



**UEPB**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA CAMPUS IV**

**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS**

**CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS- PORTUGUÊS**

**EDNA MÉRCIA BEZERRA PLÁCIDO**

**O *REALISMO MARAVILHOSO* COMO APORTE PARA A  
REPRESENTAÇÃO DO AUTORITARISMO EM *A CASA DOS  
ESPÍRITOS*, DE ISABEL ALLENDE E *INCIDENTE EM ANTARES*,  
DE ERICO VERÍSSIMO**

Monteiro- PB  
2020

**EDNA MÉRCIA BEZERRA PLÁCIDO**

**O *REALISMO MARAVILHOSO* COMO APORTE PARA A  
REPRESENTAÇÃO DO AUTORITARISMO EM A CASA DOS  
*ESPÍRITOS*, DE ISABEL ALLENDE E *INCIDENTE EM ANTARES*,  
DE ERICO VERÍSSIMO**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Letras Português  
da UEPB, como requisito parcial à  
obtenção do título de Licenciado em  
Letras Português.

**Orientadora:** Ma. Aline Carolina  
Ferreira Farias

**Coorientador:** Dr. Wanderlan da Silva  
Alves.

Monteiro- PB  
2020

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

P698r Placido, Edna Mercia Bezerra.

O realismo maravilhoso como aporte para a representação do autoritarismo em *A casa dos Espíritos*, de Isabel Allende e *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo [manuscrito] / Edna Mercia Bezerra Placido. - 2020.

54 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2020.

"Orientação : Profa. Ma. Aline Carolina Ferreira Farias, Departamento de Letras - CH."

1. Realismo Maravilhoso. 2. Autoritarismo. 3. Literatura latino-americana. I. Título

21. ed. CDD 863

**Edna Mércia Bezerra Plácido**

**O *realismo maravilhoso* como aporte para a representação do autoritarismo em *A casa dos Espíritos*, de Isabel Allende e *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português da UEPB, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras Português.

Aprovada em: 01/12/2020

**BANCA EXAMINADORA:**

*Aline C.F. Farias*

---

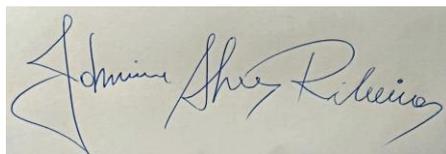
Professora Ma. Aline Carolina Ferreira Farias  
Orientadora

Universidade Estadual da Paraíba

*Geisiane Nunes de Melo*

---

Professora Ma. Geisiane Nunes de Melo  
Universidade Estadual da Paraíba



---

Professor Me. Johniere Alves Ribeiro  
Universidade Estadual da Paraíba

Dedico este trabalho as duas pessoas mais importantes da minha vida: Minha **mãe**, a pessoa mais correta que já tive a honra de conhecer. Meu **pai**, que mesmo com simplicidade, sempre soube que estudar era o caminho mais fácil.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram de forma direta e indireta para a realização desse trabalho, pois, se cheguei até aqui não foi apenas por mérito, foi também, pelo apoio, carinho e ajuda de todos. Portanto, agradeço:

A Deus, por estar sempre presente na minha vida, guiando os meus passos;

A minha família pelo apoio de sempre em mais esta jornada;

A meu esposo, Adegilson Barbosa pelo incentivo e apoio diário;

A orientadora, Aline Carolina Ferreira Farias pela prontidão em me aceitar como orientanda e pela presteza das correções;

Ao coorientador, Professor Wanderlan da Silva Alves, pelos inestimáveis conhecimentos compartilhados, e por organizar minhas ideias;

Aos membros da banca, Professora Mestra Geisiane Nunes de Melo e Professor Mestre Johniere Alves Ribeiro, por aceitarem o convite para compor os membros da banca e por analisarem o trabalho com presteza;

Aos professores do Curso, e principalmente aos de literatura, Professor Doutor Marcelo Medeiros, Professora Mestra Simone Alves e Professor Doutor Márcio Gomes (*in memoriam*), pelas preciosas leituras compartilhadas;

Aos funcionários da UEPB, especialmente ao secretário do curso José Marcos Lima pelos serviços prestados com agilidade e compromisso.

“Escrevo, ela escreveu, que a memória é frágil, e o transcurso de uma vida, muito breve  
[...]

Isabel Allende

## RESUMO

Este trabalho pauta-se na nova narrativa latino-americana do século XX, focalizando as questões que permeiam o *boom* e o *posboom*, o realismo maravilhoso e suas relações com o autoritarismo. Escolhemos para análise os romances *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo e *A casa dos Espíritos*, de Isabel Allende, com o intuito de resolver a seguinte problemática: De que maneira o realismo maravilhoso colabora para a representação de períodos ditatoriais nos romances latino-americanos? Para tanto nosso objetivo geral foi: Identificar de que maneira o realismo maravilhoso colabora para a representação de períodos ditatoriais nos romances *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo e *A casa dos Espíritos*, de Isabel Allende. Para a abordagem do “realismo maravilhoso”, adotamos a perspectiva de Irlemar Chiampi (2012) que se opõe ao estudo das narrativas latino-americanas sob o viés do “realismo mágico”. Nesse sentido, o trabalho se configura como uma pesquisa qualitativa de caráter bibliográfico e comparativo. Dentre as conclusões alcançadas a partir das análises, compreendemos que as duas obras se enquadram na tese de Chiampi sobre o “realismo maravilhoso”. Pois nenhuma das obras utiliza os elementos maravilhosos com o intuito de causar medo ou horror nos leitores. No entanto, foi perceptível que a forma de utilização dos elementos maravilhosos é distinta. *Incidente em Antares* utiliza o elemento morto-vivo como centro para realizar a sátira política, enquanto que em *A casa dos Espíritos* os elementos maravilhosos permeiam toda obra, mas sem interferir diretamente na construção da crítica aos abusos de poder do regime ditatorial de Pinochet.

**Palavras-chave:** Literatura latino-americana. Realismo Maravilhoso. Autoritarismo.

## RESUMEN

Este trabajo se basa en la nueva narrativa latinoamericana del siglo XX, centrándose en los problemas que impregnan el boom y el posboom. Por tanto, abordaremos las cuestiones que permean el maravilloso género y su relación con el autoritarismo. Elegimos para el análisis las novelas *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo y *La casa de los Espíritus*, de Isabel Allende, para resolver el siguiente problema: ¿De cuál manera el realismo maravilloso colabora para la representación de períodos dictatoriales en las novelas latinoamericanas? Por tanto, nuestro objetivo general fue: Identificar cómo el realismo maravilloso colabora para la representación de períodos dictatoriales en las novelas *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo y *A casa dos Espíritos*, de Isabel Allende. Para el enfoque del “realismo maravilloso” adoptamos la perspectiva de Irlemar Chiampi (2012) quien se opone al estudio de las narrativas latinoamericanas bajo el sesgo del “realismo mágico”. En este sentido, el trabajo se configura como una investigación cualitativa de carácter bibliográfico y comparativo. Entre las conclusiones extraídas de los análisis, se entendió que los dos trabajos encajan con la tesis de Chiampi sobre el “realismo maravilloso”. Porque ninguna de las obras utiliza los elementos maravillosos para causar miedo u horror en los lectores. Sin embargo, se notó que la forma de utilizar los elementos maravillosos es diferente. *Incidente em Antares* utiliza el elemento muerto vivo como centro para realizar la sátira política, mientras que en *La casa de los Espíritus* los elementos maravillosos impregnan toda la obra, pero sin interferir directamente en la construcción de críticas al abuso de poder del régimen dictatorial de Pinochet.

**Palabras clave:** Literatura latinoamericana. Realismo maravilloso. Autoritarismo.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1.1 Justificativa:</b> .....	<b>11</b>
<b>1.2 Objetivos:</b> .....	<b>12</b>
<b>1.3 Procedimentos teóricos e metodológicos:</b> .....	<b>12</b>
<b>2. CAPÍTULO 1 - Conjecturas do romance latino-americano até os anos de 1980.</b> .....	<b>14</b>
<b>2.1 Início do romance latino-americano</b> .....	<b>14</b>
<b>2.2 O novo romance latino-americano do século XX.</b> .....	<b>17</b>
<b>2.3 A Literatura do <i>posboom</i> e a relação com os regimes ditatoriais do Brasil e do Chile</b> .....	<b>23</b>
<b>3 CAPÍTULO 2 - <i>Realismo Maravilhoso</i> e a literatura Latino-americana.....</b>	<b>29</b>
<b>3.1 O <i>Realismo Maravilhoso</i> de Irlemar Chiampi</b> .....	<b>29</b>
<b>3.1.2 O conceito de realismo maravilhoso proposto por Irlemar Chiampi para a compreensão da literatura latino-americana.....</b>	<b>30</b>
<b>4. CAPÍTULO 3 – O realismo maravilhoso e a representação de regimes ditatoriais em “Incidente em Antares” de Erico Veríssimo e “A casa dos Espíritos” de Isabel Allende</b> .....	<b>35</b>
<b>4.1 Breve resumo das obras</b> .....	<b>35</b>
<b>4.1.1 “Incidente em Antares”, de Érico Veríssimo</b> .....	<b>35</b>
<b>4.1.2 “A Casa dos Espíritos”, de Isabel Allende</b> .....	<b>38</b>
<b>4.2 A função dos elementos maravilhosos nas obras “Incidente em Antares” e “A Casa dos Espíritos”</b> .....	<b>40</b>
<b>4.2.1 “Incidente em Antares”</b> .....	<b>40</b>
<b>4.2.2 <i>A Casa dos Espíritos</i></b> .....	<b>47</b>
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>54</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O gênero romance, assim como a literatura, em seu processo de evolução já passou por diversas fases, seguiu correntes e tendências no mundo inteiro, sua versatilidade segue as evoluções e as permanentes mudanças da literatura. De acordo com Jozef (1974) o romance passou por significativas modificações principalmente a partir do século XIX, “foi narração de eventos, testemunho imediato, análise de sentimentos, registro de vicissitudes sociais ou políticas, refletiu aspectos da vida social e da política [...] (JOZEF, 1974, p. 11)”. As diferentes fases do romance estão ligadas a um dado período histórico, cultural e social, que acentuam e empregam o tom da expressão literária. Sendo assim, determo-nos neste trabalho em analisar dois romances latino-americanos, do século XX.

Abordaremos as questões que permeiam o realismo maravilhoso e sua relação com o autoritarismo, sob a forma de diversas alegorias. Tomaremos para análise os romances *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo e *A casa dos Espíritos*, de Isabel Allende, com o intuito de resolver a seguinte problemática: De que maneira o realismo maravilhoso colabora para a representação do autoritarismo nos romances latino-americanos?

Uma das características mais marcantes dos romances supracitados centra-se na mescla de personagens e lugares fictícios com personagens e fatos históricos reais, do Brasil e do Chile, respectivamente. As narrativas mesclam fatos reais e maravilhosos com base nas trajetórias transcendentais das famílias dos Vacarianos e Campolargos da cidade fictícia de Antares no Rio Grande do Sul e as famílias Trueba e Del Valle no Chile. Os acontecimentos familiares vão se entrecruzando com os períodos pelos quais o Brasil e o Chile passam na época. As narrativas encontram seus ápices no momento em que a última geração familiar representada, se envolve com os regimes totalitaristas em voga. Desse modo, os abusos de poder desses regimes fundem-se com os personagens dos romances, na medida em que acontecimentos maravilhosos se desdobram e interferem de maneira direta e indireta nas denúncias de violência e abusos de poder dos períodos ditatoriais que se instauraram no Brasil e no Chile, em meados das décadas de 60 e 70.

O trabalho está dividido em mais três capítulos, fora este da introdução. O primeiro, intitulado por “Conjecturas no romance Latino- americano até os anos de 1980”, discorre sobre a evolução do romance latino-americano desde o início da colonização espanhola, até a nova literatura do século XX. Neste capítulo destacamos o *boom* e o *posboom* como conceitos centrais para as discussões. Para compor o referencial teórico deste capítulo são utilizados

principalmente os seguintes autores: Candido (1972), que aborda as questões da literatura latino-americana e seu desenvolvimento social. Para tratar da nova literatura latino-americana, utilizamos autores como, Monegal (1970) e Rama (2005). Este último autor aborda principalmente o contexto do boom. Com base em Shaw (2005) discutimos o *boom* e o *posboom*. Jozef (1974) contribui para a reflexão sobre o novo romance hispano-americano. Para a abordagem sobre o contexto brasileiro da literatura de 1970, trouxemos as contribuições de Pellegrini (1987).

No segundo capítulo nos detivemos principalmente em discorrer sobre o conceito de “realismo maravilhoso” da autora Chiampi (2012). Tendo em vista que embasamos nossa análise sob a égide da tese desta autora, foi necessário que tenhamos apresentado sua perspectiva de forma cuidadosa.

No terceiro e último capítulo apresentamos inicialmente um resumo das obras. E posteriormente, nos detemos em realizar uma análise comparativa de *Incidente em Antares* e *A casa dos Espíritos*.

### **1.1 Justificativa:**

Podemos afirmar que a relação existente entre autoritarismo e literatura é tema recorrente de estudos. No entanto, nos detivemos neste trabalho à análise da junção do gênero fantástico através da subcategoria do realismo maravilhoso e sua relação com a representação do autoritarismo em períodos ditatoriais. Analisar a utilização de elementos fantásticos para a rerepresentação da realidade faz deste trabalho um estudo pertinente, pois ultrapassamos a relação entre literatura e autoritarismo, ao problematizarmos obras complexas que envolvem diferentes temáticas. As narrativas mesclam fatos históricos reais com irreais, envolvem elementos maravilhosos e períodos ditatoriais com a trajetória de famílias fictícias. Nesse aspecto, essa proposta de trabalho ao realizar uma comparação entre romances latino-americanos, renomados não só em seus países de origem, apresentará um estilo de literatura que foi comum e que encontrou no realismo maravilhoso uma forma de transformar o relato documental.

Deve-se levar em consideração, o fato de não terem sido encontrados registros de trabalhos que realizem uma análise comparativa das duas obras em questão, sob a perspectiva do paradoxo existente entre a utilização simultânea do maravilhoso e da representação de regimes autoritários.

## 1.2 Objetivos:

Geral:

- Identificar de que maneira o realismo maravilhoso colabora para a representação de períodos ditatoriais nos romances *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo e *A casa dos Espíritos*, de Isabel Allende.

Específicos:

- Apresentar a evolução do novo romance latino-americano até a década de 1980 destacando o *boom* e o *posboom*;
- Problematizar a relação entre literatura e autoritarismo;
- Identificar, através da comparação, de que forma o realismo maravilhoso cria efeitos de sentido que evidenciam nas obras, períodos ditatoriais no Chile e no Brasil.

## 1.3 Procedimentos teóricos e metodológicos:

Para a execução do trabalho, foi realizada uma pesquisa de cunho bibliográfico quanto aos objetivos e qualitativa quanto à abordagem. E para a constituição das análises, utilizamos o método comparativo.

Para alcançar os objetivos propostos realizamos uma revisão de literatura com base nas principais teorias que abrangem o tema do trabalho. Foram utilizados, livros, artigos, dissertações e teses, além dos romances “A casa dos Espíritos”, de Isabel Allende e “Incidente em Antares”, de Erico Veríssimo. Com o aporte do método comparativo os romances foram confrontados por pertencem a um mesmo sistema literário e possuem características comuns que são de interesse da pesquisa.

No que concerne à pesquisa bibliográfica Gil (2002, p. 44) aponta que sua principal vantagem “[...] reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diariamente”. Nota-se que, para a análise literária, a pesquisa referida é crucial, pois será a partir da leitura de teorias solidificadas que a análise das obras tomará corpo.

A Literatura Comparada possui o conceito amplo e básico apontado por Carvalhal (2006, p. 5) como “forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”. E

mesmo com a dificuldade de entrar em um consenso quanto a sua especificidade a comparação é compreendida como um meio e não um fim. Portanto:

[...] a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas por que, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe (CARVALHAL, 2006, p. 8).

O método comparativo foi utilizado principalmente por contribuir para a observação de obras literárias que tratam, dentre outros temas, sobre períodos ditatoriais, mas que pertencem a países latino-americanos distintos. É, portanto, através da comparação que seus pontos convergentes e divergentes foram identificados e analisados.

## **2. CAPÍTULO 1 - Conjecturas do romance latino-americano até os anos de 1980.**

### **2.1 Início do romance latino-americano**

Para compreender as influências da literatura latino-americana e como sua escrita se tornou marcante e representativa desses países, devemos observar alguns aspectos constitutivos de sua identidade. Diversos autores e obras contribuíram e tornaram-se marcantes para a formação da literatura latino-americana, como é o caso de Gabriel Garcia Márquez (1927-2014, Colômbia), Machado de Assis (1839-1908, Brasil) e dentre outros tantos. Para tanto, remontaremos aos primeiros sinais desses textos, escritos inicialmente por estrangeiros sobre as terras novas e posteriormente pelos próprios nativos.

Inicialmente a visão que predominava sobre as terras novas (nomenclatura costumeiramente utilizada para se referir às terras colonizadas pelos europeus, que hoje compreendem a América) era de um lugar exótico, paradisíaco, abundante de natureza e mágico. Este novo mundo era descrito com muitos exageros e apreciado pelo futuro grandioso que alcançaria, a utopia fazia parte das descrições textuais e dos pensamentos de seus receptores, um exemplo desses textos eram as cartas que Cristóvão Colombo escrevia e remetia à corte Espanhola. Já nesses primeiros documentos observava-se o tom de deslumbramento e exaltação do povo e da natureza exótica.

Antonio Candido (1972, p. 335) pontua que [...] la idea de "país nuevo, produce en la literatura algunas actitudes fundamentales, derivadas de la sorpresa, del interés por lo exótico, de un cierto respeto por lo grandioso y de la esperanza en cuanto a las posibilidades". Para Cândido, esse entusiasmo foi incorporado pelos intelectuais e escritores latino-americanos e a literatura passou a ser sinônimo de celebração nacional. Todos esses aspectos tornaram-se mais latentes impulsionados pelo romantismo, que fez da adoração nacional um estado de espírito. “Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida (5-7), nos versos do poema “A canção do exílio”, publicado em 1857 pelo brasileiro Gonçalves Dias, podemos observar a ligação entre o patriotismo e o esplendor da natureza. De acordo com Cândido, tais características de escrita faziam parte do universo de todos os contemporâneos latino-americanos. Notamos a personificação desse modo de escrita, no fato de que alguns versos do poema de Gonçalves Dias terem sido parafraseados na letra do hino nacional brasileiro, escrito em 1909, por Joaquim Osório Duque Estrada.

Para Cándido, a relação entre patriotismo e exaltação da natureza corroborava em uma literatura que neutralizava os problemas institucionais das colônias. Nesse sentido, o autor pontua que:

Uno de los presupuestos ostensibles o latentes de la literatura latinoamericana fue esta contaminación, en general exaltada, entre la tierra y la patria – considerándose que la grandeza de la segunda sería una especie de desdoblamiento natural de la pujanza atribuida a la primera (CANDIDO, 1972, p. 336).

Essa concepção inicial de prosperidade que existia sobre os países latino-americanos foi se modificando, e uma parcela dos povos começaram a sair do modo inerte e crente em um futuro próspero para as colônias. Com a crença de que a expulsão do imperialismo seria a melhor alternativa, iniciaram as pressões políticas e a vontade de lutar. A respeito dessa fase, Candido vai chamar de tomada de consciência do atraso. E afirma que “No es falso decir que la novela adquirió, desde este punto de vista, una fuerza desmitificadora que se anticipa a la toma de conciencia de los economistas y políticos” (CANDIDO, 1972, p. 337). Já a partir de tais pressupostos podemos observar que literatura e história estão estritamente ligadas e fazem parte da construção da identidade e da cultura de um povo. Na América Latina não foi diferente, a literatura foi se moldando e se refazendo de acordo com o desenvolvimento social e político dos países.

Dentre as adaptações pelas quais a literatura latino-americana passou até iniciar a construção de uma identidade literária, destacamos as influências estrangeiras, principalmente da literatura europeia, como uma parte vital desse processo. Obviamente, nesse processo de espelhamento houve excessos e aprendizagens. Assim sendo, destacamos o fato de que, junto com a importação da escrita houveram imposições culturais. Tais imposições, refletiam não só no modo de escrever, mas também, de vestir, de falar e de se portar socialmente.

Nesse aspecto, influências dos colonizadores possuem consequências, tanto positivas quanto negativas, como observa Candido. Um dos pontos negativos está no fato dos escritores seguirem os modelos de escrita europeus, como se seu público leitor estivesse na Europa. Como observamos a seguir:

[...] por la falta de puntos locales de referencia, no pasaban de ser ejercicios de mera alienación cultural, no justificada por la excelencia de la realización - como ocurre en la parte del bazar y afectación existente en el “modernismo” en lengua española y sus equivalentes brasileños, el “parnasianismo” y el “simbolismo” (CANDIDO, 1972, p. 342).

Nesse ponto, notamos que não se trata apenas de influências das culturas colonizadoras, mas sim, de tentativas de se igualar a elas, reproduzindo costumes, formas, cenários e línguas que não condiziam com a cultura local. Fator que distanciava a escrita literária de seu público

real. Escrevia-se para estrangeiros e não para o povo dos países latino-americanos. Desse modo, a tentativa de refinar a escrita e por espelhamento, refinar a cultura, criava por vezes obras grotescas, escritas em outras línguas, ditas como mais refinadas, como é o caso do Francês. “Y así vemos que analfabetismo y refinamiento, cosmopolitismo y regionalismo, pueden tener raíces mezcladas en el suelo de la incultura y del esfuerzo para superarla” (CANDIDO, 1972, p. 343). Nesse aspecto Candido defende que existia na América Latina uma deficiência cultural sobre a produção literária, alimentada pela luta dos autores em apagar o analfabetismo, ou escondê-lo com importações de culturas estrangeiras.

São notórias as relações de dependência e independência dos países colonizados com os colonizadores. Essas relações fazem parte da história das civilizações pelo mundo. De fato, os países latino-americanos, sejam eles de língua espanhola ou portuguesa, passaram por todo esse processo. Concordamos com Candido (1972, p.345) quando diz que “Encaremos, por consiguiente, con serenidad nuestro vínculo placentario con las literaturas europeas, pues él no es una opción; es un hecho casi natural”. Nesse sentido, o que os países colonizados precisaram desenvolver foi a maturidade de compreender e aceitar que as influências culturais fazem parte do processo de colonização, mas, que isso não queria dizer que os colonizados devessem pensar, agir e escrever igual a outros países. O que se exigia nesse processo de desprendimento literário eram novos temas, com a autenticidade que possuíam os países latino-americanos.

Nesse sentido, uma fase importante para o desprendimento dos modelos de literatura europeus, foi a influência de obras baseadas em autores nacionais antecessores. Essa etapa foi crucial para iniciar a superação da dependência. Cândido cita o Brasil como exemplo, e estende essas mesmas características aos outros países latinos. Já que, no Brasil, até os anos de 1920, com o Modernismo, os autores bebiam de fontes diretamente europeias. No entanto, os poetas da geração seguinte, de 1930 e 1940 se inspiraram nos poetas modernistas e assim sucessivamente, como aponta Candido:

[...] Carlos Drumond de Andrade e Murilo Mendes inspiraram a João Cabral de Melo Neto, a pesar de que éste debe también, primero a Valéry, después a los españoles contemporáneos. Sin embargo, estos poetas de alto vuelo no influyeron fuera de su país, y mucho menos em los países de donde nos vienen inspiraciones(CÂNDIDO, 1972, p. 346).

Observamos que as influências estrangeiras não deixaram de existir, o que ocorreu foi uma evolução do terreno da imitação para obras mais originais, que passaram a servir de inspiração para escritores nacionais de períodos seguintes. Para Jozef (1974, p. 26), “o romance hispano-americano, apresentando técnicas de vanguarda, adquiriu características próprias”.

Assim como, os autores passaram a inovar aspectos de tendências e formas de escrita de autores canônicos de países desenvolvidos. Como é o caso de Vargas Llosa, citado por Cândido, que inovou e aprofundou a tradição do monólogo interior, que pertencia a Proust e Joyce, a Dorothy Richardson e Virginia Woolf, e a Doblin e Faulkner.

Jozef (1974, p. 25), também concorda com Cândido que foi a partir do século XX, que o romance hispano-americano alcançou certa maturidade e passou a se afastar dos cânones europeus, adquirindo status de personalidade própria. Para esta autora, assim como já defendido por Cândido, observaram-se no escritor as maiores mudanças. Pois este, ao adquirir consciência de sua contemporaneidade, pôde se desvencilhar do regionalismo europeu para representar um homem consciente de suas responsabilidades individuais e coletivas. No que tange o romance hispano-americano, Jozef (1974, p. 26), destaca autores que se empenharam nessa nova realidade do romance, como Miguel Angel Asturias, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Marquez, Manuel Puig e dentre outros. Escritores de obras distintas e diversas nacionalidades latinas, mas que se uniam em uma problemática comum do continente americano.

## **2.2 O novo romance latino-americano do século XX.**

No tópico anterior vinha-se discutindo as principais trajetórias do romance latino-americano, principalmente até meados dos anos 1920. A partir das décadas de 1930, as mudanças foram se tornando mais significativas e marcantes. Para Monegal (1970), as primeiras mudanças iniciaram nos anos de 1940, e principalmente, com o início da segunda Guerra Mundial. Fator que dificultou o envio de livros e revistas para os países latino-americanos, rompendo com a alimentação nostálgica de culturas mais refinadas. Para Monegal (1970, p. 47), “Tanto el aporte español como la ausencia europea coinciden en estimular aquí la fundación de editoriales y de revistas, de institutos de alta cultura, de bibliotecas y museos”. Além desses aspectos que trouxeram notável desenvolvimento cultural, o autor destaca a profissionalização do escritor latino-americano. Antes considerado apenas um boêmio, a partir dessa época passou a ganhar status de profissão, e alguns autores começaram a sobreviver financeiramente da escrita. Obviamente, no início ainda se ganhava pouco, e escrever não era a única fonte de renda, ganhava-se com palestras, cursos e afins. Contudo, o início do reconhecimento do escritor como profissão foi importantíssimo para o desenvolvimento da literatura latino-americana.

Monegal destaca também outros fatores que contribuíram para o desenvolvimento da literatura a partir dos anos 1940. Além da falta de comunicação com os países europeus ocasionada pela Segunda Guerra, pode-se destacar a mudança no perfil do público leitor. “Los de la primera generación están mas atentos a la obra extranjera que a la nacional [...]” principalmente a literatura espanhola, mas também, a francesa. “Pero ya la segunda generación de lectores empieza a indagar por lo nacional. La tercera, la de hoy, ya no tiene casi tiempo o paciencia para lo que no sea latinoamericano” (MONEGAL, 1970, p.48). No que concerne as novas gerações de leitores, pode-se destacar o fato do aumento da população nas capitais e grandes cidades, o que ocasionou em um maior número de pessoas com acesso ao ensino e com o senso crítico maior do que a primeira geração.

Outro fator a ser destacado que modificou a consciência literária dos leitores e que, por consequência contribuiu para a nova fase da literatura latino-americana, foi a busca por identidade. Saía de cena o ultranacionalismo e entraram questionamentos sobre o que é ser nacional, e o que é ser latino-americano, buscou-se uma identidade anteriormente negada pelos colonizadores europeus. Como vemos em Monegal:

La segunda generación de lectores se apodera de ese ensayismo de indagación nacional en búsqueda de una identidad que las grandes potencias coloniales le habían negado o que solo habían aceptado si asumíamos formas y las modas impuestas por la metrópoli (MONEGAL, 1970, 49).

Todos esses pontos de desenvolvimento citados, a falta de comunicação com a Europa e também com os Estados Unidos, o crescimento das grandes cidades, a maior instrução dos leitores, influenciaram no desenvolvimento da literatura latino-americana. Portanto, é a partir do século XX, e mais precisamente em meados dos anos 1940, que a literatura desses países se tornou mais profissional, com variedade de autores e obras.

Alguns autores passam a se referir a esse período como a nova literatura ou o novo romance latino-americano. Sendo assim, Jozef (1974, p. 27) afirma que:

O romance atual realiza o reflexo imaginário da realidade sem negar a referência social subjetiva: institui a realidade como discurso, segundo a posição de Badiou de que a literatura não reflete imaginariamente a realidade, ao contrário, realiza o reflexo.

A partir da afirmação da autora, nota-se que a forma de representação da realidade sofreu uma mudança significativa. Superou-se a ideia de que a obra literária seria uma representação total da realidade. Nessa nova concepção, a obra de arte cria uma realidade que existe apenas na obra, mas que não surge do nada, senão da própria observação do real.

De acordo com tais pressupostos, notamos que essa mudança no romance latino-americano, colocou os escritores e obras no hall da literatura mundial. O continente que apenas replicava, passou a produzir uma literatura marcante. Jozef (1974, p. 29), afirma que: “O complexo cultural hispano-americano que configura o romance, mostrando, ao lado dos mitos e arquétipos, a psique de um continente, apreendida e conservada na ficcionalidade”. Esse posicionamento traduz um pouco as possibilidades de produção da literatura latino-americana, sem recair no ultra-nacionalismo de antes, mas explorando as reais formas de representação destes países.

Nesse sentido, no que concerne à difusão do romance latino-americano destacamos o *boom* literário, que aparece principalmente na história da narrativa hispano-americana. Ressaltamos que nos deteremos neste trabalho a apresentar algumas perspectivas sobre o chamado *boom* e *posboom*. Tendo em vista a complexidade ou a falta de consenso entre pesquisadores e críticos literários sobre o tema, não seria possível chegarmos a alguma conclusão ou nos colocarmos do lado de um crítico ou de outro. Já que, nos propomos neste primeiro capítulo a realizar um breve apanhado teórico sobre o desenvolvimento da literatura latino-americana até meados dos anos 1980.

Desse modo, iniciamos as discussões a respeito do boom sob a perspectiva de Angél Rama (2005). De acordo com o autor, o *boom* literário latino-americano teve início nos anos 1960 e, com a mesma intensidade que iniciou, começou-se a decretar seu fim em 1972. A consagração e o declínio do boom em menos de uma década é um dos pontos marcantes da sua história. No entanto, outros fatores causaram divergências e polêmicas. O autor citado aponta que as primeiras cidades em que o boom da literatura latino-americana surgiu foi o México, Buenos Aires e São Paulo em menor. Posteriormente, na medida em que outras capitais foram se tornando mais consumista as “pomposas” do boom foi se disseminando. Nesse início, um aspecto importante foram as exportações editoriais advindas de diversos países latino-americano para os Estados Unidos e também pela Europa. Fator que principiou a difusão da cultura e da literatura hispano americana, atraindo uma visibilidade nunca antes experimentada para o continente.

Para Rama, a tradução das narrativas latino-americanas para outras línguas não estava ligada apenas a excelência das obras, mas também, a uma repentina curiosidade sobre o continente Americano. O que gerou, por consequência, uma agitação social nos anos 60, mediante o fortalecimento do orgulho regional. Com o consumo maciço de narrativas latino-

americanas, também surgiram os pontos negativos, como podemos observar na fala de Rama (2005):

Hubo, pues, una exaltación inicial que contó con un amplio respaldo y un consenso crítico positivo pero que a medida que se perfilaron las características del *boom*, sobre todo el reduccionismo que opera sobre la rica floración literaria del continente y la progresiva incorporación de las técnicas de la publicidad y el mercadeo a que se vio conducida la infraestructura empresarial cuando las ediciones tradicionales de tres mil ejemplares fueron sustituidas por tiradas masivas dio paso a posiciones negativas, a reparos y a objeciones que llegaron a adquirir una nota ácida (RAMA, 2005, p. 163).

Mesmo com as defesas da crítica, ao cair nas teias da sociedade consumidora, o *boom* do romance latino-americano enfrentou diversas críticas. Os autores eram acusados de adaptar suas narrativas ao gosto dos *mass media*, visando os fins mercadológicos, ou ainda, transformá-los em meros espelhos dos romances europeus. Contudo, independente das críticas, os escritores que primeiro conseguiram visibilidade internacional, fizeram questão de chamar a atenção para outros autores menos conhecidos, donos de obras de alta qualidade estética. Rama (2005, p. 164), cita os autores que honraram seus colegas: “Borges com Macedonio Fernández, Cortázar com Lezama Lima o Felisberto Hernández, Vargas Llosa com Arguedas, Fuentes com Goytisolo, etcétera”.

A partir das especulações iniciais já apresentadas sobre o boom, faz-se necessário conceituá-lo. No entanto, segundo Rama essa não é uma tarefa fácil, já que o boom do romance latino-americano foi marcado por contradições e falta de consenso entre a crítica. De uma forma geral, Rama aborda de onde surgiu o boom e porque ele também foi aplicado a literatura. Como vemos:

Ella no proviene sino remotamente de la vida militar, como onomatopeya de explosión, teniendo sus orígenes en la terminología del “marketing” moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo (RAMA, 2005, p. 165).

É importante compreender que o boom é um fenômeno comercial que se empregou a diversos segmentos do mercado. Com o fim das grandes guerras mundiais, houve uma profusão de vendas de alguns produtos, nas capitais mais desenvolvidas da América Latina, ocasionando o *boom* dos cosméticos e dos eletrodomésticos, por exemplo. No entanto, não se esperava que esse boom também chegasse ao mercado livreiro. Anterior ao boom das narrativas, já se havia acontecido um alavancamento de vendas no mercado de revistas. De acordo com Rama (2005), as revistas tiveram um papel importante na divulgação de autores e obras e na democratização do acesso a este ramo, que antes era direcionado apenas a um público mais culto.

No debate sobre a conceituação do boom, Rama (2005) apresenta o posicionamento de um dos autores desse período, Mario Vargas Llosa. Posicionamento este que, a partir das nossas leituras, parece-nos bem coerente.

Lo que se llama *boom* y que, nadie sabe exactamente que es, yo particularmente no lo sé, es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico. Ahora bien, no se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral<sup>1</sup>(RAMA, 2005, p. 168, *grifo nosso*).

A fala de Mario Vargas Llosa traz alguns pontos marcantes do boom, um deles é que se tratou de um grupo de autores que passaram a ter uma visibilidade internacional, não antes experimentada pela América Latina. E que o boom não deve ser considerado um movimento literário, ou uma tendência e nem ser separado por épocas, e para Llosa, também não foi uma estética. Tendo em vista que seu período de duração foi curto, como já mencionado. Outro ponto levantado por Llosa é que o mercado editorial e o empresariado tiveram um papel crucial na divulgação do romance latino-americano, o que pode ser considerado como positivo.

Sendo assim, para Rama outros fatores contribuíram para a ebulição que foi o boom, e um deles foi o processo de difusão massiva dos meios de comunicação. Nesse caso, não foram apenas as revistas que contribuíram, mas também a televisão, os meios gráficos da publicidade, o cinema, e não se deve esquecer do crescimento demográfico, principalmente nas grandes cidades. Nesse ponto, destacamos que Cândido ao tratar do desenvolvimento da literatura latino-americana já destaca alguns desses fatores, anteriores ao conhecido *boom*.

Ainda a respeito da compreensão sobre o *boom* pelos autores da época, Rama apresenta o posicionamento de Julio Cortázar no *Colloque de Royaumont*, em Paris, em dezembro de 1972. Cortázar afirmou:

Finalmente, ¿qué es el *boom* sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación? (CORTÁZAR *apud* RAMA, 2005, p. 169)

Cortázar destaca o fenômeno da expansão do público leitor latino-americano. Seu posicionamento também dialoga com Cândido (1965), quando a tomada de consciência do público e o processo de desalienação. Para Cortázar, os que defendem que o *boom* foi uma

---

<sup>1</sup>Zona Franca, Caracas, 2a. época, Año III, No. 14, agosto de 1972.

manobra editorial, esquecem que o os leitores latino-americanos (infelizmente não todo o povo) foram o eixo catalisador e não os editores. E destaca, ainda, sua inconformidade com a nomenclatura *boom* ser em língua inglesa. A respeito do posicionamento de Cortázar, Rama (2005), faz o seguinte complemento:

Cortázar contesta persuasivamente a la endeble argumentación de que el *boom* fue un producto de las empresas editoriales, destacando el hecho obvio de la aparición de un nuevo público lector y de su búsqueda de identidad (RAMA, 2005, p. 170).

No que concerne a este público leitor, que colaborou, ou como apontam os autores, foram responsáveis pelo *boom*, Rama (2005, p. 170) destaca que este novo público adveio dos recintos das universidades, dos setores da média e alta burguesia “[...] que asumieron una posición contestataria durante los años sesenta en la línea del castrismo revolucionario, promoviendo los grupos guerrilleros y el asalto al poder [...]”. Essa questão está representada em *A casa dos Espíritos* de Isabel Allende, com os personagens Alba e Miguel, que se prepararam para compor a guerrilha dentro dos muros da universidade.

Shaw (2005, 237), defende que o *boom* pode ser dividido nas seguintes temáticas mais recorrentes: “Ambigüedad y pesimismo. – la sublevación contra la tradición realista. – Humor y erotismo. – Innovaciones técnicas. – Subversiones interiores”. Sem dúvidas cada um destes temas possui grande expressividade e podem ser encontrados em romances marcantes da literatura latino-americana, como em *La Casa de los Espíritus*, de Isabel Allende e *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo. De acordo com Shaw (2005, p. 244), uma característica recorrente do boom foi a revolta ou distanciamento da velha tradição realista, “La tendencia a subordinar la observación a la fantasía creadora y la mitificación de la realidad”. Para os escritores o foco não era mais a representação da realidade crua e palpável, mas sim a representação de uma sociedade ambígua, dotada de irracionalidades e misticismo.

Posterior ao período compreendido como Boom literário, destacamos o *posboom* e a narrativa testemunhal, que ganhou força do fim da década de 1970, ao início da década de 1980. Essa nova narrativa repercute a partir da necessidade de representar os conflitos sociais, as crises econômicas e os regimes ditatoriais de diversos países latino-americanos, como é o caso do Brasil e do Chile. Sendo assim, os conflitos sociais e políticos ao redor do mundo, como a luta frenética entre o capitalismo e o socialismo, passaram a interessar a um grupo de autores vinculados ao *posboom*, pois tais temáticas não se estreitavam as ideologias do boom. Sobre essa conjuntura, Alves (2014), pontua que:

[...] os processos sociais em transição nos anos 1960 não integram as opções mais amplamente identificadas ao *boom*. Por outro lado, esse contexto interessou diretamente aos escritores do pós-*boom*, cujas obras literárias incorporaram, por vezes, a problemática histórica e político-social como elemento diegético e, também, como tema para a reflexão” (ALVES, 2014, p. 26).

Alves pontua o surgimento das discrepâncias ideológicas entre o *boom* e o *posboom*, no entanto, apesar das mudanças de foco nos temas literários, principalmente a partir da década de 1970, muitas obras e autores ainda seguiam as vertentes do *boom* e se dividiam entre as duas tendências, fenômeno que pode ser considerado comum nos processos de transições literárias. A partir dessas premissas pode-se compreender a importância das narrativas testemunhais ao levar em consideração a conjuntura política e social na qual o *posboom* estava inserido.

As narrativas testemunhais do *posboom* tinham como eixo central a experiência direta das pessoas que estavam envolvidas nos acontecimentos. De acordo com Shaw (2005, p. 254), “El estilo tiende a ser realista y hay un intento de revelar aspectos escondidos de la realidad y de concienciar al lector”. Do ponto de vista dos escritores, a narrativa testemunhal era incumbida de empoderar os testemunhos das vítimas, e assim colaborar com a sociedade, para que ela reagisse contra as crises instauradas, figurando-se como o oposto ao experimentalismo e ao cosmopolitismo. Esta narrativa destacou-se na literatura latino-americana, principalmente por retratar um período histórico conturbado na maioria dos países da América Latina. Sendo assim, nota-se que a literatura na América Latina evoluiu junto com a história política e social de cada país, como é comum às literaturas de outras regiões do mundo.

### **2.3 A Literatura do *posboom* e a relação com os regimes ditatoriais do Brasil e do Chile**

A obra de Isabel Allende possui relação com “Incidente em Antares”, romance do escritor brasileiro Érico Veríssimo, principalmente no que se refere à mescla de temas históricos com elementos maravilhosos. É importante frisar que não podemos aplicar ao contexto brasileiro os conceitos de *boom* e *posboom* retratados anteriormente, pois estas nomenclaturas não se aplicaram com a mesma força e sentido no Brasil. Contudo, segundo Tânia Pellegrini (1987), Incidente em Antares deu início a um novo momento na literatura brasileira, que foi conhecido como o “boom” de 1975.

De acordo com Pellegrini (1987), foi notável a transição pela qual o romance passou nesse período, segundo a autora:

[...] a “travessia” da ficção brasileira passa a se fazer cada vez mais ancorada em recursos linguísticos, em experimentalismos formais, em metáforas, símbolos, alusões, alegorias, pois mesmo estando a literatura a ocupar um lugar privilegiado diante da censura, devido ao seu limite de alcance de público, não pode absolutamente escapar impune ao clima obscurantista que se estabeleceu, nem fugir da influência das aceleradas transformações que o capitalismo monopolista, introduzido pelo regime militar, começara a operar na vida do país (PELLEGRINI, 1987, p. 164).

Notamos em Pellegrini (1987), que a literatura ganhou um espaço em meio ao regime militar, mesmo que usando de metáforas e alegorias como é o caso de *Incidente em Antares*, para que assim, os cortes da censura não impossibilitassem que os romancistas chamassem a atenção do público para as questões políticas e sociais que estavam polarizando o país no regime militar. Desse modo, observamos uma ligação entre o período do *boom* e *posboom* da outra parte da América Latina, que com o romance testemunhal buscava dar voz às vítimas e lutar contra as crises políticas e sociais dos países hispano-americanos. Com isso, destacamos que em *A casa dos Espíritos* de Isabel Allende e *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo existem semelhanças cabais, como o período que cada obra buscou representar ou metaforizar. *A casa dos Espíritos* retratou o período de transição entre o governo de Salvador Allende e a ditadura de Pinochet no Chile e *Incidente em Antares* a ascensão e declínio da era de Vargas e as repercussões dos autoritarismos policiais e políticos do regime militar no Brasil, dentre outros temas.

Ainda com relação ao período conhecido como “boom de 75”, no Brasil, Pellegrini (1987) pontua que, este foi um momento de ebulição cultural, pois a criação de uma Política Nacional de Cultura, pelo ministro Ney Braga, ecoou deveras contraditória. Esta política “[...] se propunha a incentivar a produção cultural através de subvenções, ao mesmo tempo que precisava coibi-la através de censura” (PELLEGRINI, 1987, p. 165). Sendo assim, esse período se caracterizou como contraditório, tendo em vista que os investimentos previam um crescimento literário pautado no empresarial mercadológico, com a expansão do mercado editorial e o lançamento de novos autores, mas efetivamente o público leitor real estava em declínio. Pellegrini, ao refletir sobre esse período, concorda com Alceu Amoroso Lima, que o Ato Institucional número 5 teve um peso crucial para o entendimento da cultura da época, “[...] tendo como uma de suas forças motrizes a censura, institucionalizada ou não, que determinou em grande parte, os padrões de produção e de consumo de cultura no país” (PELLEGRINI,

1987, p. 6). A maioria da classe artística precisou sobreviver ou coexistir com esse período e recriar uma nova forma de expressão e representação da opinião popular.

Em meio a tais discussões deve-se ressaltar que não foi apenas o cenário político e as imposições da censura que marcaram a literatura da década de 1970, no Brasil. Acerca da influência do capitalismo neste período, Pellegrini (1987) afirma:

Parece-me simplista, portanto, submeter a produção romanesca do período em análise, ao grifo específico da situação política, econômica e social brasileira, sem levar em conta contingências mais amplas, que dizem respeito a economia capitalista como um todo (PELLEGRINI, 1987, p. 18).

De acordo com a autora citada, o capitalismo também exerceu uma influência expressiva na literatura. Unindo-se a mesma perspectiva de influências e imposições, estão as relações de poder. Para Pellegrini (1987) a literatura inserida dentro da cultura e suas demais formas de representação funcionaram nesse período como um mecanismo de dominação. Pode-se considerar que na década de 1970 houve um “foco de resistência”. Nesse sentido, Pellegrini (1987), afirma:

O pressuposto de que qualquer forma de arte, incluindo a literatura, é um modo de apreensão, de conhecimento, de transformação e criação da realidade (implícito no seu caráter inescamoteável de práxis humana) incide na presença de uma função necessária e revolucionária, na medida em que corresponde a essas mesmas necessidades específicas (PELLEGRINI, 1987, p. 22).

Com isso, pode-se compreender que a literatura possui um grande potencial revolucionário e crítico ao representar conflitos sociais e políticos e levar reflexão ao leitor. Nesse ponto podemos destacar a dualidade existencial da literatura, que tanto pode funcionar como ferramenta de subversão, como pode ser usada pela classe dominante como mecanismo de dominação. Na América Latina, de forma geral, a literatura também foi usada como forma de dominação “[...] a classe dominante foi sendo levada a instaurar um aparelho repressivo com objetivos explícitos, ou não, de tentar amordaçá-la, ou pelo menos, de tentar limitar seu campo de ação e seus efeitos” (PELLEGRINI, 1987, p. 23).

Sem dúvidas o período político vivido na década de 1970 foi conturbado, e é importante estudá-lo para compreender a literatura da época. Ainda para Pellegrini (1987), o estudo da literatura latino-americana da década de 1970 não pode se eximir da análise do social, do cenário na qual estava inserida, pois esta realidade não pode ser tomada como neutra. “Alegórica ou testemunhal, memorialista ou jornalística, essa literatura parece dar vazão a uma permanência de ocupar certo vácuo, criado pela censura, proibindo a circulação de notícias e

informações” (PELLEGRINI, 1987, p. 33), para a autora essa foi a função específica da literatura, já que, a mesma não poderia deixar de representar o homem, a sociedade e a história. Sendo assim, notaremos mais adiante o impacto da ditadura não só na organização política e social de um país, mas também seus reflexos para a produção literária.

As consequências deixadas pelos períodos ditatoriais em diversos países da América Latina, refletem em diversos setores das sociedades, e vão além dos aspectos históricos. Para alguns autores como Pinheiro (1991), resquícios desses períodos podem ser encontrados até os dias atuais: “[...] as transições políticas em alguns países, como o Brasil, é a persistência de um nível extremamente alto de violência ilegal e de conflito violento, sem intervenção do sistema judiciário na sociedade” (PINHEIRO, 1991, p. 46).

É notável que períodos ditatoriais sejam estudados e problematizados na atualidade, sob diversas perspectivas. E deve-se considerar que em seus períodos de vigência, poucos textos poderiam ser escritos sem o corte da censura. No entanto, encontramos em obras literárias publicadas durante esses regimes, um material valioso não apenas para estudar formas de repressão, mas em nosso caso, observar os modos que a literatura encontrou para denunciar e representar autoritarismos e abusos de poder em obras literárias.

A conjuntura brasileira do período de vigência da ditadura não se distanciou dos entraves encontrados em outros países, a dura mão da censura recaía principalmente no setor cultural e na doutrinação das ideias pelo meio educacional. No entanto, concordamos com Tânia Pellegrini (1987), que a censura não conseguiu ser em sua totalidade castradora, dado que, a literatura da época se manteve viva em alguns autores, o que colaborou não só com a sua perpetuação, mas também, com a representação do momento político em voga e a propagação de ideologias sociais e de denúncias, que transpuseram as barreiras do tempo. Sendo assim, se o alcance de leitores não era suficiente para mudar rapidamente a forma de organização política do país, a expressão crítica e o testemunho, colaboram até os dias atuais para o estudo e compreensão das marcas históricas deixadas por regimes autoritários.

Ao se questionar sobre a força castradora da censura, Pellegrini (1987, p.13) aponta que: “Os textos literários não são apenas um simples reflexo do momento histórico e de suas injunções, mas, em última instância, o resultado de seu condicionamento”. Com isso, compreendemos que a capacidade de adequação dos romances aos períodos históricos é um fator importante para sobreviver às imposições da censura. A adaptação a censura marcou a arte de forma geral, não só na América Latina. No Brasil, destacamos a importância das músicas, que mesmo com camuflagem de palavras para driblar a censura, expressavam os gritos de

protesto, contra os regimes opressores. Nesse sentido, a arte e a literatura mantiveram viva a esperança de dias melhores, e reuniram pessoas em um mesmo ideal. No contexto brasileiro, destacamos algumas músicas entoadas no Brasil entre os anos de 1964 e 1985, que serviram como instrumento de protesto e resistência, como “Apesar de você”, de Chico Buarque, composta em 1970, e que conseguiu driblar a censura como música de tema amoroso. Outras canções emblemáticas foram: “Para não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, composta em 1967 e “Cálice”, de Gilberto Gil e Chico Buarque, composta em 1973. Estas duas últimas músicas são consideradas um símbolo de resistência e são estudadas até os dias atuais.

Os músicos e compositores citados assim como tantos outros artistas precisaram pedir asilo político em outros países ou foram exilados pelo regime militar. Com o lema “Brasil, ame-o ou deixe-o” e as ameaças, opressões e violências, o exílio se tornou uma questão de sobrevivência para muitas pessoas, não só para a classe artística. No caso do Chile, a escritora Isabel Allende e sua família fizeram parte das migrações.

Sobre o exílio da autora Isabel Allende, Araújo (2018) ao relatar a biografia e trajetória da autora, relembra que Allende precisou pedir asilo político na Venezuela em meados de 1975, por sua condição de sobrinha do presidente socialista, Salvador Allende, morto pelo golpe militar de 1973, oferecer-lhe riscos iminentes. A ditadura instituída no Chile, comandada por Augusto Pinochet foi umas das mais violentas da América Latina. No exílio, Isabel começou a escrever seu primeiro romance *A casa dos Espíritos* que talvez pelo nome e pela mescla da história da sua família, pela presença do realismo maravilhoso, tenha camuflado na época as denúncias sobre a opressão e violência do regime instaurado no seu país. Nesse ponto, notamos que como disse Pellegrini (1987), a censura não foi totalmente castradora, alguns autores continuaram escrevendo e reproduzindo aspectos da realidade. No entanto, para autores, a exemplo de Isabel Allende, que foram condicionados a migrar, a tarefa de escrever fora do alcance da censura pode ter sido mais fácil.

Ainda sobre as formas castradoras e a resistência a censura, destacamos o autor brasileiro, Érico Veríssimo, que diferente de Isabel Allende, não estava exilado no período de publicação da obra “Incidente em Antares”. O Brasil vivia o auge do regime militar, sob o qual imperava a “Lei da Censura prévia”, que obrigava a imprensa e a indústria editorial a passar as publicações em curso, sob o crivo dos órgãos sensórios. O editor de Veríssimo na época, José Otávio Bertaso, ao ler os primeiros paquês, percebeu que quando o livro fosse publicado corria um sério risco de ser recolhido. E, junto com sua equipe, desenvolveu uma estratégia arriscada de publicidade, que tinha como intuito maior driblar os órgãos sensórios. Bordini (2005-2006, p. 277) traz a fala do editor: “Bolamos um cartaz em negro com os dizeres: NUM PAÍS

TOTALITÁRIO ESTE LIVRO SERIA PROIBIDO, o fac-símile da capa, e, embaixo, a frase: ‘à venda nas livrarias’”. A ousadia utilizada pelo editor só passou pela censura prévia, porque Otávio Bertaso usou a influência de Veríssimo, que já era um autor renomado, e a da sua própria família. A propaganda era um ataque tão óbvio e arriscado ao regime militar, que não foi levada a sério pela repressão. E o resultado foi o livro se tornar o mais vendido do país em 1971, seu ano de lançamento, e mesmo quatro anos depois, em 1975 ainda aparecia na lista dos mais vendidos.

Sobre esse contexto, Bordini (2005-2006) descreve a instabilidade pela qual passava a indústria editorial e a literatura da época:

No mundo do livro, as editoras se afligiam com a possibilidade anunciada de terem de submeter seus livros à censura antes da edição, sob a ameaça de que poderiam ser apreendidos depois de impressos se considerados subversivos (BORDINI, 2005-2006, p. 275).

A consequência dessa repressão foi o desaparecimento de obras que estimulavam o pensamento crítico, que ia desde filosofia às ciências humanas. No meio literário as obras contestatórias foram sufocadas e os autores se tornaram mais introspectivos, visando os conflitos interiores e temas mais genéricos. No entanto, tiveram também os que tentaram manter seus ideais e apostaram na “metaforização da realidade sob a figura de universos fantásticos” (BORDINI, 2005-2006, p. 275). Ressaltamos que essa autora e até mesmo o próprio Érico Veríssimo, enquadram a aparição dos mortos-vivos na obra como uma característica do gênero fantástico. No entanto, como veremos a partir do capítulo seguinte, utilizaremos a concepção adotada por Chiampi sobre o “Realismo Maravilhoso”, para analisar a obra de Veríssimo e de Allende.

## 3 CAPÍTULO 2 - *Realismo Maravilhoso* e a literatura Latino-americana

### 3.1 O *Realismo Maravilhoso* de Irlemar Chiampi

O realismo maravilhoso na perspectiva adotada por Chiampi (2012) em sua tese intitulada *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance Hispano-americano*, partiu dos já conhecidos *Realismo Mágico* e o *Real Maravilhoso Americano* para defender que essas concepções não se encaixavam no novo romance hispano-americano.

Sua abordagem sobre o maravilhoso também se difere das conceituações clássicas, defendidas por autores como Todorov. Portanto, para desenhar o corpus de sua pesquisa, a autora apresenta inicialmente as diferenças entre o realismo mágico, que ela considera envelhecido e esgotado.

Sendo assim, em meados dos anos 1940 e 1955 o termo *realismo mágico* surgiu para preencher uma lacuna do realismo dos anos 20 e 30 que estava em crise, era, pois, patenteada nova orientação da narrativa, na qual o realismo não englobava mais. Sobre esse contexto Chiampi pontua que:

[...] realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance a necessidade de explicara passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade (CHIAMPI, 2012, p. 19).

Para Chiampi, o realismo mágico dos anos 40 e 50, principiou a evolução do romance latino americano, que nos anos sessenta, se tornaria reconhecido internacionalmente. O novo realismo iniciou a construção de uma nova imagem do real, “[...] a adoção do termo realismo mágico revelava a preocupação elementar de constatar uma ‘nova atitude’ do narrador diante do real” (CHIAMPI, 2012, p. 21). Essa nova forma de relação com o real pode ser denominada por ‘magia’.

Diante do exposto, destacamos que Chiampi sustenta sua tese do realismo maravilhoso apontando historicamente a ascensão do realismo mágico, cunhado por Franz Roh em 1925. Para tanto, a autora discute inicialmente, a decadência desse conceito a partir da ascensão do chamado novo romance latino americano com início nos anos 1960. Como vemos “[...] nos interessa indicar o processo de esvaziamento conceitual que o realismo mágico sofreu na aplicação à produção literária hispano-americana” (CHIAMPI, 2012, p. 22).

Para Chiampi, a dificuldade em conceituar o realismo mágico se dá pela heterogeneidade dos autores e pela falta de comunicação entre os intelectuais. Como observamos no seguinte posicionamento:

A deficiência ou a estagnação do discurso crítico, em permanente descompasso com o ritmo da criação literária, é o resultado da falta de diálogo e do isolamento das ideias [...] Na discussão do realismo mágico, como em outras importantes questões de literatura e cultura latino-americanas, a incomunicação ou o mero silêncio são responsáveis pela solução de continuidade que sofrem as propostas críticas (CHIAMPI, 2012, p. 25).

Segundo a autora, é por tal falta de debate e de consenso entre os críticos que as reflexões em torno do realismo mágico estão tão atrasadas e espaçadas no tempo. Nessa questão, Chiampi destaca o espaço de tempo de mais ou menos sete anos entre as propostas de Uslar Pietri (primeiro autor a incorporar o termo realismo mágico à crítica do romance hispano-americano, em 1948) e Angel Flores (que incorporou o termo realismo mágico de forma definitiva à crítica, em 1954). É a esta demasiada falta de engajamento da crítica, que Chiampi atribui o desenvolvimento tardio que permeia a compreensão da complexidade do novo romance latino-americano. Pois, a discussão crítica da teoria não conseguiu acompanhar o desenvolvimento da narrativa do realismo mágico e posteriormente, como ela defende, do realismo maravilhoso.

Ao analisar historicamente, as conclusões conceituais que envolviam o realismo mágico e a mudança na literatura latino-americana, Chiampi se deparou com a existência de algumas lacunas. Como as teorias pictóricas de Franz Roh, que projetam a questão para fora do texto; As teses culturalistas de Carpentier; E a confusão com a literatura fantástica que impede de delimitar e segmentar o gênero fantástico em outras temáticas. Desse modo, foi a partir dessas lacunas existentes na crítica sobre o realismo mágico, que a autora construiu o corpus da sua tese, partindo da seguinte premissa: “o problema da construção poética do novo realismo hispano-americano não pode ser pensado fora da linguagem narrativa, vista em suas relações com o narrador, o narratário e o contexto cultural” (CHIAMPI, 2012, p. 29).

### **3.1.2 O conceito de realismo maravilhoso proposto por Irlemar Chiampi para a compreensão da literatura latino-americana**

É relevante, apresentar a diferença entre o termo realismo mágico e o realismo maravilhoso. Já que Chiampi abdica da expressão “realismo mágico”, para adotar o termo

realismo maravilhoso. Sua preferência por esse termo embasou-se inicialmente na teoria literária de Carpentier do “real maravilhoso americano”. Chiampi (2012, p. 43) defende que: “O Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelas teorias literárias em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discurso (o fantástico, o realista)”. Já o mágico pertence a outra ordem discursiva, quando centrada na “atitude do narrador” é de ordem fenomenológica e possui a magia com o tema.

Conforme a autora, “magia é a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários as leis naturais” (CHIAMPI, 2012, p. 44). Notamos que o realismo mágico não está relacionado às obras a serem analisadas, pois, em nenhum momento tratam da magia ou da feitiçaria. A essa definição de mágico podemos assemelhar a conceituação de morto-vivo, apresentada (STIGLEGGER, 2013, p. 510), tendo em vista que, por razão de um pó manipulado por um feiticeiro vodu, mortos são trazidos ao plano real como zumbis. Nesse tipo de concepção os seres sobrenaturais causam o efeito de medo e servem a outra ordem representativa.

Desse modo, adotamos a definição de maravilhoso, proposta por Chiampi (2012), que difere do conceito de mágico por possuir vantagens de ordem lexical, poética e histórica. Como podemos observar na definição lexical apresentada pela autora:

Maravilhoso é o ‘extraordinário’, o ‘isólito’, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas as *naturalia* (CHIAMPI, 2012, p. 48).

No sentido de apresentar a etimologia da palavra maravilhoso tem-se o verbo *mirare* que se encontra no mesmo campo semântico de milagre, que segundo dicionário Aurélio (2002 p. 462), significa “Feito ou ocorrência extraordinária, não explicável pelas leis da natureza.” Chiampi apresenta com detalhes a etimologia e as ligações semânticas da palavra maravilhoso com intuito de endossar sua tese de que esse termo é o que melhor traduz a nova literatura latino-americana. Pois, como vimos, o termo mágico remete a palavras de outra ordem lexical, que por sua vez remetem a outros campos semânticos e outros conceitos, como a magia, a feitiçaria e o misticismo.

Segundo Chiampi, o maravilhoso possui duas acepções que são valiosas para compreender o novo romance hispano-americano, e acrescentamos à fala da autora os romances latino americanos, para que possamos enquadrar obras brasileiras como *Incidente em Antares* que possui traços do realismo maravilhoso. A primeira acepção define-o como:

O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens (CHIAMPI, 2012, p. 48).

Podemos observar nessa primeira acepção, alguns aspectos de ordem maravilhosa nas personagens Rosa e Clara de *A casa dos Espíritos*. Na obra, a descrição de Rosa chama atenção por na sua beleza e no seu espírito não existirem explicações reais. Como notamos:

Sua estranha beleza tinha uma qualidade perturbadora [...] parecia ter sido feita de um material diferente do da raça humana. [...] Quando nasceu, Rosa era branca, lisa, sem rugas, como uma boneca de porcelana, com o cabelo verde e os olhos amarelos, a criatura mais formosa nascida na Terra desde os tempos do pecado original, como disse a parteira, benzendo-se. [...] O tom da pele, com reflexos azulados, e o do cabelo, a lentidão dos movimentos e o caráter silencioso evocavam um habitante da água. Tinha qualquer coisa de peixe e, se tivesse uma cauda com escamas, seria certamente uma sereia, mas suas pernas punham-na no limite impreciso entre a criatura humana e o ser mitológico (ALLENDE, 2017 p. 12).

Como observamos na descrição, a beleza e o espírito de Rosa podem ser interpretados como exagerados e não habituais ao ser humano. Assim como é o caso da personagem Clara, denominada em alguns momentos da obra como Clara clarividente. Diferente da sua irmã mais velha, Rosa, Clara possuía uma beleza correspondente à raça humana, contudo, são seus “poderes” com a mente que chamam a atenção no decorrer da obra. Clara faz previsões de acontecimentos, lê cartas, move objetos com a mente e é introspectiva. Essas características não provocam um efeito de medo no leitor e ao longo da obra vão se tornando cada vez mais naturais. Nesse sentido, podemos encaixar essas duas personagens na primeira acepção de maravilhoso proposta por Chiampi. Levando em consideração que os traços do maravilhoso mantêm a essência humana das personagens e se enquadram na extraordinariedade ao extrapolar as leis físicas e naturais humanas.

Na segunda acepção podemos enquadrar o aparecimento dos mortos-vivos de “Incidente em Antares”, que não se encaixam nas concepções do realismo Fantástico por não causarem nos leitores efeitos como medo, espanto ou horror, mas sim, estranheza e comicidade. Desse modo, Chiampi afirma:

[...] o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional (CHIAMPI, 2012, p. 48).

No caso de “Incidente em Antares”, o momento da aparição dos mortos-vivos subverte a ordem natural presente na narrativa. Pois, na esfera natural os mortos não se levantam dos seus caixões e agem da mesma forma como se estivessem vivos, com os corpos seguindo a ordem natural da decomposição. Essa aparição é tão inacreditável e improvável que os próprios mortos-vivos demoram para acreditar que estão mortos, em decomposição e habitando o plano terreno com plena consciência de suas vidas. Como podemos observar no trecho a seguir:

Barcelona senta-se no chão, fica por um momento de cabeça baixa e depois diz: - Será que estamos mesmo mortos?

- Ponha a mão no coração e veja se ele bate – sugere o advogado.

O sapateiro espalma a manopla sobre o peito atento por um instante.

- Não bate. – Segura o pulso com o polegar e o indicador. – Não tenho pulso.

- Eu não respiro – diz João Paz.

Cícero segura o ventre com ambas as mãos:

- Sinto que os saprófitas já estão em plena atividade nas minhas entranhas...

- Se somos mesmo cadáveres, como se explica que estamos aqui falando, trocando opiniões e ideias... com a memória funcionando... – indaga d. Quita.

- Minha senhora – responde o advogado -, eu não explico. Confesso que não sou versado em ocultismo, teologia, ou espiritualismo (VERÍSSIMO, 2005, p. 221).

A partir do trecho anterior notamos que o aparecimento dos mortos-vivos pertence a uma ordem sobrenatural, que as leis físicas e racionais não explicam, como vemos na constatação do advogado que afirma não conhecer as leis sobrenaturais. Desse modo, podemos enquadrar os elementos maravilhosos de *Incidente em Antares* na categoria do maravilhoso. Assim, Chiampi aponta que ambas as acepções são valiosas e que algumas obras, acontecimentos ou personagens são extraordinários como na acepção 1, e outros contém o maravilhoso-sobrenatural como na acepção 2.

Desse modo, para Chiampi o termo maravilhoso não é um modismo passageiro, ele definitivamente está incorporado na Literatura, na Poética e na História Literária. Como observamos na seguinte afirmação:

Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática (o *deus ex machina*). É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento) (CHIAMPI, 2012, p. 49).

Além dos aspectos de ordem etimológica, lexical, literária ou poética, Chiampi aponta que a razão que legitima o maravilhoso como identitário da cultura americana, é a história. Pois, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo atribuíam ao maravilhoso àquilo que não se traduzia em palavras do código europeu. Como propôs Carpentier com seu trabalho histórico da América.

Sendo assim, levando em consideração que a própria narrativa literária subverte o conceito de real e coloca em xeque as distinções entre as leis do real e do imaginário, Chiampi (2012), pontua que:

O policiamento da razão tem como eixo a noção empírica de mundo real, a opinião corrente que temos das leis da causalidade, do espaço e do tempo: os rios não invertem os seus cursos, os desejos não se realizam a simples formulação, *os mortos não retornam para atormentar os vivos*, as paredes não se deixam atravessar, não se pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, etc (CHIAMPI, 2012, p. 54, grifo nosso).

Nota-se que a autora citada problematiza o tema pensando na narrativa maravilhosa e, mais especificamente, no uso do irreal ou da fantasia. O texto maravilhoso se utiliza claramente da dualidade entre o real e o irreal para criar efeitos de sentido que colaborem com a estética da narrativa. Contudo, como pontua Chiampi (2012, p. 54), essa dualidade não é facilmente confundida na narrativa maravilhosa, como a mesma exemplifica “os mortos não retornam para atormentar os vivos”. Portanto, é nesse ponto, quando trata-se da expressão do real no texto literário, que o maravilhoso se difere do fantástico.

## **4. CAPÍTULO 3 – O realismo maravilhoso e a representação de regimes ditatoriais em *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo e *A casa dos Espíritos*, de Isabel Allende**

### **4.1 Breve resumo das obras**

#### **4.1.1 “Incidente em Antares”, de Érico Veríssimo**

Uma das características do romance *Incidente em Antares* centra-se na mescla de personagens e lugares fictícios com personagens e fatos históricos reais, da história do Brasil e do Rio Grande do Sul, estado no qual se desenvolve a narrativa, mais precisamente na cidade fictícia de Antares. A obra se divide em duas partes: na primeira parte é contada a trajetória de duas famílias que a partir do povoado “Povinho das caveiras” às margens do Rio Uruguai, na fronteira com a Argentina, iniciam a construção da cidade de Antares, que vai se desenvolvendo juntamente com a intriga mortal entre a família dos Vacarianos e dos Campolargos e a luta pelo poder sobre a cidade de Antares. Nessa primeira parte, Veríssimo faz uma descrição realista da ascensão e queda do governo de Getúlio Vargas.

Nas páginas iniciais do livro aparece um desenho do cemitério da cidade e do coreto da praça central, na mesma página encontra-se a seguinte nota do autor: “Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e lugares que na realidade existem ou existiram são designados pelos seus nomes verdadeiros” (VERÍSSIMO, 2005). Na página seguinte aparece a planta da praça central de Antares desenhada por Veríssimo. Com relação a nota do autor, ele deixa explícito que irá trabalhar com a mescla de fatos verídicos da história política brasileira com personagens e fatos imaginários.

Na segunda parte do romance intitulada por “O incidente”, aparecerão os elementos maravilhosos. Sendo assim, a segunda parte se inicia com a deflagração de uma greve geral na cidade de Antares, e é esse fator que dará suporte ao “incidente” com a aparição dos mortos-vivos. Pois, a greve atinge todos os funcionários da rede pública e privada, estendendo-se aos coveiros do cemitério local. O ápice da greve acontece quando na sexta-feira, dia treze de dezembro de 1963, morrem 7 pessoas, dentre elas, a matriarca da família dos Campolargos, e os coveiros em greve se recusam a sepultar os mortos, obrigando os parentes a deixarem os esquifes na porta do cemitério.

Até o presente momento, não havia aparecido nenhum elemento maravilhoso na obra. No entanto, destacamos a simbologia de, em uma sexta-feira treze, terem morrido sete pessoas, sem uma causa-morte relacional, assim como, sem relações de parentesco e classe social. Sendo assim, apresentaremos esses mortos, que empregam o tom de realismo maravilhoso a narrativa. Ressaltamos que cada um deles possui um papel distinto na narrativa, pois representam classes sociais e interesses diferentes, fator este, que comporá a crítica social e política do romance. Tais personagens mortos-vivos “sacudirão” os tabus sociais construídos na cidade de Antares justamente por aqueles que praticam a corrupção e que fogem os ditos “bons costumes”, tanto morais, como religiosos e políticos.

A partir desses postulados, passaremos agora a descrever os sete mortos e a causa de suas mortes, sem levar em consideração a sequência das mortes, mas sim, a ordem do despertar dos caixões. Informações estas, cruciais para a construção do realismo maravilhoso na obra. Os mortos e a causa de suas mortes são apresentados na obra pelo morto Cícero Branco, o advogado. Um fator importante, é que os mortos não são apresentados diretamente ao leitor, mas sim a matriarca Quitéria Campolargo, que se mostra curiosa para conhecer os outros mortos. Com podemos observar o trecho a seguir, quando Quitéria indaga Cícero Branco:

- Quem são esses?
- Gentinha sem importância, com exceção de dois...
- Por que não tiramos para fora desses... dessas caixas?
- Estou lhe prevenindo que não são pessoas da sua classe...
- Bobagem! Morto não tem classe. Além disso, estou curiosa para ver as caras desses vivos, quero dizer, desses mortos (VERÍSSIMO, 2005, p. 214).

Após o dialogo a cima, d. Quitéria senta-se no seu esquife para assistir à apresentação dos mortos, enquanto Cícero abre os caixões e inicia as apresentações: “Como um mestre-decerimônias, Cícero faz o raio de luz da lanterna elétrica iluminar o rosto do primeiro homem da fila [...]” (VERÍSSIMO, 2005, p. 215).

Sendo assim, a primeira a se levantar do esquife, é Quitéria Campolargo, matriarca da família e ilustre dama da sociedade, conhecida por sua intransigência religiosa e moral e por ser o pulso firme que sustentava seu legado. À ela enquanto viva e mesmo depois de morta, cabiam todas as reverências possíveis de uma sociedade patriarcal. O segundo morto a se acordar, foi o advogado corrupto Cícero Branco, que enquanto vivo serviu ao prefeito da cidade, Vivaldino Brandão e ao Coronel Tibério Vacariano (um dos personagens principais da obra), compactuando das suas falcatruas. E faleceu de uma hemorragia cerebral.

O terceiro morto é José Luiz, vulgo Barcelona, anarco-sindicalista, como ele mesmo se intitula e sapateiro. Este faleceu de um aneurisma. Destacamos que a escolha de Barcelona

como um dos mortos aponta para a intenção de Veríssimo em ter um representante da oposição do governo vigente. Como podemos observar no trecho abaixo, em que é acusado de comunista pela matriarca Quitéria:

- Este é o José Ruiz, vulgo Barcelona.
- O sapateiro comunista! – exclama d. Quitéria.
- Alto lá, minha senhora! - protesta o apresentado, erguendo a mão. – Não confunda anarco-sindicalismo como comunismo. Considero isso um insulto às nossas ideias! (VERÍSSIMO, 2005, p. 215).

Observamos personificado na pessoa da matriarca Quitéria Campolargo, a tendência dos governos de direita e seus simpatizantes em se dirigir à todos que se opunham ao governo como comunistas, como se esta nomenclatura funcionasse como um insulto. As ideias contrárias ao governo, defendidas por Barcelona, permanecem nas próximas páginas, quando Cícero afirma que Barcelona deve seu caixão à prefeitura:

- Veja, Barcelona. Você deve o seu caixão, que não é nada mau, a uma gentileza da prefeitura municipal.
- Alto lá! Ates de mais nada, não sou nenhum indigente. Não peço nem aceito favores do poder constituído. Como não tenho herdeiros e sou viúvo, o governo vai ficar com a minha casa e minha oficina. Esse caixão custou uma ninharia. A prefeitura lucra com a minha morte! (VERÍSSIMO, 2005, p. 216).

O quarto personagem é o professor Meneandro Olinda, que se suicidou cortando os pulsos. O próximo defunto, é uma mulher, a prostituta Erotildes, que quando jovem foi uma das mais famosas da cidade e inclusive manteve um caso com o Coronel Tibério Vacariano, por cinco anos, e faleceu de tuberculose por negligência do hospital.

O sexto morto, é João Paz, jovem pacifista e idealista, que de acordo com o laudo médico, faleceu de embolia pulmonar. Porém, como ele mesmo denuncia depois de morto, foi torturado cruelmente e morto pelo Delegado Pigarço. Torturado sob acusação infundada de participar do suposto “grupo dos onze”, considerados como subversivos. O personagem João Paz, nos parece ter sido construído pelo autor, com a intenção de representar a intransigência, violência e poder da polícia no período da ditadura. Pois, como é representado no romance, o personagem foi morto sob acusação infundada e os motivos da sua morte foram encobertos, inclusive com a ajuda do médico legista. Esse contexto faz com que o leitor reflita sobre o poder que a polícia possuía, na ditadura, contra os civis. Notamos que até o advogado Cícero, depois de morto tenta encobrir a causa da morte de João Paz, como vemos em um diálogo entre os dois:

- Você sabe exatamente o que me aconteceu – diz o primeiro. – Por que não contou a verdade aos outros, seu canalha indecente, corrupto, covarde!? [...]

- Não desconverse. Você sabe muito bem que não morri de pneumonia no hospital, mas fui, isso sim, assassinado na prisão. Você nega isso?
- Não.
- E você também sabia muito bem que eu não cometi nenhum crime.
- Um momento! Não tenho o dom da ubiquidade nem o da onisciência. [...] Houve uma denúncia... 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. Interrogou você pelos métodos normais, aceitos pelas nossas leis, mas você recusou-se a falar...
- Como é que eu ia confessar uma coisa que não sabia? Nunca tive nada a ver com esse grupo, se é que ele existe mesmo em Antares.
- Seja como for, o Inocêncio Pigarço não teve outra alternativa senão recorrer aos seus métodos “especiais”.
- Por que não diz a palavra exata: *tortura*? (VERÍSSIMO, 2005, p. 226).

Nesse diálogo comprovamos mais uma vez que o personagem João Paz foi criado para representar as pessoas torturadas e mortas pelo regime. Que no período da ditadura eram arrancadas da sociedade sem qualquer chance de defesa e sem acusações verídicas. O caso da morte do personagem funciona com uma representação emblemática, das vítimas que foram torturas e muitas vezes mortas, sem que suas famílias soubessem a verdade, ou onde estavam seus corpos. Pois os detentores do poder sempre tinham uma desculpa para torturar, como notamos na defesa advogado Cícero, usavam do negacionismo como justificativa. Veríssimo faz questão de usar a palavra *tortura* de forma destacada, e nesse caso, o crime não poderia ser descoberto se o morto não estivesse dando seu depoimento.

E o sétimo e último defunto, é Pudim de Cachaça, conhecido beberrão da cidade, que foi morto envenenado por sua própria esposa, que não suportava mais suas bebedeiras. É, portanto, a partir do fato de não terem sido sepultados que se inicia a saga dos mortos-vivos em requerer junto às autoridades locais o direito sacro de um sepultamento digno. Ao descerem do cemitério até a praça central de Antares, o féretro de mortos, além de um rastro de odores, medos e moscas, abalam as estruturas morais da cidade. A partir desse momento, a narrativa se divide em capítulos curtos, os quais apresentam os mortos-vivos separadamente, cada um em seu contexto social, e posteriormente juntos na praça central, na qual ocorre um espécie de juízo final dos mortos contra os vivos.

#### **4.1.2 “A Casa dos Espíritos”, de Isabel Allende**

Assim como em “Incidente em Antares”, “A casa dos Espíritos” mescla acontecimentos irrealis com fatos da realidade de um país não nomeado, porém, a partir da interpretação da obra

o leitor identifica que é o Chile. E também, traz a história de duas famílias como centro dos acontecimentos do enredo. Na medida em que retrata os acontecimentos das gerações dos Trueba e Del Vale, Allende introduz discussões sociais como o feminismo, na figura da matriarca Nívea Del Vale, de sua neta Blanca e sua bisneta Alba. Já o patriarcalismo é representado principalmente pela figura de Esteban Trueba. Em um dado momento da obra ele é descrito da seguinte forma: “Era fanático, violento e antiquado, mas representava melhor do que ninguém os valores da família, da tradição, da prosperidade e da ordem” (ALLENDE, 2017, p 319).

Notamos que Allende e Veríssimo usam personagens semelhantes para representar o patriarcalismo, figura considerada como a base da família e do governo da época. Em “Incidente em Antares”, quem melhor ocupa essa posição até o final da obra é Tibério Vacariano. Esses personagens, assim como os núcleos familiares das duas obras, servem como uma forma de espelhar o contexto social de repressão ditatorial, que são criticados nos romances.

Assim como em “Incidente em Antares” os patriarcas das famílias são envolvidos com política. Logo no início da obra ocorre um fato marcante, que a morte de Rosa, filha mais velha, dentre as mulheres, de Nívea e Severo Del Vale, ocasionada por envenenamento. Rosa no dia da comemoração do anúncio da candidatura de seu pai ao Congresso, toma uma taça de vinho que chegou de presente para ele. Esse acontecimento transformou a família Del Vale. Severo se sentindo culpado pela morte da filha desistiu da carreira política; Clara filha mais nova, personagem central do romance, ficou muda de tanta tristeza e suas características de sensitiva se afluaram. Outro personagem central da obra, Esteban Trueba, também foi duramente afetado pela morte de Rosa, sua noiva.

Outro fator importante do início da obra é que Esteban depois de anos trabalhando como mineiro, consegue dinheiro, e vai para “Las três Marias”, antigas terras da família, e com muito trabalho a transforma em um negócio lucrativo. Então, depois de nove anos retorna à cidade e pede a mão de Clara em casamento. A partir de então, a narrativa vai se desenvolvendo junto com a saga da família Trueba. Esteban e Clara tiveram três filhos, Blanca e os gêmeos Jaime e Nicolás. Ao longo dos anos, Clara continuou com sua clarividência e Esteban com seu ímpeto de patriarca. Quando a família ainda residia na fazenda, Blanca vive um amor proibido com o camponês de tendências socialistas, Pedro Tercero, com quem tem uma filha, Alba. Para desgosto de Esteban Trueba, que ao saber da gravidez tenta matar Pedro e casa Blanca com um oportunista, apenas para evitar a vergonha pública da família. Anos mais tarde, Esteban sente

mais uma vez esse desgosto, com o relacionamento da sua amada neta Alba com o revolucionário Miguel.

Esteban depois de adquirir respeito social e se tornar muito rico, resolve enveredar pelo ramo da política e se torna senador pelo partido Conservador. A história política do Chile continua como plano de fundo nos acontecimentos da obra, porém, o nome do Chile não aparece, assim como o nome de nenhuma figura política da época. No entanto, o leitor consegue relacionar claramente os acontecimentos políticos retratados na obra com a realidade do Chile. A partir de então que as relações da família com a política vão se tornando mais fortes.

É na segunda e na terceira geração dos Trueba que o desenvolvimento da obra chega até os anos difíceis do regime ditatorial do Chile. A família Trueba se divide na política, com Esteban Trueba do lado do conservadorismo e Blanca, Alba e Jaime do lado da oposição que tenta implantar o socialismo por vias democráticas. É com o assassinato do presidente eleito, Salvador Allende, na invasão do Palácio de *La Moneda*, retratada fielmente na obra e com a morte de Jaime e posteriormente a prisão e tortura de Alba, que a obra alcança seu ápice nas denúncias das violências do regime ditatorial comandado por Pinochet. Enfatizamos que as figuras políticas não são nomeadas na obra.

## **4.2 A função dos elementos maravilhosos nas obras “Incidente em Antares” e “A Casa dos Espíritos”**

### **4.2.1 “Incidente em Antares”**

Em “Incidente em Antares”, Érico Veríssimo constrói a segunda parte do romance, “O Incidente” a partir do inexplicável acordar de sete mortos que por se compreenderem na condição de insepultos, retornam à cidade e as suas casas, para exigir seus sepultamentos. No entanto, o ponto central desse incidente não está apenas nessa solicitação, mas sim, na confusão e na desestabilização que esses mortos começam a provocar na cidade. Pois, suas condições de mortos conscientes do seu passado em vida, começam a incomodar as autoridades locais.

A função do morto-vivo na obra, centra-se principalmente na sátira aos tabus sociais e na denúncia dos abusos de poder cometidos pelas autoridades locais, como o prefeito, Major Vivaldino, e o delegado Inocêncio Pirgaço. Com isso, já no primeiro elemento sobrenatural que aparece na obra, percebe-se que sua função não é de causar medo no leitor, não sendo, pois, um elemento fantástico, mais sim, maravilhoso.

Sendo assim, a maneira satírica em que é construída a narrativa no momento em que é aberto o caixão de Quitéria Campolargo, causa no leitor a sensação de estranhamento, por esse não ser um fator natural, mas em um segundo momento a reação que se perpetua é a da comédia, como pode-se comprovar no trecho seguinte: “Os olhos dela estavam abertos, seus lábios começaram a mover-se e deles saiu primeiro um ronco e depois estas palavras, nítidas: “*Senhor, em Vossas mãos entrego a minha alma*” (VERISSIMO, 2005, p. 211). Ao analisar esse trecho comprovamos o dito anteriormente, pois, ao ser aberto o seu caixão, Quitéria não tentou atacar o homem que lhe dera a liberdade. O que sobressai é o elemento cômico, contido no fato de ela pensar estar se encontrando com Deus e neste momento não ter consciência de que ainda habitava o plano terreno.

Podemos encontrar também, diversas passagens na narrativa que comprovam a condição de mortos-vivos dos personagens, como nos seguintes trechos: “Um homem de estatura mediana e vestido de escuro, sai do seu féretro, dá alguns passos com uma rigidez de boneco de mola (...) (VERISSIMO, 2005, p. 212)”. Outro momento marcante, que pode comprovar o dito é quando Pudim de Cachaça se auto-analisar na nova “realidade” diz: “\_Me costuraram mal e porcamente” (VERISSIMO, 2005, p. 221). O que mostra que por ele ser pobre e não possuir nenhum valor moral na sociedade, foi tratado com indiferença. Em outro trecho temos a seguinte fala de Cícero Branco: “\_Sete úteros abertos – Sete criancinhas recém-nascidas” (VERISSIMO, 2005, p. 231).

Ainda com relação ao caráter de mortos-vivos Cícero Branco que na condição de representante dos seus interesses e dos outros seis mortos, fala ao fazerem sua aparição na cidade: “Nossa presença, ao que parece, já foi notada na cidade. Agora, que cada um faça o que entender: que vá rever seus afetos ou assombrar seus desafetos” (VERISSIMO, 2005, p. 239). Percebe-se nas falas dos mortos que eles ironizam sua própria condição e que quando Cícero utiliza a palavra “assombrar” não está lhe empregando o sentido literal. Não no que concerne ao medo, mais sim a descoberta de fatos comprometedores.

Além dos elementos abordados anteriormente, podemos constatar a condição de mortos-vivos pensantes que despiu estes personagens da hipocrisia habilmente cultivadas em vida. Como podemos comprovar na conversa seguinte, entre Quitéria e Cícero:

- Quero lhe agradecer por ter ido ao meu velório. Obrigada pelos gladiólos.
- Não me agradeça. Já que estamos mortos e não somos mais personagens da comédia humana, posso ser absolutamente franco e confessar-lhe que a homenagem que lhe prestei teve uma finalidade utilitária. Eu queria agradecer a sua família, pois estava de olho no inventário de seus bens.
- Bom, já que estamos no jogo da verdade... nunca simpatizei com o senhor.
- Ora, por que?

- Porque sempre o tive na conta de um advogado chincanista e desonesto (VERISSIMO, 2005, p. 214, grifo nosso).

Nesse trecho podemos perceber que as máscaras sociais caem e a hipocrisia cede espaço para a verdade de pensamentos ocultos enquanto vivos. Já que, a sociedade requer que máscaras encubram a sinceridade a favor do status social e econômico. Nesse ponto o próprio morto afirma que a sociedade humana é uma comédia. No entanto, em contraponto a esses lapsos de sinceridade, constata-se que alguns tabus arraigados são carregados até mesmos depois da morte, como é o caso do julgamento de Quitéria sobre a defunta Erotildes, que foi prostituta em vida, na seguinte fala: “\_ Mas será que você nunca pensou em procurar um trabalho decente, menina?” (VERISSIMO, 2005, p. 217). A partir do preconceito de Quitéria pode-se observar que o tema da prostituição é abordado na narrativa com o intuito de expor uma profissão inegavelmente subjugada pela sociedade. E mesmo que algumas prostitutas, como é o caso de Erotildes, tenham servido a figuras ilustres, não passam de fantasmas na sociedade. Desse modo, a vida difícil que levam pode ser exemplificada pelo trecho da conversa entre Erotildes e sua colega de profissão, Rosinha: “Erotildes fita na amiga os olhos gelatinosos e diz baixinho: - Pois eu te digo que estou contente por ter morrido. A gente fica livre para sempre de todas essas tristezas e vergonhas” (VERISSIMO, 2005, p. 259).

Levando em consideração que cada morto-vivo possui um papel específico na obra, o professor Meneandro Olinda é quem representa o suicídio, através de sua morte. Desse modo, quando ele é apresentado aos outros mortos, Quitéria Campolargo reprova sua conduta, amparada por suas convicções religiosas. Como se observa nos trechos:

\_ O professor Meneandro Olinda! \_ exclama d. Quitéria.  
 \_ Ele mesmo \_ confirma o advogado. \_ Suicidou-se abrindo as veias do pulso.  
 D. Quitéria meneia a cabeça, estralando a língua entre os dentes, num sinal de reprovação.  
 \_ Então isso é coisa que um cristão faça, maestro? \_ repreende-o com ar professoral.  
 \_ O suicídio é um grande pecado contra as leis de Deus (VERISSIMO, 2005, p. 216).

Como exposto no trecho acima e no anterior, Quitéria Campolargo atua como a inquisidora dos pecados. Como se a pessoa “ilustre” que ela foi, lhe conferisse o direito ao julgamento. Portanto, Quitéria no início da sua descoberta enquanto morta apresenta falsos moralismos, que no decorrer da sua saga pela cidade junto com os outros seis mortos-vivos, ela vai se dando conta de que esses pensamentos não fazem mais sentido depois da morte. E descobertas como os adultérios das suas filhas, já não mais a escandalizam. Assim sendo, a comprovação da conduta interesseira dos seus genros e filhas, abalam a estrutura moral de Quitéria. Ao presenciar a disputa dos genros e filhas por suas terras e principalmente pelas jóias, as quais ela pediu para ser enterrada, a matriarca intervém com a seguinte fala “\_ O mau cheiro

é muito do meu cadáver, mas é mais dos pensamentos de vocês, seus trapaceiros ordinários!” (VERISSIMO, 2005, p. 244). A partir desse ponto, a morta reflete que para seus familiares ela só possuía o valor financeiro.

Retomando, ao tema adultério, citado há pouco. Podemos destacar a visita de Cícero Branco a sua casa, momento em que encontra sua viúva Efigênia, na cama com um rapaz bem mais jovem. Nas citações seguintes observaremos o tabu do adultério sendo tratado de forma bastante irônica e o mais intrigante, sob a perspectiva de um “corno póstumo” (VERISSIMO, 2005, p. 245) como se apresenta o próprio Cícero.

Não minto. Eu já era enganado por minha mulher, quando vivo. Existe nessa cidade uma apreciável cadeia de cartas anônimas que me mantinha informado das atividades adúlteras dessa distinta dama, com detalhes de lugar, hora e nome do macho (VERISSIMO, 2005, p. 245).

Nesse trecho, e nas partes seguintes se dá o flagrante de Cícero à sua viúva, sua apresentação e análise do amante da mulher. Essa parte da obra pode ser tida como uma das mais cômicas envolvendo os mortos-vivos. É importante observar que o fator sobrenatural unido ao tabu que envolve o adultério empregam a essa parte da narrativa um cunho de comédia. Pois, pode ser considerado um fato tipicamente “maravilhoso”, um morto-vivo dialogar com a esposa e seu amante ao flagrá-los em adultério. No entanto, independente do tema ser abordado de forma cômica, existe uma crítica forte ao tabu do adultério feminino e principalmente com conhecimento do conjure. Levando ainda em consideração que o livro se remete a década de sessenta.

Em se tratando ainda do tema anterior, pode-se destacar a afirmação do próprio morto-vivo, de que não havia a necessidade do medo, pois não causaria nenhum mal ao amante da esposa. Quando Cícero diz: “Não lhe vou fazer nenhum mal físico ou moral. Se o meu cheiro o incomoda, molhe um lenço na água-de-colônia que está ali em cima do toucador e tape o nariz com ele” (VERISSIMO, 2005, p. 245). Nesse trecho, podemos fazer um contraponto com o mito do zumbi, tendo em vista, que Stiglegger faz a seguinte afirmação, ao tratar de um clássico do cinema: “os mortos apresentam-se de forma agressiva e ágil, o que aumenta significativamente seu potencial de perigo” (STIGLEGGGER, 2013, p. 513). Desse modo, é possível observar que os mortos-vivos de Incidente em Antares fogem da definição do conceito inicial de zumbi. Fator esse que colabora com a conclusão de que a função dos mortos no texto é desmistificar diversos tabus sociais e realizar uma sátira política.

No capítulo em que Barcelona vai ao encontro do delegado Inocência Pirgaço, para atormentá-lo por ter assassinado João Paz, pode-se verificar a intenção da narrativa em apontar que a condição de morto-vivo pode ser mais digna do que a de algumas pessoas vivas. Como

podemos observar no seguinte trecho: “\_ Barcelona... você morreu! \_ Pois é, postula! Estou morto e podre. Você está vivo e mais podre do que eu. Podre de alma. Podre de coração” (VERISSIMO, 2005, p. 250). Nesse trecho, é importante pontuar que a condição de morto-vivo confere ao personagem “poderes” que ele não teria se estivesse vivo. Tendo em vista que esse era o período da ditadura, momento no qual diversas pessoas eram torturadas sem julgamentos ou provas concretas, e que os cidadãos não tinham direito de fazer indagações, tampouco, confrontar um delegado desse modo. E levando em consideração ainda, que o sapateiro Barcelona era pobre e não concordava com a ditadura.

A partir de todo o dito anteriormente, pode-se analisar que os mortos cumprem seu papel principal quando apontam em praça pública os segredos, crimes e adultérios mais sombrios de uma sociedade que vive de aparências. Desse modo, o morto-vivo Cícero Branco em seu discurso, desmascara os representantes mais ilustres da honestidade e moral da cidade. Como podemos ver no seguinte trecho: “\_ Hipócritas! \_ exclama. \_ Impostores! Simuladores! Eis o que sois... Vista deste coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa (nem mesmo conhece direito) sua face natural” (VERISSIMO, 2005, p. 306).

Assim como Cícero possui a função de atacar moralmente a sociedade, com a coragem e o escudo que só a morte confere. Barcelona, que enquanto vivo era conhecedor dos segredos mais infames de diversos cidadãos antarenses, aponta em sua fala toda a “podridão” que essa sociedade encobre.

Mas se há coisa que eu não aguento são os fariseus, os falsos moralistas, os que têm uma moral sexual para uso externo, da boca para fora, e outra para seu próprio uso particular e secreto. Nossa cidade está cheia desses sepulcros caiados de que falam as escrituras, santarões que estão sempre prontos a condenar o próximo por faltas que eles próprios cometem as escondidas (VERISSIMO, 2005, p. 320).

A partir das palavras de Barcelona, observa-se que o posicionamento sobre os segredos da população que ele possuía quando vivo só foram expostos depois de morto. Fator que nos faz refletir sobre a posição do morto-vivo no romance. Pois, essa condição de ser sobrenatural, lhes confere poderes que lhes são mais úteis que os físicos. Fazendo com que o autor se utilize dessa condição para tecer sua crítica, dentre outros fatores, aos desmandos e autoritarismos de uma sociedade hipócrita.

Ao personagem de João da Paz fica a função de representar a violência e a repressão exercida pelas forças policiais. O mais destacável sobre a construção do personagem é que sua função de representante das repressões da ditadura não acaba com a sua morte. Na condição de morto-vivo, Joãozinho, como era chamado, planeja a fuga da sua esposa grávida para a

Argentina, temendo que o delegado Pirgaço, possa prendê-la e torturá-la. O intuito maior do morto é fazer com que sua esposa fique em segurança e que seu filho tenha um futuro melhor do que o dele, longe do Brasil.

Para arquitetar a fuga da sua esposa, Joãozinho aproveita o alvoroço que sua presença e a dos outros mortos causaram na cidade, e é ajudado pelo Padre Paulo. Destacamos a conversa do padre com a viúva Rita Paz, sobre o estado que se encontra o corpo do seu marido morto.

“Ele foi torturado barbaramente. Seu rosto está quase irreconhecível. Um braço e uma perna partidos. Rita, pense em Deus e tenha coragem. O que vou lhe dizer é terrível, mas é melhor que você saiba de tudo. O corpo do seu marido está em decomposição. Prepare-se para o pior” (VERISSIMO, 2005, p. 266).

Em diversos momentos desde o acordar dos mortos vivos até voltarem aos seus caixões, a incredulidade com o fato desafia as crenças e a lucidez de toda a população antarense. Em alguns momentos até os mortos se perguntam como é possível estarem conscientes e realizando ações que, até então, só seria possível aos vivos. Cícero Branco em sua visita ao cartório, aproveita para perguntar ao seu antigo amigo, Aristarco, o que ele pensa sobre sua condição de morto. Diz: “\_ Aristarco amigo, sei que você é médium vidente, por isso não acredito que tenha medo de almas de outro mundo”. Aristarco trêmulo e desestabilizado pela condição do visitante, responde: “\_ Alma você não é! É um cadáver em franco processo de putrefação” (VERISSIMO, 2005, p. 247). Nesse ponto notamos, que para os personagens, talvez fosse mais crédulo que os fantasmas dos mortos estivessem vagando e atormentando a cidade.

Em outro momento quando reúnem as autoridades de Antares para decidir quais providências tomar em relação aos mortos, cogita-se uma alucinação coletiva ou explicação mágica. Inicia a conversa o prefeito Vivaldino ao fazer o seguinte questionamento ao professor Libindo Olivares:

\_ O senhor sugere que a volta desses mortos tem uma explicação mágica, não? \_ Não! Minha explicação é outra. A nossa cidade está sob a influência duma alucinação coletiva.

\_ Essa não! Protesta o delegado de polícia. \_ Eu não sou e nunca fui homem de alucinações. Segundo minhas leituras [...] tem havido casos de alucinação coletiva na história da humanidade. São, porém, momentos passageiros, espécies de relâmpagos. Para que o que se passa agora em Antares possa ser explicado como sendo apenas uma alucinação... bom, essa alucinação teria de ser não só visual como também olfativa. E parece-me que está durando demais no espaço e no tempo (VERISSIMO, 2005, p. 281).

Com a menção do delegado a questão do olfato, destacamos que esse foi um recurso muito empregado por Veríssimo para causar ainda mais instabilidade na recepção dos mortos pelos vivos e para ressaltar a condição de mortos-vivos e não de fantasmas. Em diversos

momentos, fala-se dos cadáveres em plena decomposição, do mau cheiro insuportável e dos animais que os mortos atraíam como ratos, moscas e urubus.

Os mortos finalizam sua incursão pela terra dos vivos da seguinte forma:

E lá se foram os mortos, envoltos numa nuvem de moscas. Aproximadamente meia hora mais tarde chegaram aos muros do cemitério, e cada um deles se postou ao pé do seu esquife.

\_ Companheiros! \_ exclamou o dr. Cícero Branco. \_ Nossa aventura terminou. Fostes maravilhosos clientes. Convido-vos agora a voltar aos vossos lugares (VERISSIMO, 2005, p. 281).

Nesse trecho notamos que os mortos-vivos pareciam conhecer sua função na obra, já que após visitares seus parentes, realizarem seus últimos desejos em terra, mesmo pós-morte, e fazerem todas as denúncias e desmascaramentos em praça pública, retornam aos seus esquifes com a sensação de dever cumprido.

Desse modo, após apresentar alguns dos momentos em que o maravilhoso aparece na obra, destacamos um ponto relevante sobre seu desfecho, que é a chamada “operação borracha”. Após o tribunal dos mortos contra os vivos no correto, as autoridades iniciam um processo de apagar esse acontecimento macabro da história da cidade. Com a chegada dos jornalistas de fora da cidade, o prefeito faz questão de negar o “incidente”, mesmo que toda a cidade tenha sido testemunha olfativa e ocular. E os repórteres decidem ir embora e não dar crédito a essa história sem fundamento. Destacamos o fato de Veríssimo ter inserido na narrativa a censura aos meios de comunicação, como vemos no trecho a seguir:

Quando Lucas Faia procurou o maj. Vivaldino para lhe dizer que ia publicar em A Verdade \_ no primeiro número que aparecesse depois do ‘lamentável incidente’ \_ um grande artigo descrevendo com sabor literário a ‘visita dos mortos’, o prefeito saltou, furibundo: \_Não publique coisa nenhuma! Esse seu artigo não pode aparecer sem a aprovação dos acionistas do jornal (VERISSIMO, 2005, p. 407).

Nesse sentido concordamos como Bordini, na seguinte afirmação sobre a obra, que destaca a representação que Veríssimo faz da sociedade brasileira:

Toda a denúncia das arbitrariedades do regime de governo de Antares se apaga, imagem mais do que eloquente do período do “Brasil, ame-o ou deixe-o”, em que a aparência de normalidade, mantida pelo silenciamento forçado da mídia e pelo incremento dos espetáculos televisivos e futebolísticos, escondia as tentativas de revolução armada e os desmandos dos militares (BORDINI, 2005-2006, p. 277).

Com *O Incidente*, subvertendo a ordem natural e documental sob a qual vinha se desenvolvendo o romance, Veríssimo ataca a sociedade hipócrita, corrupta e criminosa de Antares, que nada mais é do que uma representação alegórica do Brasil. Os mortos que se levantam dos seus caixões sem nenhuma explicação científica ou natural dão voz a sujeitos

esquecidos pela sociedade, como o cachaceiro Pudim de Cachaça e a prostituta Erotildes. Expõem os corruptos e concupiscentes, como é o caso do advogado Cicero Branco, e a dona da moral e representante dos bons costumes, a matriarca Quitéria Campolargo. E ainda representa os cidadãos que sofreram com a repressão e violência do regime ditatorial, na figura de João Paz. Com um tom de humor satírico, Veríssimo utiliza os elementos maravilhosos em favor da denúncia.

#### 4.2.2 A Casa dos Espíritos

Em *A casa dos Espíritos*, Allende constrói o maravilhoso de forma diferente de *Incidente em Antares*. Os elementos maravilhosos aparecem desde as primeiras páginas do livro, no entanto, são mais sutis do que na obra de Veríssimo. O primeiro elemento maravilhoso que aparece é a descrição da beleza sobrenatural de Rosa, filha de Nívea e Severo Del Vale. Como foi descrita no capítulo 2, a beleza de Rosa é sobrenatural, assim como seu espírito. No entanto, Rosa não apresenta nenhum poder especial, que a caracterizaria como um ser sobrenatural. Ela possui apenas uma personalidade calma e dispersiva, não possuía vaidades e não se interessa por as questões pragmáticas da vida. O único interesse de Rosa era bordar a maior toalha do mundo, os bordados da toalha eram constituídos de animais e seres fabulosos, como vemos:

Começou com cães, gatos e borboletas, mas logo a fantasia se apoderou de seu trabalho, e foi surgindo um paraíso de animais impossíveis, que nasciam de sua agulha diante dos olhos preocupados do pai. Severo considerava que era tempo de sua filha sair do devaneio e por os pés na realidade, aprender algumas tarefas domésticas e preparar-se para o casamento, mas Nívia não compartilhava essa inquietação. Preferia não atormentar a filha com exigências terrenas, pois pressentia que Rosa era um ser celestial, que não fora destinado a durar muito no tráfego grosseiro desse mundo; por isso deixava-a em paz com os seus fios de bordar e não contestava aquele jardim zoológico de pesadelo (ALLENDE, 2017, p 14).

Como podemos observar através do trecho acima, a personagem Rosa possui características não naturais aos seres humanos. Falece no início da obra, como se sua personagem não suportasse os sabores da vida mundana, como vemos na afirmação de sua mãe, Nívea Del Vale. Rosa permanece na memória dos outros personagens no decorrer da obra, servindo como acalento em momentos difíceis. Um traço marcante de sua beleza, os cabelos verdes de tom marítimo, encarna em sua sobrinha-neta, Alba. Sua personagem funciona como um elemento maravilhoso que chama bastante a atenção do leitor, logo no início da obra. E, portanto, já indica que no romance existem traços do realismo maravilhoso.

Sendo assim, a partir desse primeiro elemento que irrompe as leis naturais, destacamos a personagem Clara, que acompanhamo-la desde os 10 anos de idade até sua morte, na velhice. Clara é o elemento maravilhoso mais forte da obra, pois desde a sua infância vão sendo apresentados seus poderes sobrenaturais. Destacamos aqui, que a personagem não se enquadra no fantástico, pois sua função não é de causar medo ou horror, mas sim admiração e surpresa. Para endossar o dito, relembramos a seguinte conceituação de Chiampi (2012), que trazemos no capítulo 2.

Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática (*o deus exmachina*). É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento) (CHIAMPI, 2012, p. 49 *grifo nosso*).

Desse modo, sempre que os “poderes” de Clara aparecem na obra, estão acompanhados da admiração e da surpresa dos outros personagens. Em alguns casos os outros personagens não dão crédito às premonições de Clara, principalmente na sua infância. No decorrer da obra quando ela vai amadurecendo, notamos que os outros personagens passam a acreditar nela, uns com mais convicções do que outros. No trecho em que Clara avisa sobre a morte de um dos integrantes da família, ninguém lhe dá crédito e o feito se concretiza com a morte de Rosa. Como vemos: “Clara anunciou que haveria outro morto na casa. Mas será um morto por equívoco \_ acrescentou. [...] e ninguém fez caso, porque estavam todos ocupados com os preparativos da viagem do pai ao Sul e porque a bela Rosa acordara doente” (ALLENDE, 2017, p 34). Com a morte de Rosa, destacamos a diferença na forma de Allende e Veríssimo representarem a morte dos seus personagens maravilhosos.

Enquanto na “*A casa dos Espíritos*” a morte ressalta a beleza da personagem Rosa, em *Incidente em Antares* a morte é representada no seu estado mais feio, os 7 mortos são descritos de forma direta e crua em seu estágio de decomposição, como já descrito no tópico anterior. Como observamos nos trechos seguintes, a beleza de Rosa alcança um estado mais sublime e é ressaltada com a morte.

[...] mais bela do que nunca, com o cabelo definitivamente verde, a pele cor de marfim novo e seus olhos amarelos, como mel, abertos. [...]

Rosa estava ali entre as brancas pregas de cetim branco em seu também branco ataúde, conservada intacta três dias depois de falecida e mil vezes mais bela do que me lembrava, porque Rosa, na morte, se transformara sutilmente na sereia que sempre fora em segredo (ALLENDE, 2017, p 42).

No decorrer da obra a beleza de Rosa continua sendo lembrada. Mas, são as características de Clara como “sensitiva” que fortalecem os laços da obra com o maravilhoso. Destacamos os seguintes trechos que demonstram algumas de suas habilidades:

Clara, clarividente, conhecia o significado dos sonhos. Também via o futuro e conhecia a intenção das pessoas, virtudes que manteve ao longo da vida e, com o passar do tempo, ampliou. Anunciou a morte do seu padrinho, *Don Salomón Valdés*, corretor da bolsa de comércio, que, julgando ter perdido tudo, se enforcou no lustre do seu elegante escritório (ALLENDE, 2017, p 85).

Clara também movia objetos com o poder da mente, conversava com espíritos e com muita frequência era chamada de lunática pelo pai, e de endemoniada pelo padre e as freiras. No entanto, sua mãe Nívea, já habituada com as excentricidades de sua família deixa Clara livre para desenvolver seus “dotes”. A adivinhação era o dom mais forte de Clara e da forma que esse dom é construído na narrativa parece que, na verdade, ela já conhece seu destino e o das pessoas a sua volta. Ela anuncia antecipadamente a família que Esteban Trueba, o antigo noivo da sua irmã Rosa, irá pedi-la em casamento. Adivinha o sexo dos seus filhos e os constantes terremotos que sacodem o país. Clara também pressentiu a morte de seus pais em um trágico acidente de carro, no qual sua mãe, Nívea, ficou decapitada e apenas Clara conseguiu localizar a cabeça na estrada, através da sua adivinhação. Pressentiu também, a morte de sua cunhada, que apareceu em espírito para Clara, Esteban, Blanca e os gêmeos, na hora do jantar, mas que apenas Clara notou que se tratava de um espírito.

A clarividência de Clara permeou toda a obra até o capítulo 10 intitulado por “A época da Decadência” funciona como um divisor de águas do romance. É nesse capítulo que a personagem Clara falece, e a partir de então tudo parece desfalecer junto com ela. A família se desintegra, os negócios de Esteban começam a ir mal e os acontecimentos políticos se agravam. Nesse sentido, destacamos o seguinte trecho deste capítulo: “A morte de Clara transtornou absolutamente a vida do casarão da esquina. Os tempos mudaram. Com ela, foram-se os espíritos, os hóspedes e aquela luminosa alegria sempre presente [...]” (ALLENDE, 2017, p 42). A partir desse trecho compreendemos que a personagem Clara através de suas características sobrenaturais, funcionava como o elo que mantinha a família em harmonia. E é posterior a sua morte que o golpe de estado acontece e sua família mais se envolve com a política e sofre os efeitos do regime ditatorial imposto.

Sendo assim, observamos que Allende utilizou o maravilhoso na obra de forma distinta de Veríssimo. Em *A casa dos Espíritos*, os personagens que carregavam estes traços, eram considerados seres sublimes, como Rosa e Clara. A estas personagens não cabia o envolvimento

com temas pesados como política, economia, tanto é que as duas morrem antes do golpe de estado acontecer. E com elas se vai quase toda a beleza celestial do romance.

Como destacamos anteriormente, após a morte de Clara, se inicia o período da decadência. Suas personagens depois de mortas não some totalmente do romance, Clara, por exemplo, continua se comunicando com sua neta Alba, em pensamentos e sonhos. Sempre com o intuito de ajudá-la a superar momentos de crise, como acontece quando Alba está sendo torturada e suas forças físicas já estão se esvaindo:

Abandonou-se, decidida a encerrar seu suplício, recusou-se comer e só bebia um gole de água quando era vencida pela própria fraqueza. Tentou não respirar, não se mover e pôs-se à espera da morte com paciência. Quando quase alcançara seu propósito, viu aparecer sua avó Clara, que tantas vezes havia invocado para ajudá-la a morrer, informando-a de que a graça não estava em morrer, porque isso aconteceria de qualquer maneira, mas, sim, em sobreviver, o que era um milagre (ALLENDE, 2017, p. 427, *grifo nosso*).

No trecho grifado percebemos que Clara abre os olhos e encoraja sua neta, para que ela seja um símbolo de resistência. Como Clara diz: “Você tem muito a fazer; por isso, deixe de se lamentar, beba água e comece a escrever” (ALLENDE, 2017, p. 427). Alba ainda tem um papel na sociedade, pois além de estar grávida e representar o futuro do seu país, ela é uma das narradoras da obra, portanto, é responsável por alertar outras pessoas sobre os horrores que viveu no regime. Como vemos na sugestão de Clara para que Alba possa suportar as torturas, não se entregar à morte ou não enlouquecer:

Sugeriu-lhe até que escrevesse um testemunho que algum dia poderia servir para trazer à luz o terrível segredo que estava vivendo e, assim, possibilitar ao mundo conhecer o horror que ocorria paralelamente à existência pacífica e ordenada dos que não queriam saber, dos que podiam manter a ilusão de uma vida normal, dos que se permitiam negar que estivessem flutuando numa balsa em meio a um mar de lamentos, ignorando, a pesar de todas as evidências, que, a poucos quarteirões de seu mundo feliz, estavam os outros, os que sobrevivem ou morrem no lado escuro (ALLENDE, 2017, p. 427).

A reflexão de Clara soa sábia e resume a sociedade em meio a um regime militar. Os ricos e poderosos se dão ao direito de fechar os olhos, enquanto os pobres e os que desejam um futuro justo para todos, sofrem as violências e as consequências que um golpe de estado traz à um país. Um fator interessante é que Clara mesmo sempre tendo sido justa, desapegada dos bens materiais e dedicada aos pobres, em vida não fazia tais reflexões sobre política e sobre a sociedade. Nos parece que a morte lhe fez se posicionar não apenas com gestos, mas, também, com ideias e influências.

Por fim, destacamos que os finais das duas obras se assemelham, levando em consideração que nenhum dos crimes realizados contra o povo foi punido e que a esperança de dias melhores aparece nas reflexões dos personagens. Mesmos as obras tendo retratado a morte por diversas vezes, a simbologia da esperança de dia melhores aparece no final. Em *Incidente em Antares* é o Padre Paulo quem faz a reflexão:

Àquela hora o Pe. Pedro-Paulo estava sozinho, parado à beira do rio, olhando para as luzes de Farolito, que pisca-piscavam na margem oposta. Pensava no filho de Joãozinho e Ritinha que em breve ia nascer, e essa ideia lhe dava um frêmito de esperança, ele não sabia e nem mesmo procurava saber em quem nem por quem (VERISSIMO, 2005, p. 424).

Já em “A casa dos Espíritos”, quem faz essa reflexão é Alba, depois de ter passado pelos horrores da tortura:

Quero pensar que meu ofício é a vida e que minha missão não é prolongar o ódio, mas apenas encher estas páginas enquanto espero o regresso de Miguel, enquanto enterro meu avô, que descansa agora ao meu lado neste quarto, enquanto aguardo que cheguem tempos melhores, gerando a criança que trago no ventre, filha de tantas violações ou, talvez, filha de Miguel, mas sobretudo minha filha (ALLENDE, 2017, p. 445).

Os dois personagens expõem seu desejo por dias melhores e colocam nas gerações seguintes a esperança de tempos mais amenos, como ocorre com aqueles que vivenciaram regimes ditatoriais.

## 5. CONCLUSÃO

A partir das discussões apresentadas no primeiro capítulo sobre as mudanças pelas quais passou o romance latino-americano até o *boom* de 60 a 70 e o *posboom* de 70 a 80. Destacamos que as obras analisadas possuem características das narrativas testemunhais do *posboom*. Pois, abordam os conflitos sociais, as crises econômicas e os regimes ditatoriais do Brasil e do Chile.

Ao realizar uma análise comparativa da obra “Incidente em Antares” e “A casa dos Espíritos”, foram encontrados pontos convergentes. As obras possuem diversas características semelhantes como discutido no decorrer do trabalho; podemos destacar as temáticas como principal delas. Ambas apresentam o tema do patriarcalismo, do feminismo, bem mais forte em “A casa dos Espíritos”, a crítica as questões políticas, com a representação dos regimes ditatoriais em voga nos dois países, Brasil e Chile. O fato de toda a narrativa acompanhar a saga de famílias tradicionais, das quais alguns personagens, principalmente os masculinos, lutam sempre por riquezas, poder e a manutenção dos costumes tradicionais. E, dentre diversos outros pontos semelhantes, está a utilização dos elementos maravilhosos nas obras que foi o foco principal das discussões do trabalho.

Com isso, destacamos que Veríssimo publicou sua obra em meio a ebulição da ditadura, portanto, utilizou os mortos-vivos de forma alegórica para dar voz a questões sociais, que, neste período, não seriam aceitas pela censura. Devemos lembrar como dito no final do capítulo 1, que no Brasil as publicações de cunho crítico eram praticamente inexistentes. Sendo assim, destacamos a coragem do autor em abordar diretamente, questões como corrupção, tortura, violência e abusos de poder, mesmo que camufladas pelos elementos maravilhosos.

Ainda sobre a obra de Veríssimo, destacamos que o autor aborda a ascensão e a queda de Getúlio Vargas, dá os nomes verídicos das figuras políticas e relaciona o personagem Tibério Vacariano com os acontecimentos políticos. No entanto, essa descrição que explicita o contexto político do Brasil, só aparece na primeira parte do romance, momento em que a sátira e a crítica são veladas. Pois é na segunda parte, “O Incidente” que o autor concentra sua sátira política.

Diante de todo o exposto, concluímos que a forma de utilização dos elementos maravilhosos nas duas obras é distinta. Enquanto Veríssimo deixa transcorrer a maior parte da narrativa sem que haja indícios de nenhum elemento maravilhoso e, a partir da segunda metade, insere mortos-vivos que se voltam contra os vivos e realizam uma espécie de juízo final. Em “A casa dos Espíritos”, os elementos maravilhosos aparecem desde o início e convivem em perfeita harmonia com os demais personagens da obra. E não interferem de forma direta na

representação do golpe de Estado ocorrido no Chile. Destacamos, também, que a utilização de elementos maravilhosos realizada por Isabel Allende está ligada ao novo romance latino-americano do século XX. E de certa forma retoma um pouco do modo de escrever de autores do *boom*, como Gabriel García Márquez.

Por fim, destacamos a natureza complexa dos romances analisados. Tratam-se de duas obras extensas que envolvem diversas temáticas e podem ser analisadas sob diversas perspectivas. Mesmo nos tendo centrado na discussão sobre o maravilhoso e sua função na representação de regimes ditatoriais, não nos foi possível abordar todos os pontos que envolvem essas temáticas existentes nas narrativas. Portanto, assinalamos a pertinência da continuação desse estudo em outros trabalhos vindouros.

## REFERÊNCIAS

- ALLENDE, Isabel. **A casa dos Espíritos**. Tradução de Carlos Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.
- ALVES, Wanderlan da Silva. **Uma estética do paradoxo: aspectos do melodrama no romance latino-americano do pós-boom**. São José do Rio Preto, 2014.
- ARAÚJO, Lilian Falcão de. **História, Literatura e Biografia: A construção social do êxito editorial de Isabel Allende no Brasil de 1980**. História e democracia precisamos falar sobre isso. 3 a 6 de setembro de 2018, Guarulhos-SP, UNIFESP.
- AURELIO, O mini dicionário da língua portuguesa. **4ª edição revista e ampliada do mini dicionário Aurélio**. 7ª impressão – Rio de Janeiro, 2002.
- BERRINI, Beatriz. **Do maravilhoso ao fabuloso alegórico**. In BERRINI, Beatriz. (org.) *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.
- BORDINI, Maria da Glória. Incidente em Antares: a circulação da literatura em tempos difíceis. **Revista USP**- São Paulo, n. 68, p. 264-281, dezembro/fevereiro 2005-2006.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura y subdesarrollo**. In: MORENO, C. F. (org.) *América Latina en su literatura*. México, D. F.: Siglo XXI, 1972. p. 335-353.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.
- JOZEF, Bella. **O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas Vazias? Uma abordagem da narrativa brasileira dos anos 70**. Campinas, 1987.
- PINHEIRO, Sérgio Paulo. Autoritarismo e Transição. **Revista USP**, março/abril/maio, 1991.
- MONÉGAL, Rodríguez Emir. La nueva novela latinoamericana. Edición digital a partir de *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*, México, Asociación Internacional de Hispanistas. El Colegio de México, 1970, pg. 47-63
- Acessado em:** 28/10/2020
- Localizado em:** <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfj4g4>
- RAMA, Ángel. El *Boom* em perspectiva. **Signos Literarios** 1 (enero-junio, 2005), 161-208.

SHAW, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo.* Madrid: Cátedra, 2005.

STIGLEGGER, Markus. In: BRITTNACHER, Rans R. & MAY, Markus (org.) *Phantastik Eininterdisziplinäres Handbuch.* (Trad. Márcio Gomes) Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013, 510-513 pp.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica.* Brasil: Digital Source. 1981.

VERÍSSIMO, Erico. *Incidente em Antares.* 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.