

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE**

ALINE LETÍCIA RECH DE ABREU

***EVA LUNA E CUENTOS DE EVA LUNA:
DA FASCINAÇÃO DA PALAVRA À REPRESENTAÇÃO DA MULHER.***

**CAXIAS DO SUL
2009**

ALINE LETÍCIA RECH DE ABREU

***EVA LUNA E CUENTOS DE EVA LUNA:*
DA FASCINAÇÃO DA PALAVRA À REPRESENTAÇÃO DA MULHER.**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul.

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. CECIL JEANINE ALBERT ZINANI

CAXIAS DO SUL
2009

Ésta es la historia de una mujer y un hombre que se amaron en plenitud, salvándose así de una existencia vulgar. La he llevado a la memoria cuidándola para que el tiempo no la desgaste y es sólo ahora, en las noches calladas de este lugar, cuando puedo finalmente contarla. Lo haré por ellos y por otros que me confiaron sus vidas diciendo: toma, escribe, para que no lo borre el viento.

AGRADECIMENTO

Agradeço a todos que, de uma forma ou outra, auxiliaram-me nesta conquista.

Agradeço à professora Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani pelos momentos de reflexão e crescimento intelectual que me incentivaram a abrir horizontes desde a graduação e a especialização e a todos os professores do Mestrado em Letras, cultura e regionalidade, que também são responsáveis pelas reflexões aqui apresentadas.

Agradeço à minha família pelo apoio e pelo entendimento dos momentos de solidão junto aos livros. Ao meu esposo, Cristiano, pela compreensão e carinho; ao meu pai, Nestor, pelo incentivo; a minha mãe, Vilma, pela batalha conjunta; ao meu irmão, Cristian, pela confiança; aos meus dindos, tios, sogros e primos pelo interesse e aos meus filhotes, Ulisses, Leopoldo e Lulu, pela companhia.

Agradeço a todos os colegas do Mestrado e, em especial, a minha colega e amiga Raquel pelas infinitas e produtivas conversas.

Agradeço a todos os amigos e amigas que compartilharam comigo vivências, textos, livros, paciência, correções, interesse e entendimento.

Agradeço aos meus colegas e direções das escolas nas quais trabalho, cito, Escola Municipal de Ensino Fundamental Renato João Cesa e Centro Tecnológico Universidade de Caxias do Sul – CETEC -, pela possibilidade de realizar essa etapa acadêmica tanto desejada por mim e, em especial, a Suzana e a Maria Fátima que, muitas vezes, modificaram os planejamentos da escola municipal para que eu pudesse cumprir as obrigações para com o Mestrado.

RESUMO

A prática e o estudo da literatura, em geral, foram realizados por homens os quais estabeleceram os conceitos a respeito da posição da mulher na sociedade e acabaram por determinar os papéis de subordinação feminina em relação ao poder masculino. A escrita da mulher rejeita as divisões de gênero e, na medida em que as autoras vão se apropriando do discurso, promovem, por meio do questionamento aos valores tradicionais, a desconstrução do modelo patriarcal, abrindo a possibilidade de a mulher tornar-se sujeito e atuar efetivamente na sociedade. Por isso, analisar a situação cultural da mulher torna-se fundamental na medida em que se pode perceber como ela vê o outro, como é vista pelo grupo dominante e por si mesma. Isabel Allende, em *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna*, narra a história de uma mulher que se constitui a partir da palavra, assim, esta dissertação objetiva refletir não apenas a revalorização da literatura escrita por mulheres como também propor uma discussão sobre a representação do papel da mulher na reescrita da história, tanto no espaço privado quanto no público, a partir da possibilidade de modificação de seu destino por meio da subversão do poder patriarcal. As obras dialogam também com a história da Venezuela, possibilitando a leitura dos fatos históricos desse país a partir de estudos interdisciplinares, a qual se justifica tanto na construção dos múltiplos sentidos propostos por uma obra literária, quanto pela possibilidade de demonstrar o papel da reconstituição histórica na construção da identidade dos indivíduos e das sociedades, permitindo uma reflexão crítica sobre a história do continente latino-americano. As obras tematizam a potência transformadora da linguagem ao narrar a vida de uma personagem feminina que, usando seus contos, transforma a si e ao meio em que vive. A análise é pautada na apropriação de aportes da teoria feminista, associados à análise da regionalidade, da intertextualidade, ao estudo das fronteiras instauradas entre história e literatura e ao conto. Aspectos teóricos sobre o silêncio ao qual a mulher foi submetida e aos papéis representados por ela na literatura fundamentam a discussão a partir da constituição identitária da própria narradora, Eva Luna, que, apesar de ter sua existência programada para ser submissa, supera seus medos e modifica seu destino, tornando-se uma escritora e, assim como suas personagens, consegue restaurar o poder feminino, justamente porque, tal como Eva Luna, as demais escritoras se libertam da dominação, subvertendo

e reinventando padrões por meio da escrita, detendo, assim, o poder sobre a narrativa a fascinação da palavra.

ABSTRACT

The practice and study of literature, in general, were developed by men, who establish the concepts about the position of the woman in the society, bringing on the determination of the roles of the women's subordination in relation to the men's power. The woman's writing rejects the divisions of gender and, as the female writers start to appropriate the discourse, they promote, through traditional values questioning, the deconstruction of the patriarchal model, opening the possibility of the woman to become the subject and act effectively in the society. It means that analyzing the cultural situation of the woman becomes fundamental, because it is possible to perceive how she sees the other and how she is seen by the dominant group and by herself. Isabel Allende, in *Eva Luna* and *Cuentos de Eva Luna*, narrates the story of a woman who is composed from the word. In this sense, this dissertation has as goal to ponder not only the revaluation of the literature written by women, but also to propose a discussion about the representation of the woman's role in both: the private and the social spaces, based on the possibilities of modifications of their destinies through the social subversion of the patriarchal power. The writings also keep a dialogue with Venezuela's history, making it possible to read it relating to interdisciplinary studies, that justify itself in both: the construction of the multiple senses proposed by a literary fiction, and the possibility of demonstrate the role of the historical reconstruction in the identity construction of the people and the societies in general, permitting a critical thinking about the history of the Latin-American continent. The writings thematize the transforming power of the language while it narrates the life of a female character who, using her tales, transforms herself and the environment where she lives. The analysis is based on the appropriation of concepts of the feminist theory, like notions of gender, associated to the analysis of the regionalism and intertextuality, to the study of the borders established between history and literature and to the tale. Theoretical aspects about the silence which the woman was submitted to and the roles represented by her in the literature were referred with the intention of proposing a discussion of the identity construction of the narrator herself, Eva Luna, who, in spite of having her existence programmed to be submissive, overcome her fears and modify her destiny, becoming a writer and, as her characters, can reconstruct the female power, just because, as Eva

Luna, the other female writers, make themselves free of the domination, subverting and reinventing patterns through the writing, owning the power over the narrative and the fascination of the word.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I: Conto e contistas	14
1 O conto: gênero literário	14
2 O contista: sobre a arte de contar histórias.....	23
3 O narrador: a voz que desvela a história.....	30
CAPÍTULO II: Os diálogos presentes em <i>Eva Luna</i> e <i>Cuentos de Eva Luna</i>	36
1 Intertextualidade: histórias que se completam.	36
2 Literatura e História: enredos que se cruzam.	53
3 Realidade e ficção: fronteiras que se ampliam.....	64
CAPÍTULO III: A constituição da identidade de Eva Luna	76
1 Identidade: concepção e construção.....	76
2 O poder da palavra: arma utilizada para a constituição de Eva Luna.....	84
3 Subversão: a reinvenção do poder feminino.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O poder da palavra de Eva Luna	112
REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

Nos deslizamos por una claraboya de ventilación para evitar al gordo que vigiaba la entrada y nos escabullimos hacia el último sótano. En un rincón oscuro entre dos columnas, Huberto había improvisado un nido de papel de periódicos para acomodarse cuando no conseguía un lugar más acogedor. Allí instalados nos dispusimos a pasar la noche echados lado a lado en la penumbra, envueltos en el olor del aceite de motor y el monóxido de carbono que impregnaba el ambiente con un tufo de transatlántico. Me acurruqué entre los papeles y le ofrecí un cuento en pago de tantas y tan finas atenciones.

Eva Luna, Isabel Allende

O ser humano busca, no ato de ler, uma forma de entender a si e ao mundo, uma vez que as histórias possuem a capacidade de desvelar o que há de mais humano nesse ser, a possibilidade de se deixar tocar por sentimentos e emoções que, postos em uma narração, passam a lhe pertencer e a formá-lo como pessoa. A escrita feminina torna-se transgressora justamente porque o mundo apresentado por ela pertence a uma teia literária que surge da união de diferentes contrastes, há a imaginação unida à realidade; a intuição acrescida à lógica e a experiência pessoal conjugada à experiência coletiva. Assim analisar a situação cultural da mulher, torna-se fundamental, na medida em que se pode perceber como ela vê o outro, como é vista pelo grupo e por si mesma.

Quando o sujeito feminino representa, por meio de sua própria visão e linguagem, a si mesmo, rompe com conceitos tradicionais relativos à identidade e à cultura, possibilitando a alternância do exercício do poder e oportunizando a ocupação, pelo homem e pela mulher, de seu espaço. Partindo da análise intertextual das obras *Eva Luna* (2007) e *Cuentos de Eva Luna* (2005), de Isabel Allende, esta dissertação procura refletir não apenas a revalorização da literatura escrita por mulheres como também propor uma discussão sobre a representação do papel da mulher na reescrita da história, tanto no espaço privado quanto no público, a partir da possibilidade de modificação de seu destino por meio da subversão do poder patriarcal.

A libertação feminina envolve redesenhar os papéis sociais, além de transformar a visão masculina em seus condicionamentos ancestrais. As personagens dos *Cuentos de Eva Luna* saem do espaço privado, reservado às mulheres, e invadem o espaço público, antes somente dos homens, fazendo da conquista da palavra importante capital cultural pela recusa social à exclusão.

É a partir do processo do discurso que as autoras propõem a desconstrução do modelo patriarcal, abrindo a possibilidade de a mulher tornar-se sujeito e atuar efetivamente na sociedade. Isabel Allende, em seu romance *Eva Luna*, publicado em 1987 e no livro de contos, publicado em 1989, narra a história de uma mulher que se constitui a partir da palavra. A diversidade de representações dos papéis femininos e da representação da sociedade na qual as personagens estão inseridas pode ser percebida tanto no romance *Eva Luna* quanto nos *Cuentos de Eva Luna*. Há, nas histórias, o desdobramento dessa representação por meio da modificação dos destinos das personagens a partir da subversão de paradigmas, utilizando-se a força do discurso, o que contribui para a percepção da mulher como sujeito histórico e autora do seu papel social.

Além disso, *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna* dialogam com a história da Venezuela, possibilitando a leitura das obras a partir de estudos voltados para as relações entre literatura e história. Esse estudo interdisciplinar justifica-se tanto na construção dos múltiplos sentidos propostos por uma obra literária, quanto pela possibilidade de demonstrar o papel da reconstituição histórica na construção da identidade dos indivíduos e das sociedades em geral, permitindo uma reflexão crítica sobre a história do continente latino-americano.

As obras também tematizam a potência transformadora da linguagem ao narrar a vida de uma personagem feminina que, usando seus contos, transforma a si e ao meio em que vive. Para tal, os livros *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna* são analisados em três capítulos, subsidiando-se de aportes da teoria feminista, associados à análise da regionalidade, da intertextualidade, ao estudo das fronteiras instauradas entre história e literatura e ao gênero literário conto.

No capítulo inicial, intitulado *Contos e contistas*, procura-se esboçar alguns conceitos teóricos focalizando o conto como gênero literário, estudando-se aspectos teóricos, propostos por críticos e contistas como Julio Cortázar (1993), Edgar Allan Poe (1993), Horacio Quiroga (1993), Guillermo Meneses (1993), Carlos Pacheco e Luis Linares (1993). Analisam-se os elementos que, frequentemente, são citados nas

diferentes noções de conto e que contribuem para a melhor compreensão dessa modalidade discursiva. Tais tópicos são discutidos e observados nos contos “De barro estamos hechos” e “Una venganza”, além de serem estudados na composição do romance *Eva Luna* e nas histórias contadas pela protagonista em ambos os livros.

No segundo capítulo, *Os diálogos presentes em ‘Eva Luna’ e ‘Cuentos de Eva Luna’*, a intertextualidade é referida. Inicia-se apresentando os pressupostos teóricos, estudando o intertexto e o fenômeno da intertextualidade embasados nas reflexões de Kristeva (1974) e Jenny (1979) que também fundamentam o estudo a fim de se constatar o entrecruzamento de *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna*, além de se propor a sua universalização a partir do diálogo existente entre as obras referidas com *As mil e uma noites*. Já na primeira folha do livro de contos, há a descrição de uma cena na qual Rolf Carlé solicita a sua amada, Eva Luna, que lhe conte uma história que não tenha contado a ninguém. Partindo justamente dessa solicitação, surge o livro *Cuentos de Eva Luna*. A cena, que já foi apresentada no próprio romance *Eva Luna*, torna-se o elemento desencadeador do livro. Desse momento em diante, Eva Luna narra vinte e três contos nos quais cria personagens, lugares e ações como também utiliza sua própria vida como enredo. No intitulado “Él huésped de la maestra”, Eva Luna explicita uma cena do romance na qual apresenta a chegada de Riad Halabí em Água Santa, porém, enquanto no romance esse fato aparece apenas citado, ele é contado na íntegra nesse conto.

Esse mosaico de citações que compõe a intertextualidade também é retomado em outros contos como “Vida interminable”, “Clarisa”, “Walimai” e “Boca de sapo”, nos quais a vida de Eva Luna e de suas personagens é desvelada, seja por meio da tentativa de fuga de Rolf do seu passado, pelo encontro de Eva Luna com sua infância ou com a tribo indígena à qual seu pai pertencia. Também se estabelece a relação entre Eva Luna e a própria Scheherazada, já que ambas conseguem modificar seus destinos a partir da força de suas palavras e da possibilidade de oferecerem, nas suas histórias, o poder de subverter paradigmas, Scheherazada sobrevivendo às mil e uma noites com o sultão e Eva Luna transformando-se em uma escritora.

Após finalizar a análise sobre a intertextualidade encontrada nas obras *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna*, nesse mesmo capítulo, pontuam-se pressupostos referenciados pelo estudo interdisciplinar, ao refletir-se sobre as fronteiras existentes entre as disciplinas história e literatura, nas quais enredos e destinos se cruzam. Questões da Nova História e visões de literatos e historiadores procuraram mostrar as relações entre essas disciplinas, entre eles Burke (1992), Chartier (2002), Freitas (1984) e Pesavento

(1997). Fatos históricos da Venezuela também recebem destaque, pois esse que, apesar de não ser referido explicitamente como espaço específico no qual acontecem as ações narradas, as referências existentes permitem supor terem sido utilizados fatos da história do país que são confrontados com os narrados nas obras e acabam por fornecer pano de fundo para as ações ficcionais. Após, amplia-se a visão de país, a fim de mostrar como os fatos são característicos e representativos de todo o continente latino-americano, explorando coincidências que, metaforicamente, esse espaço regional é a própria América Latina, tendo sua história recontada por uma mulher de uma forma diferente daquela apresentada pelo discurso oficial.

De posse dos conceitos de conto, intertextualidade, regionalidade e interdisciplinaridade e realizadas as devidas análises que os inserem nas obras, discute-se a representação do papel da mulher em *A constituição da identidade de Eva Luna*. No terceiro capítulo organiza-se um arcabouço teórico sobre a construção e constituição da identidade, especificamente da identidade feminina, ao olhar-se para os estudos da literatura de gênero, utilizando a visão de críticos e teóricos como Hall (2002), Woodward (2005), Beauvoir (2008), Showalter (1994), Navarro (1995), Funck (1994), Zinani (2003), Queiroz (1997), entre outros. Durante a elaboração dessa teoria, analisam-se as protagonistas de alguns contos cujos enredos focalizam a subversão de paradigmas e das normas a que as mulheres são expostas.

Informações sobre o silêncio a que a mulher foi submetida e sobre os papéis representados por ela na literatura foram referidos para que se pudesse propor a discussão a partir da constituição identitária da própria narradora, Eva Luna, que, apesar de ter sua existência programada para ser submissa, consegue superar seus medos e modificar seu destino, tornando-se uma escritora. Os contos “Dos palabras” e “El oro de Tomás Vargas” receberam relevância ao analisarem-se as protagonistas, Belisa Crepusculario e Antonia Sierra, as quais conseguem modificar seus destinos de submissão, transformando-os em diferentes conquistas, alcançadas tanto por meio da força do discurso, quanto pela metamorfose de um ser dependente pela ação e proteção de outrem.

O encantamento da escrita da mulher faz-se presente também no estudo de “María la boba” e “Niña perversa”, e, dessa forma, por meio da restauração do feminino percebida na leitura das obras, torna-se possível constatar que a escrita da mulher, ao apresentar o mundo feminino, impregnado de intimidade que instiga e encanta, permite vislumbrar o mundo pela sua voz, para, dessa maneira, poder participar da formação

social justamente porque, tal como Eva Luna, as demais mulheres se libertam da dominação, subvertendo e reinventando padrões, por meio da escrita, detendo o poder sobre a narrativa e a fascinação da palavra.

CAPÍTULO I

CONTO E CONTISTAS

Terás então de ler doutra maneira, Como, Não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe for própria, há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa, A não ser, A não ser, quê, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar.

José Saramago

1 O conto: gênero literário.

No hay otra manera de que un cuento sea eficaz, haga blanco en el lector y se clave en su memoria.

Julio Cortázar

Pode-se dizer que a história do conto é moderna, mesmo que seu texto incorpore práticas da tradição oral tão antigas quanto o fato de os homens sentarem-se ao redor de uma fogueira ou de uma mesa a fim de falar sobre os seus dias, trocar ideias, trazer notícias, contar casos. O ato de contar surgiu junto com a humanidade e, por isso, o conto é uma forma que permanece durante todos os tempos, de modo que, localizar no tempo e no espaço o início da contação de histórias é impossível, pois enumerar as fases da evolução do conto seria como percorrer a nossa própria história, a da nossa cultura.

O conto origina-se das várias formas da narrativa oral como a fábula, a anedota, o caso, o provérbio, entre outras. Contrariamente ao que acontece a algumas formas literárias, como a novela ou o romance as quais são marcadas por diferenças advindas das características das épocas, o conto distingue-se pela sua jovialidade, pois, apesar de ser um dos mais antigos gêneros literários, permanece atual, sendo até mesmo mais fiel ao seu esquema inicial, surgido na tradição oral.

O gênero conto foi considerado, por muito tempo, um gênero de menor valor estético, apenas no século XIX, com os trabalhos críticos e ficcionais de Edgar Allan Poe, que o conto moderno começa a ganhar destaque. Como se vê, o conto, como arte literária, é bastante recente e, talvez, justamente por ser recente, sofra os reflexos típicos da instabilidade contemporânea. O seu conceito tem sido um tema amplamente debatido, pois uma definição clara e unânime permitiria estabelecer os seus limites em oposição a outros gêneros literários como também reconhecer as suas características próprias.

Julio Cortázar (1993, p. 382-383) apresenta um dos paradoxos teóricos que envolve o conto quando afirma que há elementos comuns a todas as tipologias de contos “y pienso que tal vez sea posible mostrar los elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte”, porém, ao mesmo tempo, o autor expõe que é extremamente difícil defini-lo “tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado a sí mismo.”

Gabriela Mora (1985, p. 7) inicia sua reflexão declarando que “una primera pregunta que surge al comenzar el estudio del cuento es si estamos frente a un género literario”, lembrando que essa discussão apresenta resultados afirmativos e negativos, mas como a autora propõe, o conceito de gênero é um ponto de partida útil para a resolução da multiplicidade de questionamentos que surgem ao analisar-se uma obra literária, pois a especificação do gênero é uma referência tanto para o autor, ao escrever, quanto para o leitor, situando-os em um espaço conhecido, e criando, no leitor, nesse primeiro contato, a expectativa própria de quem lê um conto, que é diferente daquela encontrada na leitura de poemas ou romances.

Há autores que afirmam que, ao ler um conto, o leitor pode não saber especificar teoricamente suas características, mas, mesmo assim, ele sabe que está com tal narrativa em suas mãos. Cortázar (1993, p. 384) diz que um conto, em última instância

se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros.

A busca por traços que possibilitem a constituição de uma teoria do conto é uma necessidade, devendo ser considerados desde os pontos de vista mais gerais até os específicos, o que geralmente se percebe são estudos que apontam para questões individuais que dizem a respeito a essa forma de narrativa. Segundo Linares (1993, p. 34) o conto literário é um estilo narrativo breve, elaborado com uma intenção específica pelo autor a fim de gerar no leitor um efeito ou uma impressão momentânea e impactante. Exatamente como afirmado por Borges (1993, p.440), ao declarar que

quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico – muy ambiciosa es la palabra - pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes.

Poe, praticamente, elaborou o primeiro manual teórico sobre as formas curtas de composição literária. Sua teoria aborda a relação que envolve a extensão do conto e o efeito que a sua leitura consegue provocar no leitor, logo se faz necessário dosar a narração, a fim de que a excitação esteja presente durante todo o ato de ler. A extensão ou brevidade do texto, juntamente com o efeito único e com a totalidade ou intensidade são os elementos que, segundo Poe (1993, p. 304), asseguram o título de conto a um determinado texto, pois “el cuento breve permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuera. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél.”

Essa afirmação pode ser claramente percebida em um capítulo do romance *Eva Luna* por meio das personagens Eva Luna e Rolf Carlé. Logo que se conhecem, é solicitado a Eva Luna que conte um conto a seu novo amigo, ela começa a narrar o texto intitulado “Boca de sapo”, ao terminá-lo, todos os presentes aplaudem-na, com exceção de Rolf que, mais tarde, confessa que demorou um bom tempo para regressar daquele ambiente austral retratado pelo conto, provando que, quando o leitor, no caso o ouvinte, é capturado pela narração, realmente a sua alma fica submetida a todo e qualquer caminho tomado pelo narrador. Como dito por Mario Vargas Llosa (2005, p. 388), a leitura permite-nos viver em um mundo cujas leis transgridem “as leis inflexíveis pelas

quais transcorre nossa vida real, (ficamos) libertados do cárcere do espaço e do tempo, na impunidade para o excesso e donos de uma soberania que não conhece limites.”

Edgar Allan Poe foi o primeiro a desenvolver a ideia da existência de uma trama premeditada para fixar o modelo da história curta, “uma anedota preconcebida de tal modo que a cena final governe o andamento de todo o relato” (LUCAS, 1982, p. 108). Portanto, para que se tenha um bom conto, os requisitos partem da busca do efeito único, no qual todas as partes da composição dependem, exclusivamente, do efeito pré-concebido, isto é, da cena final que realiza a unidade temática do conto: um efeito único. Desse modo, essa cena chama para si todas as demais, assim, segundo Poe (1993, p. 304), o autor

inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayuden a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primero paso. No debería haber una sola palabra, en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designo preestablecido.

Uma das características mais visíveis e aceitas pelos estudiosos sobre o conto, e justamente por esse motivo, mais frequentemente mencionada, é o fato de ele ser relativamente breve. Poe, por exemplo, diz que o tempo de leitura de um conto deve estar inserido no período compreendido entre trinta minutos a duas horas. É claro que o tempo é algo relativo, acredita-se que o tempo de leitura ideal desse gênero textual seja aquele que permite ao leitor captar o efeito de intensidade proposto pelo autor. Muitos contistas apontam para essa finalidade do conto, assim o texto não deve ser muito longo porque se o for, deixará espaço para que o leitor se distraia. Pacheco (1993, p. 19) relata que o conto

tiene que ser relativamente breve por una razón fundamental: debido a esa especie de ley universal de la proporción inversa entre intensidad y extensión según la cual sólo lo breve puede producir el efecto deseado tenso. En otras palabras, un relato sólo puede producir el efecto deseado con la intensidad deseada, cuando su recepción por parte del lector puede darse en una sola sesión.

A extensão do texto, porém, por si só não o caracteriza como sendo conto. Cortázar (1993, p. 384) afirma que o conto parte de um limite espacial, portanto o contista tem a tarefa de recortar um fragmento da realidade de maneira tal que esse recorte atue como uma explosão que se abra em uma realidade muito mais ampla, ficando, para o escritor, a tarefa de escolher imagens ou acontecimentos significativos a

fim de serem capazes de oferecer ao leitor uma “*apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en el cuento.”

Allende, no conto “De barro estamos hechos”, dá voz a Eva Luna que narra a história de um desastre natural acontecido em uma planície ao pé de um nevado vulcânico em uma quarta-feira qualquer no período da noite “cuando un largo rugido anunció el fin del mundo y las paredes de nieve se desprendieron, rodando en un alud de barro, piedras y agua que cayó sobre las aldeas, sepultándolas bajo metros insondables del vómito telúrico.” (ALLENDE, 2005, p. 266-267). A partir desse único acontecimento, dois enredos serão desvelados. Há o foco em uma única ação, a erupção vulcânica, porém, a narradora quebrará a visão ampla da tragédia e se fixará em uma imagem, retirada do real, a tentativa de salvação de Azucena que será o elemento desencadeador a ser oferecido ao leitor como a abertura proposta por Cortázar.

O conto é um texto diferente das outras narrativas apresentando-se como algo mais do que um mero relato breve, pois mesmo sendo relativamente curto, deixa ao leitor a sensação de que o texto seria danificado em sua essência caso fosse alargada a sua temática em uma narração maior.

No conto, devem estar ligadas a primeira e a última palavras de modo que se crie uma unidade funcional. Mastrángelo (1993, p. 112) diz que a primeira frase já faz brotar no leitor a ideia ou a emoção do conto, de modo que essa emoção continue funcionando, transcendendo até o final da leitura, obrigando a união da última palavra com a primeira, “completando y cerrando emocional y conceptualmente, el círculo inherente a esta forma literaria”. Ainda segundo o autor, o conto perfeito é aquele que consegue ser concluído simultaneamente pelo autor e pelo leitor, porque se faz necessário que ambos, contista e leitor, percorram juntos o caminho do enredo em um ritmo cada vez mais acelerado até o ponto de chegada ao qual devem chegar ao mesmo tempo, sem que o autor adiante para o leitor o final da trama, devendo o leitor dar realmente por terminada a história, sem ter o anseio de saber o que irá acontecer depois, situação desejada, muitas vezes, pela leitura de uma novela ou de um romance. Na leitura de um conto “el momento culminante coincide con su propia muerte, es decir, su terminación. Su punto final ha de ser precisamente eso: *su punto final*.” (MASTRÁNGELO, 1993, p. 116).

Quando a unidade e a intensidade de efeito encontram-se vinculadas às condições de produção e recepção, cumprem-se os requisitos da leitura: uma mudança no mundo interior e na forma de ver o mundo, depois da qual “nada volverá a ser igual”

(CORTÁZAR, 1993, p. 384). Cortázar assegura ainda que o contista tem consciência de que não possui, a seu favor, o tempo, então o recurso que se verá obrigado a utilizar é o trabalho em profundidade, pois o tempo e o espaço no conto têm que estar condensados a fim de criar no leitor, desde as primeiras palavras, a intensidade e a tensão buscadas nesse gênero específico, deixando o leitor preso e curioso a ir adiante.

No caso do conto “De barro estamos hechos”, Allende começa da seguinte forma: “Descubrieron la cabeza de la niña asomada en el lodazal, con los ojos abiertos, llamando sin voz” (ALLENDE, 2005, p. 266). O leitor é fisgado pela cena de uma menina em meio a um lamaçal, sem ter ideia do que gerou essa imagem, quem é essa personagem ou quem está narrando tal cena. Mesmo assim, com tantas incertezas, a contista, por tratar-se de uma cena impactante, desperta a curiosidade no leitor em saber o desfecho desse drama. Então, nem mesmo o leitor começou a ler o texto, existe algo que o incomoda, a dúvida sobre o acontecido e a curiosidade em saber como tudo terminará.

Para Cortázar (1993, p. 402), a intensidade do texto pode ser compreendida como a eliminação de ideias e/ou situações que não sejam estritamente essenciais para o entendimento do enredo, provocando, talvez, o traço mais característico do conto, a tensão interna, a qual, segundo o contista

el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrastarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación.

A economia dos meios narrativos, entre eles o número limitado de personagens, o enredo baseado em uma situação, a unidade de impressão e intensidade, elementos geralmente citados por grande parte de críticos, advém da brevidade do conto, do espaço, tanto temporal quanto tipográfico, exigido por esse gênero. Trata-se de conseguir o máximo em efeitos utilizando-se meios mínimos, ou seja, tudo o quanto não está intimamente ligado ao efeito desejado será suprimido a fim de manter a tensão, sem afrouxá-la, para não dar ao leitor o ensejo de interrupções. A curta extensão do conto, porém, ao contrário de fechar o significado em um único sentido, acaba por abrir espaço

para a possibilidade de várias leituras, de forma que o conto sustenta-se como forma literária marcada pelo dinamismo e pela riqueza de temáticas e significados.

Bloom (2001, p. 62) afirma que os melhores contos favorecem o “tácito”, pois deixam para o leitor um papel de ação sobre o texto, tirando-o da acomodação. É ao leitor que cabe o papel de discernir as explicações dadas e as omitidas pelo autor, pensando nas personagens como se elas fossem suas e buscando as várias implicações da história em vez de limitar-se a ouvir o que o narrador tem a dizer.

O conto é um relato de algo usando-se um jogo de palavras as quais contam as ações realizadas por determinadas personagens, sendo uma representação ficcional na qual a função estética predomina sobre a pedagógica, a moral, a religiosa, entre outras. Ele não se refere a um fato verdadeiro, não tendo compromisso com o real justamente porque nele a realidade e a ficção não apresentam limites claramente delimitados.

A brevidade do conto, apesar de ser uma característica amplamente debatida, não pode ser definida na fixação de limites mínimos e/ou máximos de palavras ou páginas. O conto é uma forma breve, logo representa um dos sinais característicos de sua diferenciação com os demais gêneros literários, porém, apesar de a brevidade ser um fator diferenciador, um texto é considerado conto quando as ações narradas por ele são apresentadas de forma diferenciada daquela exposta em um romance, novela ou até mesmo poema. Na verdade, a base diferencial do conto é a condensação, nele o escritor condensa a realidade a fim de apresentar um ângulo que, na sua opinião, é extremamente significativo.

Friedman (1993, p. 89) observa que há várias razões para que o conto seja considerado um texto curto, entre elas, o autor aponta o objeto de representação e a forma de representá-lo. Além disso, propõe-se examinar a divisão da ação, o caráter estático e dinâmico, as partes constitutivas do conto e escolhe quais dessas partes serão representadas e qual será o ponto de vista da narração.

Segundo o autor, o contista acaba por delimitar o tamanho do seu texto a partir do momento em que acredita ter em suas mãos, uma ação inteira e completa em si mesma. Como dito anteriormente, o conto “De barro estamos hechos” tem como elemento desestabilizador uma erupção vulcânica que, além de destruir as aldeias que estavam localizadas ao pé desse vulcão possuidor de neves eternas, acaba por desestabilizar a personagem Rolf Carlé ao romper as barreiras de segurança armadas por ele durante os trinta anos de sua existência.

Rolf Carlé é filho do professor Lukas Carlé, conhecido por sua rigidez e violência, com uma mulher que justamente escolheu pelo terror percebido em seus olhos e pelo quadril largo, indício de que poderia lhe dar filhos homens saudáveis. Rolf nasceu em uma aldeia no norte da Áustria e, durante toda a infância, juntamente com seus irmãos Jochen e Katharina, teve que lidar com o medo resultante da violência e das excentricidades de seu pai. Já adulto, para proteger-se, Rolf esconde-se atrás de uma câmara e Eva Luna acredita que

el lente de la máquina tenía un efecto extraño en él, como si lo transportara a otro tiempo, desde el cual podía ver los acontecimientos sin participar realmente en ellos. Al conocerlo más comprendí que esa distancia ficticia lo mantenía a salvo de sus propias emociones (ALLENDE, 2005, p. 268).

Porém, como um dia todos os muros e proteções caem, ao tentar desesperadamente salvar Azucena, Rolf é colocado frente a frente com o seu passado, sendo obrigado a soltar as amarras de seus sentimentos a fim de libertar-se de seus pesadelos e angústias, como a narradora Eva Luna, que acompanha o drama pela televisão, aponta em sua narração dizendo que

yo, asomada a la pantalla como una adivina ante su bola de cristal, percibí que algo fundamental había cambiado en él, adiviné que durante la noche se habían desmoronado sus defensas y se había entregado al dolor, por fin vulnerable. Esa niña tocó una parte de su alma a la cual él mismo no había tenido acceso y que jamás compartió conmigo (ALLENDE, 2005, p. 277).

Portanto, apesar de o conto partir de uma situação externa e contar esse drama, outra ação, essa interna, desenvolver-se-á deixando ao leitor a oportunidade de acompanhar duas histórias que, em um primeiro momento, apresentam-se distantes, mas que acabam por cruzar-se: a salvação de Azucena e a libertação de Rolf. A cena inicial do conto, a cabeça de uma menina em meio a um lamaçal, é ideia suficiente para que a contista possa desenvolver o seu texto, trazendo uma ação completa em si que influenciará o leitor, afinal oferece a ele a oportunidade de, assim como Rolf Carlé, libertar-se de sua rotina, de seu mundo e, até mesmo, de algum dos seus pesadelos, pois ao ler a história, superficial ou profunda, o leitor sairá desse lodo com a experiência de que, quando menos se espera, algo que mantemos em nosso ‘eu’ mais profundo, emergirá e será revelado.

Acredita-se que o tamanho da ação depende do desejo que o próprio contista tem em narrar as ações e/ou experiências de seus protagonistas. Friedman (1993) retoma o

termo “elucución” utilizado por Elder Olson, ao abordar a precisão do conto dizendo que essa elocução serve para mostrar um momento único ou então uma sucessão de momentos em determinada cadeia de causa e efeito que dá resposta imediata à impressão causada pelo texto. Um conto pode ser breve não necessariamente porque a ação contada é curta por natureza, mas porque o autor escolhe omitir alguns fatos a fim de explorar intensamente um episódio marcante da vida de determinada personagem.

A tensão, no caso da novela ou do romance, fica diluída em diversos focos: personagens, descrições, análises, porém, especificamente no gênero conto, essa tensão torna-se um pré-requisito na leitura, devendo adequar constantemente o relato à incessante oscilação de atenção do leitor. No conto, toda e qualquer palavra está a serviço do efeito desejado, portanto nada pode romper com o esquema proposto ao risco de se perder a atenção do leitor. Quando houver necessidade de uma descrição, seja ela de uma paisagem, um objeto ou personagem, é feita com o intuito de levar o leitor a esse lugar a fim de que ele possa recriar a representação do ambiente descrito a partir de seu ponto de vista e de suas experiências, para que possa participar ativamente da história e perceba todas as nuances propostas pela densidade da história, afinal há casos em que a criação da atmosfera do conto passa, necessariamente, pela descrição.

O livro *Cuentos de Eva Luna* começa com um monólogo que descreve uma cena na qual Rolf Carlé esboça os traços de um quadro que está a sua frente, sabendo-se que a imagem, para a personagem, é um meio de identificação e comunicação com o mundo, e da força que as imagens têm sobre Rolf, poder esse dito pela própria personagem quando afirma para Eva Luna que “tú piensas en palabras, para ti el lenguaje es un hilo inagotable que tejes como si la vida se hiciera al contarla. Yo pienso en imágenes congeladas en una fotografía.” (ALLENDE, 2005, p. 13).

A descrição que vem a seguir é artifício que possibilita ao leitor adentrar em um clima de paixão e de sonho, infiltrando-se no íntimo desses seres e entendendo o motivo da existência do livro *Cuentos de Eva Luna*:

Sin embargo, ésta (fotografía) no está impresa en una placa, parece dibujada a plumilla, es un recuerdo minucioso y perfecto, de volúmenes suaves y colores cálidos, renacentista, como una intención captada sobre un papel granulado o una tela. Es un momento profético, es toda nuestra existencia, todo lo vivido y lo por vivir, todas las épocas simultáneas, sin principio ni fin. Desde cierta distancia yo miro ese dibujo, donde también estoy yo. Soy

espectador y protagonista. Estoy en la penumbra, velado por la bruma de un cortinaje translúcido. (...) Cada vez que pienso en ti, así te veo, así nos veo, detenidos para siempre en ese lienzo, invulnerables al deterioro de la mala memoria. (...) Entonces se rompe la simétrica quietud de la pintura y escucho nuestras voces muy cercanas.

- Cuéntame un cuento – te digo.
- ¿Cómo lo quieres?
- Cuéntame un cuento que no le hayas contado a nadie.
(ALLENDE, 2005, p. 14).

Essa descrição também anuncia o clima de sedução e erotismo que será encontrado nos contos e acaba por delinear os contornos da cumplicidade percebida no decorrer das histórias e retomada no conto que encerra o livro “De barro estamos hechos”. Mesmo distante do lugar da catástrofe natural, Eva Luna acompanha cada momento do drama vivenciado por Rolf até dar-se conta do exato momento em que ele desiste de lutar, desprendendo-se da proteção e do medo que sempre foram seus companheiros, elevando-se junto com a pequena Azucena acima dos abutres e dos helicópteros, voando juntos sobre o vasto pântano de terra e lamentos, aceitando finalmente a morte, quando, ao anoitecer do terceiro dia, Azucena rende-se. Rolf segura-a firmemente contra seu peito por alguns instantes e depois a solta para que ela possa, lentamente, afundar como uma flor no barro. Eva Luna, ao final do drama, fica ao lado do seu amor e conta que “espero que completes el viaje hacia el interior de ti mismo y te cures de las viejas heridas. Sé que cuando regreses de tus pesadillas caminaremos otra vez de la mano, como antes.” (ALLENDE, 2005, p. 278).

2 O contista: sobre a arte de contar histórias.

No conto, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção.

Julio Cortázar

O conto é algo muito maior que um relato, mostra uma ação que acontece num determinado tempo e espaço, ocupando-se de maneira única de uma personagem, um evento ou uma série de sentimentos invocados por determinada situação. Esse tipo de narrativa apresenta um efeito singular, completo e autossuficiente. Para isso, o contista

precisa ser conciso, pois seus contos deverão possuir brevidade e brilhantismo, aspectos imprescindíveis que exigem nitidez na construção e na execução.

Lawrence (1993, p. 78) aponta ser relativamente fácil evidenciar que o conto é um dos mais antigos gêneros literários, porém, segundo o próprio autor, até bem pouco tempo, ele era conservado apenas como literatura oral, não possuindo registro escrito. As razões para isso

no son difíciles de encontrar. El nivel de producción de los antiguos escribas y de los impresores medievales era demasiado limitado para perder el tiempo preservando cuentos que todo el mundo conocía y contaba. Cuando finalmente fueron escritos, resultaron poco apreciados por los eruditos de la época; de allí que no se hiciera ningún esfuerzo serio por conservarlos. (LAWRENCE, 1993, p. 78).

Como havia diferença entre as línguas falada e a escrita, possuindo elas papéis distintos na sociedade, sendo a escrita sinônimo de poder e cultura, e se sabendo que, na idade média, apenas uma pequena parcela da população tinha acesso à escrita, não é de se estranhar que, por muitos séculos, houvesse a separação, e a conseqüente desvalorização da literatura folclórica, de tradição oral, e a literatura destinada às pessoas cultas. Desse modo, os relatos em prosa ou verso, em linguagem popular, jamais foram considerados literatura. Apenas quando os dialetos do povo converteram-se em línguas nacionais, o número de narrações escritas cresceu, porém pouquíssimos tinham acesso a elas e os contos, escritos em língua popular, tinham uma circulação muito restrita, mesmo assim, essas formas de narrativa estavam espalhadas na cultura e nas sociedades. Por meio da tradição oral, as histórias eram contadas e recontadas de geração em geração, de local em local e, tal como acontece com Eva Luna que se torna uma contadora de histórias, porque sua mãe já lhe tinha passado esse gosto, percebe-se que a protagonista da história percorre esse mesmo caminho galgado pelo conto, partindo de uma narração oral para, posteriormente, ser reconhecida como contadora, modificando seu destino para tornar-se uma escritora de literatura, especificamente, uma contista. Antes mesmo de saber ler ou escrever, Eva Luna conhece histórias e as cria, retirando de sua própria vida fatos que mereçam ser aperfeiçoados e relatados. Ela conta que

(...) en mis historias aparecían anhelos e inquietudes que no sabía que estaban en mi corazón. (...) Sospechaba que nada existía verdaderamente, la realidad era una materia imprecisa y gelatinosa (...) y yo podía tomar esa gelatina y moldearla para crear lo que deseara, (...) un mundo propio,

poblado de personajes vivos, donde yo imponía las normas y las cambiaba a mi antojo. De mí dependía la existencia de todo lo que nacía, moría o acontecía en las arenas inmóviles donde germinaban mis cuentos. (ALLENDE, 2007, p. 177).

O conto é, pois, de improvável definição, apresenta uma quantidade de regras que, se não o definem ou o delimitam, ao menos permitem identificá-lo como gênero literário. Segundo Giardinelli (2004, p. 15), a identificação do conto, suas existentes ou negadas leis, vem de sua própria história, do longo percurso que ele fez até chegar ao conto contemporâneo. Antigamente, “os contos se confundiam com as formas narrativas da religião, da história, da filosofia, da oratória. Ao que parece, foram as culturas greco-latinas que o constituíram como gênero literário.” Apesar da concordância de muitos estudiosos de que o conto seja o gênero literário mais antigo do mundo, sua consolidação apenas foi alcançada tardiamente, pois, “tendo sido o conto o principiar das literaturas, bem pode afirmar-se que o conto é o último gênero que veio a escrever-se” (GIARDINELLI, 2004, p. 16).

Como na tradição oral, Eva Luna aprende a ler com o livro de *As mil e uma noites*, referendando o seu próprio papel de que, como Scheherazada, pode modificar seu futuro utilizando suas palavras. É com os seus contos que Eva lutará contra a solidão, a tristeza, a vida difícil numa cidade grande, estando sozinha e sendo fugitiva da casa de sua patroa. É por meio de suas histórias que Eva conhecerá o amor, Huberto Naranjo, Rolf Carlé, sua amiga Mimi e entrará em contato com um mundo diferente socialmente, mas também repleto de seres imaginários que povoarão sua vida e seus contos.

Tanto o romance *Eva Luna*, quanto o livro *Cuentos de Eva Luna* encontram, no uso da palavra, o elemento de conscientização, de salvação da mulher em um mundo dominado por valores masculinos. A ideia de que contar, escrever, ler ou ouvir um conto pode salvar a própria vida aparece claramente nas obras analisadas como no livro de *As mil e uma noites*. Nessas obras, as histórias se alimentam de outras histórias e tal como Scheherazada, protagonista de *As mil e uma noites*, que, a cada noite, adia a sua morte narrando histórias que encantam o Califa que deseja poder ouvi-la por mais tempo, Scheherazada, com sua imaginação e sua infinda capacidade de contar histórias, salva-se. Eva Luna possui a mesma habilidade herdada da mãe, Consuelo, que, apesar de morrer quando Eva tinha seis anos, já transformara o pequeno quarto dos fundos de uma casa sombria em um universo mágico de sonhos e fantasias. Consuelo

comenzaba a hablar del pasado o a narrar sus cuentos y el cuarto se llenaba de luz, desaparecían los muros para dar paso a increíbles paisajes, palacios abarrotados de objetos nunca vistos, países lejanos inventados por ella o sacados de la biblioteca del patrón; colocaba a mis pies todos los tesoros de Oriente, la luna y más allá, me reducía al tamaño de una hormiga para sentir el universo desde la pequeñez (...) cuando ella contaba, el mundo se poblaba de personajes, algunos de los cuales llegaron a ser tan familiares que todavía hoy, tantos años después, puedo describir sus ropas y el tono de sus voces. (ALLENDE, 2007, p. 27-28).

Mesmo sem saber ler e escrever até a adolescência, desde a morte da mãe, Eva assume o papel de contadora de histórias e sobrevive à violência do mundo com suas histórias que a fazem imaginar e viver situações incríveis, sendo reconhecida pelas personagens, mesmo depois de tempos, pelo seu ofício. Isso acontece com Naranjo quando Eva o reencontra e diz:

- Soy Eva.
 - ¿Quién?
 - Eva Luna.
- Huberto Naranjo se pasó la mano por el pelo, se metió los pulgares en el cinturón, esculpió el cigarrillo al suelo y me observó desde arriba. Estaba oscuro y no podía distinguirme bien, pero la voz era la misma y entre las sombras vislumbró mis ojos.
- ¿Eres la que contaba cuentos? (ALLENDE, 2007, p. 109).

Ou então por Mimi, que, ao estarem sentadas na igreja, reencontram-se e

- Yo te he visto alguna vez ...
- Creo que yo también.
- ¿No eres la niña que contaba cuentos ... Eva Luna?
- Sí ... (ALLENDE, 2007, p. 194).

Esse trajeto percorrido pelo conto oral até ser reconhecido e receber registro escrito deve-se, segundo Lawrence (1993, p. 79), ao

enorme crecimiento del número de lectores y la correspondiente multiplicación de publicaciones periódicas durante los dos últimos siglos, y muy particularmente en el presente, ha acarreado una transformación del cuento, del tipo de literatura oral que era a un tipo de literatura escrita. El gran público, que antes se conformaba con escuchar lo que narraban, ahora lee por sí mismo

e ao compararem-se os contos atuais com os de quatrocentos anos ou mais, percebe-se que todos se assemelham nas técnicas de abordar a trama, no cenário e nas personagens. “Y todos serían iguales en cuanto a la unidad de la acción, la originalidad y la ingeniosidad” (LAWRENCE, 1993, p. 81), porém apresentam diferenças, segundo o teórico, na natureza verbal. No curso da história da própria arte de narrar, há um desenvolvimento do conhecimento das palavras e da habilidade de utilizá-las, um

contista atual pode ser um artífice melhor porque tem, a sua disposição, uma gama de ferramentas linguísticas expressivas.

Quiroga (1993) publica em 1970 “El manual del perfecto cuentista”, no qual apresenta algumas sugestões sobre o ofício de escritor, especificamente do contista. Esse manual, dentre muitas sugestões, afirma, que o gênero conto começa a ser escrito pelo fim, exatamente como o conto “De barro estamos hechos”, no qual Eva Luna relata o desastre e, a partir dessa cena, desenrola sua trama tendo em vista o final tanto do conto como do livro. Os *Cuentos de Eva Luna* será fechado com uma imagem próxima daquela que o iniciou, a necessidade de contar um conto original para, após vinte e duas histórias, a vigésima terceira explorar a personagem que é o vetor para o livro de conto, Rolf Carlé. Após narrar um fato da vida de Carlé, Eva volta ao presente e diz que está ao lado de Rolf, aguardando-o voltar de uma busca subjetiva a qual foi impelido a fazer em virtude dos acontecimentos narrados no conto final. Aqui se percebe o eixo cíclico do livro. A narração começa com essas duas personagens, em uma descrição na qual estão juntas em uma cena íntima de cumplicidade para, após todas as histórias contadas, algumas de amor, outras de morte, descobertas, superação, vingança, ódio, encontro, separação, fazerem esse trajeto identificando-se, transformando-se e formando suas identidades para, em um momento final, voltar a uma cena de cumplicidade, espera, respeito ao outro e de formação de uma vida compartilhada.

Os protagonistas do romance *Eva Luna*, Eva e Rolf atam as pontas da sequência de narrativas que se desenrolam depois do pedido dele “Cuéntame un cuento que no hayas contado a nadie” (ALLENDE, 2005, p. 14). No relato final, Rolf tenta distrair Azucena “con los cuentos que yo le he contado en mil y una noches bajo el mosquitero blanco de nuestra cama” (ALLENDE, 2005, p. 273), lembrando ao leitor as histórias sem fim da tradição de *As mil e uma noites*.

Quiroga escreve que “la primera palabra de un cuento – se há dicho - debe ya estar escrita con miras al final”, porque, desse modo, “la atención del lector ha sido cogida de sorpresa, y esto constituye un desiderátum en el arte de contar” (QUIROGA, 1993, p. 329). O contista, portanto, tem a tarefa de ser incisivo desde as primeiras frases, Cortázar (1993, p. 385) o compara com o boxeador, o qual tem o desejo de derrubar o seu adversário, o leitor. Cortázar segue explanando que, muitas vezes, os golpes iniciais do contista podem parecer pouco eficazes, porém, na realidade, estão mirando as resistências mais sólidas do adversário, assim o conto gerará incômodo,

causando estranhamento e indo ao encontro das certezas do leitor, desejando romper barreiras.

No conto “Una venganza”, o próprio título indica que uma personagem irá vingar-se de algo que lhe aconteceu, essa premissa torna-se verdadeira quando, no primeiro parágrafo, a narradora indica que no dia em que coroaram Dulce Rosa Orellano como rainha do carnaval, as mães das outras concorrentes que, até entendiam que ela era educada e sabia, como nenhuma outra, tocar piano e dançar, mesmo assim acreditavam que ela havia sido escolhida por ser a filha do senador Anselmo Orellano. Nessa noite, houve um baile no qual jovens de diferentes povoados vieram a Santa Teresa a fim de conhecer Dulce Rosa. A fama de sua beleza chegou aos ouvidos de Tadeo Céspedes que “nunca imaginó conocerla, porque en los años de su existencia no había tenido tiempo de apender versos ni mirar mujeres.” (ALLENDE, 2005, p. 229). Tadeo estava acostumado à violência e sua missão na Guerra Civil era liderar uma expedição punitiva a Santa Teresa.

Ao chegarem, os homens de Tadeo matam todos que eram da oposição e invadem a casa do senador. Até esse ponto, o leitor imagina o que irá acontecer, pois como o título chama-se “una venganza”, acredita-se que Tadeo matará o pai de Dulce Rosa e essa o vingará. Antes de o senador morrer, porém, ele leva a filha ao quarto mais distante para matá-la, enquanto essa lhe pede para que a deixe viva a fim de vingá-lo.

O tempo passa e Dulce Rosa, depois de ser violentada por Tadeo na noite da morte de seu pai, acaba por manter-se viva, sendo que “algunos caballeros de renombre y fortuna lograron sobreponerse al estigma de la violación y le propusieron matrimonio. Ella los rechazó porque su misión en este mundo era la venganza.” (ALLENDE, 2005, p. 233). Do mesmo modo, Tadeo não consegue esquecer aquela noite e tem em sua mente, a imagem daquela menina vestida com a roupa do baile e com a coroa de jasmíns. Por esse motivo, anos mais tarde, resolve reencontrar Dulce e ao vê-la

cerró los párpados deseando con toda su fuerza que ella no lo reconociera. Notó sus cabellos, su rostro claro, la armonía de sus gestos, el revuelo de su vestido y creyó encontrarse suspendido en un sueño que duraba ya veinticinco años.

- Por fin vienes, Tadeo Céspedes – dijo ella al divisarlo, sin dejarse engañar por su traje negro de alcalde ni su pelo gris de caballero, porque aún tenía las mismas manos de piratas.

- Me has perseguido sin tregua. No he podido amar a nadie en toda mi vida, sólo a ti – murmuró él con la voz rota por la vergüenza. (ALLENDE, 2005, p. 234-235).

O leitor é confrontado do mesmo modo que as personagens e acredita que Dulce Rosa terá sua vingança, mas o amor entre as duas personagens é mais forte e, durante dias, eles vivem seu amor, conversando, dançando, tocando piano. Nota-se que o enredo faz com que o leitor espere uma vingança por parte de Dulce, já que essa é referida diversas vezes, quando isso pode finalmente acontecer, outro desfecho é narrado: o amor das protagonistas. Cria-se, na mente do leitor, um final feliz, quando, novamente, o enredo muda de direção ao afirmar que, dois dias antes do casamento,

Tadeo Céspedes la buscó por todas partes, llamándola desesperado. Los ladridos de los perros lo condujeron al otro extremo de la casa. Con ayuda de los jardineros echó abajo la puerta trancada y entró al cuarto donde una vez viera a un ángel coronado de jazmines. Encontró Dulce Rosa Orellano tal como la viera en sueños cada noche de su existencia, con el mismo vestido de organza ensangrentado, y adivinó que viviría hasta los noventa años, para pagar su culpa con el recuerdo de la única mujer que su espíritu podía amar. (ALLENDE, 2005, p. 236).

Roland Barthes (2002) pondera que as narrativas do mundo são inumeráveis

há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas. (...) Além disso, sob essas formas infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades ... internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.

“Dos palabras” é o conto que abre o livro *Cuentos de Eva Luna* e já mostra ao leitor o poder de transformação que a literatura produz. Tanto Eva Luna quanto Belisa Crepusculario constituem-se a partir da palavra, tomando a escrita como metáfora da própria literatura que possui esse papel de descortinar o mundo apresentando-o sob diversas lentes. Cândido (1985) expõe as manifestações artísticas, entre elas as literárias, como elementos indispensáveis para a sociedade já que são uma das formas de atuação sobre o mundo, exprimindo representações individuais e sociais que permitem uma margem criadora e possibilitam a sua incorporação ao patrimônio comum, fazendo do artista um intérprete de todos, pois

(...) a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (CÂNDIDO, 1985, p. 20).

3 O narrador: a voz que desvela a história.

Las palabras son gratis, decía y se las apropiaba, todas eran suyas. Ella (Consuelo) sembró en mi cabeza la idea de que la realidad no es sólo como se percibe en la superficie, también tiene una dimensión mágica y, si a uno se le antoja, es legítimo exagerarla y ponerle color para que el tránsito por esta vida no resulte tan aburrido.

Eva Luna, Isabel Allende

Tratando-se da narrativa literária, torna-se imprescindível perceber de quem é a voz que narra a obra ficcional, distinguindo-se o narrador do escritor. Na arte narrativa, o narrador é uma personagem inventada pelo autor. O primeiro apresenta-se como um ser ficcional autônomo e independente do autor real que o criou até porque toda e qualquer produção artística, uma vez criada, adquire sua autonomia e será analisada e apreciada independentemente de se conhecer ou não o autor.

As formas de o narrador se fazer presente numa narrativa literária são múltiplas e variam de texto para texto. A própria narradora-personagem, Eva Luna, modifica seu papel de narradora ao contar suas histórias. Há contos em que Eva faz-se presente como narradora-personagem, há outros em que ela testemunha uma ação e a narra no papel de narrador testemunha, enquanto em outras, ela torna-se um narrador onisciente. O romance *Eva Luna* é narrado em primeira pessoa, utilizando-se de uma narradora-personagem que amplifica sua existência nessa segunda obra na qual essa personagem deixará de contar a sua história para dar voz a uma série de outras personagens, algumas delas já encontradas no romance, como Rolf Carlé, Riad Halabí, Maestra Inês, ou então contará histórias sobre seres ficcionais a fim de realizar a solicitação de Rolf de lhe contar uma história inédita.

Eva Luna, após trabalhar como empregada por muitos anos, por influência de Mimi, certa madrugada senta-se à máquina de escrever e

entonces sentí algo extraño, como una brisa alegre por los huesos, por los caminos de las venas bajo la piel. Creí que esa página me esperaba desde hacía veintitantos años, que yo había vivido sólo para ese instante, y quise que a partir de ese momento mi único oficio fuera atrapar las historias suspendidas en el aire más delgado, para hacerlas mías. (ALLENDE, 2007, p. 234).

“Victor Hugo dizia que nada causa mais interesse do que uma história que se desenrole atrás de um muro. É lícito que o narrador utilize todos os seus recursos para criar um clima de tensão na narrativa” (FERNANDES, 1996, p. 31), para que isso aconteça, o narrador utiliza-se de várias técnicas necessárias à narração, não o faz para enganar o leitor, mas para criar nele uma variedade de possibilidades que torne a leitura mais instigante. Retomando a metáfora utilizada por Victor Hugo e explorada por Fernandes, é o narrador quem representa o próprio muro da narração, é ele quem mostra a cena ou a esconde, pode-se dizer que o narrador é o único a possuir o acesso ao que acontece do outro lado do muro. O papel do narrador é selecionar as partes e apresentá-las a partir de uma visão pessoal, porém, como afirmado por Fernandes (1996, p. 35), ele não detém todos os fatos, nem é dono de todos os detalhes da própria narrativa, sua voz é atemporal, sendo ele um organizador de peças narrativas dispersas, conflituosas e incompletas, as quais ordena e expressa por meio da ficção, procurando induzir o leitor a ter o mesmo ponto de vista do qual é possuidor. O discurso do narrador está presente em toda obra, a cada ação narrada, afinal é dele a escolha do momento da vida desse ser ficcional que será apresentado ao leitor. Eva Luna, por exemplo, decide contar para o leitor, no conto “De barro estamos hechos”, elementos os quais, segundo a sua percepção, são essenciais para que o leitor conheça Rolf Carlé e entenda os motivos de suas lágrimas em determinado momento do conto no qual, inclusive Azucena, que está presa no barro, diz a Rolf para que não chore, pois ela não está sentindo dor, ele, por sua vez, utilizando-se da voz do narrador, revive o trajeto de sua infância até o momento presente, responde a Azucena que “no lloro por ti, lloro por mí, que me duele todo – sonrió Rolf Carlé.” (ALLENDE, 2005, p. 276).

Narrando em primeiro plano como testemunha, vendo o drama pela tela da televisão mas, ao mesmo tempo, em uma narrativa secundária e mais profunda, a narradora Eva Luna possui a onisciência, em terceira pessoa, ao saber o que se passa no íntimo das recordações de Rolf, Eva descortina um passado escondido. Após muitas tentativas de retirar Azucena do barro e de saber que ela estava presa, além dos escombros, pelos corpos de seus irmãos, Rolf espera que alguém lhe traga uma bomba para retirar a água, e passa esse tempo conversando com Azucena, contando fatos reais e histórias imaginárias. No dia seguinte, Eva percebe que o cansaço que ele sentia era diferente de todas as fadigas anteriores de sua vida, afinal ele tinha esquecido

completamente a câmara e já não podia olhar a menina por meio de uma lente. Ao cair do segundo dia, após mais algumas tentativas de resgate, Rolf canta velhas cantigas da Áustria aprendidas com sua mãe e, pouco a pouco, vão caindo as firmes comportas que seguraram o passado de Rolf Carlé durante os anos “y el torrente de cuanto había ocultado en las carpas más profundas y secretas de la memoria salió por fin, arrastrando a su paso los obstáculos que por tanto tiempo habían bloqueado su conciencia.” (ALLENDE, 2005, p. 274).

Nesse momento, Rolf volta a sua infância e enxerga-se novamente na Europa na época da guerra, em um campo de concentração, enterrando mortos. Também revive a noite em que viu sua mãe chorando de humilhação, perante seu pai, nua, calçada apenas com sapatos vermelhos e das vezes em que ficara trancafiado em um armário escuro. “Azucena le hizo entrega de su miedo y así, sin quererlo, obligó a Rolf a encontrarse con el suyo” (ALLENDE, 2005, p. 274), nesse ponto, o narrador, tendo acesso ao íntimo da personagem, dá voz a ele quando Rolf

comprendió entonces que sus hazañas de periodista, aquellas que tantos reconocimientos y tanta fama le había dado, eran sólo un intento de mantener bajo control su miedo más antiguo, mediante la treta de refugiarse detrás de un lente a ver si así la realidad le resultaba más tolerable. Enfrentaba riesgos desmesurados como ejercicio de coraje, entrenándose de día para vencer los monstruos que lo atormentaban de noche. Pero había llegado el instante de la verdad y ya no pudo seguir escapando de su pasado. Él era Azucena, estaba enterrado en el barro. (ALLENDE, 2005, p. 275).

No conto oral, segundo a tradição milenar, o narrador era identificado como uma voz real e sua relação com o leitor era próxima, pois tudo, a voz, o tom, os gestos, os aspectos corporais, auxiliava o ouvinte a recriar a história narrada, além do mais, o ouvinte tinha o narrador ao pé de si para qualquer eventual questionamento. Com o conto literário, a voz emissora do texto mostra sua realidade em forma de discurso narrativo o qual é fixado em signos, sendo, o narrador, o elemento primordial na estrutura do conto, justamente porque direciona o leitor, e não mais ouvinte, na recriação do espaço, do tempo e da ação desenvolvida. O foco narrativo indica o grau de predomínio orientador que o autor deseja dar ao texto e ao seu leitor.

As formas de o narrador se fazer presente numa narrativa literária são múltiplas e variam de texto para texto. Se narrar é um ato muito antigo, refletir sobre o ato de narrar também o é. Pode-se recuar no tempo e encontrar essa reflexão teórica em Platão e a Aristóteles. São eles que iniciam, na tradição do Ocidente, uma discussão sobre a

relação entre o modo de narrar, a representação da realidade e os efeitos exercidos sobre os ouvintes e/ou leitores. Essa discussão apenas iniciada com esses filósofos, pois ela perpassa também por uma série de outros pensadores que afirmam o escritor, no caso o contista, não escolher o foco narrativo de forma aleatória. Ao compor-se, cada narrativa traz implícito o foco narrativo, nesta dissertação, a teoria narrativa de análise da narratividade será a tipologia abordada por Norman Friedman, apresentada por Leite (1985) e D’Onofrio (2004), lembrando-se que a nomenclatura da tipologia do narrador trata-se sempre de uma questão de predominância e não de exclusividade, pois, em uma obra de ficção, é difícil encontrar qualquer uma dessas categorias em estado puro.

Friedman categoriza o narrador do geral ao particular, denominando-o como narrador onisciente intruso, onisciente neutro, narrador-testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e narrador-câmera. Nas obras analisadas, Eva Luna porta-se de formas distintas ao narrar suas histórias. Quando Eva distancia-se da ação, torna-se um narrador onisciente em terceira pessoa. Esse narrador aparece nos textos nos quais a história parece contar-se por si própria, nesse caso o narrador evita tecer comentários e é dotado do poder da onipresença: ele sabe o que se passa no íntimo de cada personagem em todos os momentos da narrativa, visa à transmissão da substância factual e não se preocupa com o emissor.

No romance *Eva Luna*, Eva conta a sua história e a de Rolf Carlé em capítulos mesclados inseridos nos quais as diversas histórias são narradas a partir das relações pessoais de Eva com essa personagem com quem a protagonista une-se ao final da obra. “Ocho años antes de que yo naciera, el mismo día que murió el Benefactor como un abuelo inocente en su cama, en una aldea al norte de Austria vino al mundo un niño a quien llamaron Rolf” (ALLENDE, 2007, p. 31). “(...) Mientras estas cosas sucedían en la vida de Rolf Carlé, a poca distancia yo salía de la infancia.” (ALLENDE, 2007, p. 99). Além dessas duas histórias, a personagem-narradora conta histórias às outras personagens: “Me enrollaba junto a Elvira y le ofrecía un cuento a cambio de que me permitiera quedarme con ella.” (ALLENDE, 2007, p. 61).

Esse narrador é categorizado como narrador-protagonista. Nele o eu que narra identifica-se com o eu da personagem principal, que vive os fatos narrados. Nesse caso, a onisciência desaparece, tendo em vista que o narrador central não tem acesso ao estado mental das demais personagens, narrando de um centro fixo limitado às suas percepções. Esses dois níveis, contar histórias a outras personagens e contar a sua

própria história, correspondem ao uso de duas pessoas narrativas, a primeira, por meio da qual a história adquire um tom de confiança, e a terceira, pela qual a narradora apresenta as suas personagens, constituindo o mundo que a cerca. Há também o narrador-testemunha, que narra em primeira pessoa, mas revive os acontecimentos descritos como personagem secundária, é por meio de sua voz que se conhece a protagonista e as demais personagens. Como no caso do conto “De barro estamos hechos”.

Essas diversas formas de explorar o texto literário demonstram a pluralidade da própria vida, que pode ser contada de diferentes maneiras. Maia (1996, p. 46) afirma que a literatura não é essencialmente útil, pois não transforma objetivamente o modo de vida das pessoas, contudo “contribui fundamentalmente para a formação dos homens, dando-lhes modos de agir, retratando-os em seus desejos, angústias e prazeres, contribuindo assim para que o homem descubra o seu ser.” A literatura não pode ser vista apenas como um texto promovedor de prazer, o bom texto literário provoca uma reflexão e a incorporação de novas experiências, a chamada fruição poética. Para Barthes (2002), a fruição diferencia-se do prazer na medida em que a fruição implica uma ruptura e é resultado da intenção crítica de seu sujeito, indo muito além da satisfação momentânea do texto. O texto de prazer é “aquele que contenta, enche, dá euforia, aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura” (BARTHES, 2002, p. 49). O texto de fruição, por sua vez é

aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2002, p. 49).

Pensando que o conto visa à desacomodação do leitor, o seu tema é altamente significativo, pois a sua escolha, por estar baseada no real ou na imaginação, possui uma propriedade misteriosa de irradiar algo muito maior que o tema mesmo

un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento. Este escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. (CORTÁZAR, 1993, p. 387).

No momento em que o contista determina seu tema, e esse já é um embrião de vida literária, tal conto precisa ainda chegar ao leitor que, como juiz, deverá ler a obra e sair dessa leitura com uma história que se grave em sua memória. Nesse momento, o ciclo do conto estará completo e o texto literário terá surtido o seu efeito, já dito por Poe e por tantos outros teóricos e contistas, e sentido por outros tantos leitores de literatura, servindo como instrumento nocauteador, que derruba o leitor, tirando-o do seu mundo, levando-o a conhecer outra vida e trazendo-o de volta mudado, com uma bagagem repleta de novas vivências. Pode-se dizer que o conto ensina a viver, não porque o leitor esteja querendo aprender algo, mas porque, para concluir o texto, ele precisa explorar a realidade de maneira profunda a fim de chegar ao final e entendê-la. O conto defende uma concepção do mundo, uma posição diante da vida, ele resume o universo, comprime-o em uma massa densa que contida, como um átomo, deve eclodir ante aos olhos do leitor e lhe revelar mundos novos, mundos encontrados em histórias que se completam e se cruzam, como nas relações percebidas entre *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna*.

CAPÍTULO II

OS DIÁLOGOS PRESENTES EM *EVA LUNA* E *CUENTOS DE EVA LUNA*

Un día la maestra Inés le habló a Riad Halabí de *Las mil y una noches* y en su siguiente viaje él me lo trajo de regalo. No sé cuántas veces leí cada cuento. Cuando los supe todos de memoria empecé a pasar personajes de una historia a otra, a cambiar las anécdotas, quitar y agregar, un juego de infinitas posibilidades.

Eva Luna, Isabel Allende

1 Intertextualidade: histórias que se completam.

As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define.

Laurent Jenny

Intertextualidade é o diálogo entre textos em uma relação de co-presença, sendo, na maioria das vezes, designada pela presença efetiva de um texto no outro. Essa concepção surgiu a partir da segunda metade do século XX dentro do contexto de renovação dos estudos de literatura comparada, sendo o termo, “intertextualidade”, cunhado por Julia Kristeva em 1969.

Nitrini (2000, p. 158) considera que a intertextualidade se insere em uma teoria totalizante do texto que engloba suas relações com o sujeito, com o inconsciente e com a ideologia, numa perspectiva semiótica. “Julia Kristeva identifica completamente o

sujeito e o processo de significação. Resolver o problema das relações entre texto e processos semióticos que aí se articulam é explicar como se constitui o ‘sujeito’ ou a sua ausência.”.

Riffaterre (apud Compagnon, 1999, p. 113) ao escrever sobre o intertexto, afirma que

‘o intertexto é a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou que lhe seguiram’ (...) ‘a intertextualidade é o mecanismo próprio para a leitura literária. Somente a intertextualidade, na verdade, produz significância, enquanto a leitura linear, comum aos textos literários e não literários, não produz senão o sentido.’

Kristeva (1974) utiliza-se de algumas reflexões de Bakhtin para a elaboração do conceito de intertextualidade, afinal foi ele “um dos primeiros formalistas russos que procuraram substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra.” (NITRINI, 2000, p. 158). Entendendo *palavra* como enunciado, acrescentando ao lado conceitos como diálogo e ambivalência, abre-se caminho para a teoria da intertextualidade.

Bakhtin (1997), ao estudar o romance de Dostoiévski, aponta para o fato de esse romance ser inovador não apenas em matéria de gênero literário, mas corresponde a “um tipo inteiramente novo de pensamento artístico. (...) Pode-se até dizer que Dostoiévski criou uma espécie de novo modelo artístico do mundo, no qual muitos momentos basilares da velha forma artística sofreram transformação radical”. (BAKHTIN, 1997, p. 01). A voz de Dostoiévski, para o escritor, confunde-se em uma síntese de muitas vozes ideológicas, sendo as palavras do herói as responsáveis por desfazer o plano monológico e provocar resposta imediata, é “como se o herói não fosse objeto da palavra do autor mas veículo de sua própria palavra.” (BAKHTIN, 1997, p. 03). Ao abordar o romance polifônico de Dostoiévski, Bakhtin explora as vozes presentes nos textos literários, não abordando uma única consciência, mas a interação de muitas consciências que interagem e preenchem, com suas vozes, os espaços deixados por seus interlocutores. Perrone-Moisés (1979) declara que essa busca, na literatura, da polifonia, do dialogismo, da pluralidade do texto literário afetaria, sem dúvida, a crítica literária, pois

perdida a unidade da obra e da sua leitura, o crítico vê-se forçado a reformular a sua atitude face às obras e face à sua própria atividade de escrita. Cada vez mais se defronta com o problema das relações entre os diferentes discursos e,

sobretudo, com a questão da relação entre o seu próprio discurso e o da obra. (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 209).

A teoria do dialogismo de Bakhtin, segundo Nitrini (2000), é fundamentada em uma atitude filosófica oposta às ideias de logocentrismo, no qual a palavra poética tem uma substância imutável, um sentido fixo. Na lógica correlacional, em contraposição à lógica aristotélica, encontra-se o entrecruzamento do sujeito enunciador com a palavra literária, evidenciando a mobilidade de sua natureza. Segundo Kristeva (1974, p. 89), o dialogismo situa os “problemas filosóficos *na* linguagem e, mais precisamente, na linguagem vista como uma correlação de textos, como escritura-leitura que caminha paralela a uma lógica não aristotélica, sintagmática, correlacional”. O termo diálogo, para Bakhtin, designa a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo. Disso decorre que o autor entende dialogismo na escritura como subjetividade e comunicabilidade, já, para Kristeva, isso é visto como intertextualidade.

O dialogismo fundamenta-se como um princípio filosófico no qual prevalece a análise do texto como um todo, levando-se em conta a sua organização, a interação verbal presente em sua constituição, o contexto e o intertexto. Todo discurso é formado pela interação de outros discursos, que são, por sua vez, dialógicos. Qualquer ação, da qual duas ou mais pessoas participam, revela-se de modo diferente para cada uma delas já que cada um ocupa um lugar diferenciado, desse modo, evidencia-se que, para um mesmo fenômeno linguístico, sempre haverá diferentes focalizações. No texto literário, essa riqueza de diálogos fica mais evidente, pois nele a diversidade e a relatividade dos discursos são experimentadas e transformadas em linguagem artística. No romance, por exemplo, tal fato fica comprovado, pois autor, personagem e leitor não ocupam o mesmo lugar no discurso, desse modo, o texto literário, entendido como arte da palavra, pressupõe vários diálogos: com o leitor, com o contexto do qual é resultado e com os discursos que o precederam, sendo, por conseguinte, fruto de uma relação dialógica.

O texto, segundo Kristeva (1974, p. 12), “se liga – se lê - duplamente em relação ao real: à língua (alterada e transformada) e à sociedade (com cuja transformação ele se *harmoniza*)”, dessa forma ele está duplamente orientado, tanto para o sistema significativo no qual se produz quanto para o processo social do qual participa, enquanto discurso, possuindo a capacidade de transpor para a linguagem, para a história social, os fenômenos históricos.

O esquema geral da comunicação constitui-se pela presença de um emissor que envia uma mensagem a um receptor. No caso específico da literatura, o referente é

tornado ambíguo, já que participa da função poética da linguagem, assim a literatura não é feita por meio de um código neutro, mas pela própria linguagem literária, que é conotativa. Pode, então, o autor utilizar-se do discurso de outro, se assim o desejar, fazendo com que a intertextualidade acabe por abolir as fronteiras da autoria, ofertando ao leitor um papel fundamental no texto, pois cabe a ele reunir as vozes na sua leitura.

Bakhtin introduz a noção de palavra como unidade mínima da estrutura do texto na história e na sociedade, vistas como textos, que o autor lê e nos quais se insere ao reescrevê-los, sendo que “a única maneira que tem o escritor de participar da história vem a ser, então, a transgressão dessa abstração através de uma escritura-leitura, isto é, através de uma prática de uma estrutura significante em função de, ou em oposição a uma outra estrutura.” (KRISTEVA, 1974, p. 62). Ampliando a análise de Bakhtin, Kristeva afirma que a *palavra literária* não apresenta um sentido fixo, mas um “cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário, do contexto cultural atual ou anterior” (Idem, ibidem).

Como a sociedade se inscreve no texto, o autor vive a história a partir da leitura do *corpus* literário anterior ou sincrônico, a linguagem poética surgirá, então, como um diálogo de textos no qual um livro remete a outros livros. Ao leitor é oportunizado, por meio dessas leituras, uma nova maneira de entendimento, reelaborando as suas próprias significações. Partindo dessa visão, o texto literário se mostra como um sistema de conexões múltiplas, encontradas entre as obras *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna*.

A intertextualidade vê a palavra literária não com um significado fixo, mas pressupõe um diálogo de várias escrituras, valorizando o que está presente na obra, repelindo o senso de causalidade e relevando a qualidade de sociabilidade da escritura literária, por exemplo *Eva Luna*, que, além de contar as histórias, encontra-se nos contos como personagem. Há, na obra, um número significativo de contos escritos na primeira pessoa, levando o leitor a acreditar que a narradora é *Eva Luna*, porém, como *Eva* é uma escritora de novelas, imagina-se também que ela cede a voz a outros narradores. Essa premissa, de *Eva* não ser a narradora, não se torna verdadeira em alguns casos, como nos contos “Clarisa” e “Vida interminable”, nos quais as personagens protagonistas chamam *Eva* para viver com elas seus últimos momentos de vida. Em “Clarisa”, além do chamamento de *Eva Luna* pelo nome, encontra-se uma outra personagem presente no romance, uma dama da noite, *La Señora*, mulher com a qual *Eva Luna* viveu como dama de companhia quando era adolescente. *La Señora* procurava *Clarisa* para solicitar auxílio, pois *Clarisa* tinha fama de milagreira, embora negasse essa alcunha, tendo uma

existência repleta de solidariedade ao auxiliar os demais de diferentes formas, inclusive com um leve toque de sua mão. Quando mais velha, percebendo que iria morrer, na presença de Eva Luna, Clarisa chama seus filhos para despedir-se e, ao saberem do estado de Clarisa, uma multidão aparece por ali. La Señora é uma dessas pessoas, “también La Señora apareció compungida a darle el adiós a su querida amiga. (...) Mi antigua patrona no me reconoció, pero yo no tuve dificultad en identificarla a ella, porque no había cambiado tanto.” (ALLENDE, 2005, p. 51).

Em outro conto, intitulado “Vida interminable”, Eva vê-se em uma situação parecida, pois ela conta um fato de sua vida ao narrar a história de Roberto e Ana, amantes que envelheceram juntos mas que conheceram Eva ainda adolescente, ao final da década de sessenta, quando sua Madrinha, em virtude de sua loucura, “se abrió el cuello com una navaja. La llevamos al hospital desangrándose a borbotones, sin que nadie alentara esperanza real de salvarla, pero tuvimos la buena suerte de que Roberto Blaum estaba allí y procedió tranquilamente a coserle la cabeza en su lugar.” (ALLENDE, 2005, p. 201). Depois de anos, quando Ana está com câncer em fase terminal, Roberto e Ana decidem morrer juntos e Eva é a pessoa chamada para que possa ajudá-los nesse intento. Quando Eva chega, Roberto já havia injetado em Ana o veneno e separado uma dose para si, “entonces me llamó.

- No puedo hacerlo, Eva. Sólo a ti puedo pedírtelo ... Por favor, ayúdame a morir.” (ALLENDE, 2005, p. 210). Em um livro de contos é pouco comum que o foco narrativo seja, em todas as histórias, de uma mesma personagem. Por isso, sabendo que o romance *Eva Luna* é escrito na voz da protagonista, as múltiplas relações tornam-se visíveis na exploração de personagens que fazem parte dos dois universos literários. Até mesmo a utilização da narradora do romance cedendo lugar a outras protagonistas e participando de suas vidas como espectadora e amiga.

Segundo Nitrini (2000, p. 163),

a linguagem poética surge como um diálogo de textos. Toda sequência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato da somação (a transformação dessa escritura). O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação.

Desse modo, o livro que remete a outra escritura, além de ampliar o seu próprio significado, acaba por reinventar o texto primeiro, oferecendo uma nova possibilidade de leitura do mesmo. Assim a intertextualidade abre espaço para ressignificar a

literatura produzida todas as vezes em que houver um novo diálogo com o que já foi escrito. Pode-se dizer, então, que a intertextualidade revitaliza o texto fonte.

Nessa perspectiva de análise, constata-se que *Cuentos de Eva Luna* e o romance *Eva Luna* dialogam com diferentes discursos, entre os quais se destacam os contos de *As mil e uma noites*, presentes na tradição da narrativa persa, com os quais Scheherazada se salva por contá-los. Nas obras, há a presença de uma história dentro de outra, que acaba por ligar-se a outra ainda. Como *As mil e uma noites* é o primeiro livro lido pela protagonista, Eva Luna, que já era reconhecida por contar contos, ela segue a tradição de ligar vidas, utilizando a palavra como instrumento de libertação e conscientização diante de um mundo impregnado de valores masculinos. Tal como Scheherazada, que a cada noite vai postergando o destino trágico, é a sua ação o fator determinante para a salvação e a libertação das moças do reino. Assim também Eva Luna vai modificando o seu destino ao contar histórias, capacidade herdada de sua mãe, que inventava contos, a fim de escapar do mundo reprimido em que vivia. Eva diz que sua mãe, quando pequena “aprendió a permanecer quieta y guardó su desmesurado caudal de fábulas como un tesoro discreto hasta que yo le di la oportunidad de desatar ese torrente de palabras que llevaba consigo” (ALLENDE, 2007, p. 15). Nesse trecho, há a indicação de que, quando Eva nasceu, juntamente com ela, libertaram-se as fábulas que viviam nos sonhos de Consuelo. Eva relata a mescla do presente e do passado, da realidade e dos sonhos, em que vivia graças às histórias contadas pela mãe, dizendo que, quando Consuelo

comenzaba a hablar del pasado e a narrar sus cuentos y el cuarto se llenaba de luz, desaparecían los muros para dar paso a increíbles paisajes, palacios abarrotados de objetos nunca vistos, países lejanos inventados por ella o sacados de la biblioteca del patrón; colocaba a mis pies todos los tesoros de Oriente, la luna y más allá, me reducía al tamaño de una hormiga para sentir el universo desde la pequeñez, me ponía alas para verla desde el firmamento, me daba una cola de pez para conocer el fondo del mar. (ALLENDE, 2007, p. 27-28).

Ela deixa à filha como herança a possibilidade de ser livre mesmo quando presa por muros e/ou convenções, pois, para Eva, bastava imaginar que a realidade a sua volta modificava-se. Essa ação torna-se tão habitual para Eva Luna que ela será reconhecida pelos demais justamente em virtude dessa característica.

Muito tempo depois, quando aprende a ler, a leitura de *As mil e uma noites* cumpre um papel primordial na trajetória da personagem, pois, quando tem contato com a narrativa, encanta-se e acaba por estabelecer uma relação dialógica com ela, ao

transformá-la em sua própria história. O diálogo que Eva estabelece com os demais textos é o início de seu papel como escritora, pois, dito por ela mesma, quando aprendeu a ler, Riad Halabí trazia-lhe revistas, almanaques e novelas românticas, mas que, depois do beijo, não havia mais nada a não ser a palavra ‘fim’. Era exatamente o final da história que funcionava como início para a imaginação de Eva, que criava um desenlace mais trágico, muito diferente daquele proposto pelo autor, fazendo, por exemplo, da mocinha uma traficante de armas e do empresário alguém que partia para cuidar dos leprosos na Índia. Porém, no dia em que a Maestra Inés indica para Riad Halabí a compra de *As mil e uma noites* e

(...) en su siguiente viaje él me lo trajo de regalo, cuatro grandes libros empastados en cuero rojo en los cuales me sumergí hasta perder de vista los contornos de la realidad. El erotismo y la fantasía entraron en mi vida con la fuerza de un tifón, rompiendo todos los límites posibles y poniendo patas arriba el orden conocido de las cosas. No sé cuántas veces leí cada cuento. Cuando los supe todos de memoria empecé a pasar personajes de una historia a otra, a cambiar las anécdotas, quitar y agregar, un juego de infinitas posibilidades. (ALLENDE, 2007, p. 145).

Foi tanto brincar, montar e desmontar a história de *As mil e uma noites* que a construção das personagens de *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna* aproxima-se daquela encontrada no conto persa, sendo que a estruturação, tanto do romance quanto do livro de contos, apresenta-se dentro da tradição dessa narrativa. Além de técnicas narrativas, partindo para a referência direta, Allende utiliza a narrativa persa como epígrafe das suas duas obras, esses procedimentos confirmam o dialogismo e o pensamento de Bakhtin, quando esse afirma que duas vias se unem na narrativa, fazendo, portanto, que a escritura seja entendida como leitura do *corpus* literário anterior, e o texto como absorção e réplica de outros textos.

Ao iniciar o livro *Cuentos de Eva Luna*, após a epígrafe de *As mil e uma noites*, há uma cena sem título na qual aparece o relato de Rolf Carlé sobre uma imagem de amor entre duas personagens. No princípio, não se percebe que o casal de amantes compõe-se dele mesmo juntamente com Eva Luna. Para o leitor do romance *Eva Luna*, essas personagens lhe são conhecidas, sendo Rolf ligado à imagem e Eva reconhecida pelo seu poder com as palavras. Para o leitor que não conhece o romance *Eva Luna*, portanto não é íntimo das duas personagens, isso não se constituirá em um problema, pois essa introdução indica uma possibilidade de leitura dos contos.

As duas narrativas dialogam também quando Allende encerra o romance *Eva Luna*, com uma cena muito parecida, pois Rolf e Eva estão na pensão dos tios dele. Lá iniciam seu amor e logo após uma confraternização em família, os dois retiram-se para um quarto, que havia lhes sido preparado e entre esses dois ambientes, a cena inicial de *Cuentos de Eva Luna* e a cena final do romance, há, na descrição, uma série de informações sobre ações, paredes, mosquiteiro, teto e cheiros que se complementam e que indicam a possibilidade de serem a mesma cena.

Em *Cuentos de Eva Luna*, o final da imagem descrita por Carlé, apresenta uma narração cinematográfica da relação entre ambos, enuncia

te quitabas la faja de la cintura. (...) Me abría paso por tus caminos (...) bajo el mosquitero blanco. (...) De cierta distancia yo miro ese dibujo, donde también estoy yo. Soy espectador y protagonista. Estoy en la penumbra, velado por la bruma de un cortinaje traslúcido. Sé que soy yo, pero yo soy también este que observa desde afuera. Conozco lo que siente el hombre pintado sobre esa cama revuelta, en una habitación de vigas oscuras y techos de catedral. (...) Puedo recrearme largamente en esa escena, hasta sentir que entro en el espacio del cuadro y ya no soy el que observa, sino el hombre que yace junto a esa mujer. (ALLENDE, 2005, p. 14).

Pode-se afirmar que ambos os textos literários são cíclicos, o romance inicia com “Me llamo Eva” (ALLENDE, 2007, p. 9) e encerra-se com a visão da Eva Luna que enfrentou seu destino de empregada e constituiu-se como narradora de sucesso de histórias. O livro *Cuentos de Eva Luna* inicia com uma recordação de Rolf e encerra-se com o conto “De barro estamos hechos”, que focaliza o conflito de Rolf ao encontrar-se novamente consigo mesmo, evidenciando passagens dialógicas com o romance como quando esse fazia apresentação de Rolf, personagem assombrado pelas amarguras de uma infância difícil na Europa a ponto de afirmar que, por estar longe de seu pai, “la guerra (segunda guerra mundial) fue el período más feliz de su infancia” (ALLENDE, 2007, p. 33) e que lhe deixa como marca a busca constante de proteção, fazendo-o apropriar-se de uma câmera fotográfica ou cinematográfica para defender-se e, a partir desse ponto de vista, ter contato com a realidade. Isso aparece contado no romance, porém é no livro de contos que essa característica mostra-se presente no cotidiano da personagem. No conto “De barro estamos hechos”, Rolf é colocado frente a frente com seus medos. Ali, naquela situação de angústia, ele relembra do armário escuro em que o pai o colocava, para que ele ficasse forte e corajoso, de esconder-se debaixo da mesa com sua irmã Katharina vendo a luz e as pessoas por meio da toalha de mesa ou

relembrando da noite em que, juntamente com sua mãe e seus irmãos, foi enterrar os corpos de soldados mortos pelas tropas de ocupação. Ele diz, ao ver-se em outra pessoa, que “él era Azucena, estaba enterrado en el barro” (ALLENDE, 2005, p. 275), percebe-se que os contos são viagens interiores e que agem como epifania para muitas das personagens narradas no romance e para a própria Eva Luna.

Eva Luna, na primeira página do romance, apresenta-se dizendo:

me llamo Eva, que quiere decir vida. (...). Mi padre, un indio de ojos amarillos, provenía del lugar donde se juntan cien ríos, olía a bosque y nunca miraba al cielo de frente, porque se había criado bajo la cúpula de los árboles y la luz le parecía indecente. Consuelo, mi madre, pasó la infancia en una región encantada, donde por siglos los aventureros han buscado la ciudad de oro puro que vieron los conquistadores cuando se asomaron a los abismos de su propia ambición. (ALLENDE, 2007, p. 09).

Percebe-se que Eva Luna possui, desde a apresentação daqueles que serão seus progenitores, uma ligação forte com a liberdade. Eva Luna nunca terá contato direto com seu pai, pois esse vai embora antes de saber da gravidez de Consuelo, e tudo o que saberá dele será contado por sua mãe que, logo que a menina nasce, lhe dá o nome Eva, ao ser questionada pela Madrinha sobre o sobrenome da criança, essa afirma que o sobrenome não é importante.

- Los humanos necesitan apellido. Sólo los perros pueden andar por allí con el puro nombre.
- Su padre pertenecía a la tribu de los hijos de la luna. Que sea Eva Luna, entonces. (ALLENDE, 2007, p. 27).

Esse mesmo povo indígena torna-se personagem de um conto narrado por Eva a seu amante e seus leitores, pois em *Cuentos de Eva Luna*, há o intitulado “Walimai”, no qual, por meio do foco narrativo de um indígena, sabemos a história desses seres que habitavam a América antes da conquista. A narração do espaço é o mesmo que Allende já havia empregado quando Eva conta sobre o seu pai. Nesse, por meio de um guerreiro que narra a história de um pai para sua filha, os “Hijos de la Luna” são apresentados com seus costumes e com a sua liberdade. No conto, há até mesmo a narração da saída da aldeia de jovens que entram no mundo dos colonizadores, tal como possivelmente fez o pai de Eva. Percebe-se que a liberdade presente em Eva, está também incrustada nessa tribo, pois o narrador estabelece relação com a natureza e enfatiza a liberdade, apontando que “los Hijos de la Luna, no podemos vivir sin libertad. Cuando nos encierran entre paredes o

barrotes nos volcamos hacia adentro, nos ponemos ciegos y sordos y en pocos días el espíritu se nos despega de los huesos del pecho y nos abandona.” (ALLENDE, 2005, p. 115). Aqui há características de Eva que podemos reconhecer, pois ela buscava sua liberdade, realizando ações que relembram essa morte espiritual ao não se estar livre como suas fugas constantes e sua dificuldade de fazer coisas com as quais não concordava. Além disso, nesse conto, é apresentada uma visão dos indígenas como escravos tanto no conto como no próprio romance quando esse fala sobre os índios que ajudaram os guerrilheiros em *Água Santa*. Percebe-se que Allende lança uma pequena fagulha que pode ser desmembrada, posteriormente, tal como Eva fazia a partir de sua leitura de *As mil e uma noites*, e é isso que acontece, pois, de um parágrafo geral sobre uma tribo específica encontrado no romance, nos contos, há o aproveitamento dessa descrição para, sobre um outro foco, inclusive narrativo já que Eva não teve contato com seu pai, desenrolar uma outra história imbricada com a identidade da própria narradora dos contos. O leitor consegue, assim, juntar os pedaços e formar uma grande história com informações que advêm dos dois mundos, dos dois livros.

Diante da intertextualidade, Kristeva (1974) propõe a existência de três elementos em diálogo: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. “O estatuto da palavra define-se, então, *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico”, sendo assim, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como *dupla*.” (KRISTEVA, 1974, p. 63-64).

O conceito de ambivalência explorado por Bakhtin e retomado por Kristeva implica a inserção da história no texto e, conseqüentemente, do texto na história, podendo utilizar-se, desse modo, a palavra de outrem a fim de injetar um sentido novo, “para o escritor (Bakhtin), são uma única e mesma coisa. Falando de ‘duas vias que se unem na narrativa’, Bakhtin tem em vista a escritura como leitura do *corpus* literário anterior, o texto como absorção e réplica a um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 67).

Kristeva (1974, p. 71) apresenta três categorias de palavras na narrativa ao referir-se à noção de Bakhtin a respeito do romance dialógico: palavra direta, palavra objetual e palavra ambivalente. A palavra direta “exprime a última instância significativa do sujeito do discurso nos quadros de um contexto”. Assim ela é a palavra do autor,

uma palavra denotativa que fornece a compreensão objetiva, direta; por sua vez a palavra objetual refere-se ao discurso direto das personagens, a qual possui uma significação objetiva direta, mas não do mesmo nível do que aquela presente no discurso do autor, porém ainda assim ela é unívoca como o enunciado denotativo porque está subordinada ao enunciado do autor; já na palavra ambivalente, o autor pode utilizar-se da palavra de outrem e nela injetar um sentido novo, conservando sentido que essa já possuía, “esta palavra ambivalente é, pois, o resultado da junção de dois sistemas de signos (...) que relativiza o texto” (idem, *ibidem*), em decorrência, essa palavra adquire duas significações, tornando-se, portanto, ambivalente.

Sobre a noção de intertextualidade, Perrone-Moisés (1979), tal como Jenny (1979), afirma que na intertextualidade não é a soma dos textos que interessa, mas sim o trabalho de absorção e transformação de outros textos por um texto. Para a teórica, o dialogismo poético é produzido em um mesmo nível, diferente da intertextualidade crítica, pois, no dialogismo poético, os diferentes textos estão lado a lado, visto que o autor tem a liberdade de dialogar com outros escritores sem chamá-los por seus nomes, utilizando bens de outrem como se fossem seus, como se toda escritura pertencesse a uma instância maior que é a própria literatura e dela pode-se aproveitar todo e qualquer texto produzido pela humanidade, dando novas formas e contornos, como se a história fosse recriada e recontada de formas diferentes, porém com uma mesma essência humana vista pelo prisma da arte, da literatura.

Perrone-Moisés considera condição primordial da intertextualidade o fato de que as obras estejam inacabadas, pois dessa forma permitem que outra voz possa prossegui-la,

a obra “acabada” é a obra historicamente liquidada, aquela que nada mais diz ao homem (ao escritor de hoje), a que nada lhe permite dizer. A obra inacabada, pelo contrário, é a obra prospectiva, a que avança através do presente e caminha para o futuro. “A obra inacabada, é a necessidade que temos duma invenção, e bem vemos, a esse propósito, que o crítico mais exato, mais respeitoso, é aquele cuja invenção consegue prolongar a do autor, fazer com que este entre a tal ponto em si mesmo, que saberá fazer da sua imaginação uma parte da ciência própria”. (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 218).

Por exemplo, o conto “Boca de sapo”, quarto texto presente em *Cuentos de Eva Luna*, é uma história que Eva já havia contado no romance na noite em que conhece Rolf Carlé. Nesta noite, na casa de Eva e Mimí, Aravena leva consigo um amigo cinegrafista, no caso Rolf Carlé. Após jantarem, Mimí solicita a Eva que conte uma de suas histórias

aos visitantes, pedindo também que sua narrativa seja picante; então Eva senta-se como um índio no chão, fecha seus olhos e, por alguns segundos, permite que sua mente vague livre por dunas de um deserto branco, “como siempre hago para inventar un cuento” (ALLENDE, 2007, p. 238) e começa a narrá-lo: “Eran tiempos muy duros en el sur. No en el sur de este país, sino del mundo, donde las estaciones están cambiadas y el invierno no ocurre en Navidad, como en las naciones cultas, sino en la mitad del año, como en las regiones bárbaras...” (ALLENDE, 2007, p. 238). É exatamente esse o ponto de partida para o conto “Boca de sapo”, o qual, de uma forma extremamente sensual, narra a história dos povos que viviam nesse fim do mundo e, em especial, de uma mulher, a protagonista da história, Hermelinda, que ganha a vida realizando jogos de fantasias sexuais com os homens presentes nesse ambiente. Por ser a única mulher, excetuando-se uma dama inglesa que ficava sempre dentro de casa, ela torna-se a responsável por tornar menos árdua a vida de todos naquele lugar. Até o dia em que um homem, Pablo, ouve a informação de que “al final del mundo había una mujer capaz de torcer la dirección del viento.” (ALLENDE, 2005, p. 59). A partir desse encontro, a vida de todos é transformada porque Hermelinda resolve partir com Pablo para nunca mais voltar.

O conto encontra-se escrito nos *Cuentos de Eva Luna*, porém a sensação que ele provoca nos ouvintes é percebida no romance, pois, quando Eva termina a narração, todos a aplaudem, com exceção de Rolf, que depois lhe confessa ter demorado um bom tempo para regressar daquele pampa austral onde a história dos dois amantes acontece. Percebe-se aqui que um texto está intimamente imbricado no outro. Uma história começa, a outra continua e depois retorna para a primeira. O diálogo completa-se com frases, histórias e sensações que o leitor, tanto do romance quanto do conto, pode vivenciar.

Outros ambientes servem de pano de fundo aos contos que já são conhecidos dos leitores do romance, ou dos leitores dos contos, se os leram antes da história inicial. Aqui a ordem de leituras não faz diferença, pois ambas fornecem caminhos possíveis de compreensão, mas a decisão é do leitor que irá escolher a formatação de sua leitura. Nenhuma das obras está encerrada, por exemplo, os tios de Rolf Carlé, Rupert e Burgel personagens presentes no romance, permitem que seu estabelecimento sirva de cenário a outros contos como “El pequeño Heidelberg”. Até mesmo as caracterizações tanto do ambiente quanto das personagens, envolvidas no conto são novamente mencionadas, inclusive a característica marcante das duas primas de Rolf Carlé, que são apresentadas pelo aroma que exalavam. Eva apropria-se de cada lugar de sua vivência para depois transformá-lo em uma narração sobre as experiências da própria humanidade.

As reflexões de Kristeva deram origem a outras elaborações sobre o conceito de intertextualidade, dentre elas a reelaboração de Laurent Jenny (1979, p. 14), para o qual a intertextualidade designa “não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. A partir dessa afirmação, Nitrini, (2000, p. 163), enfatiza três fatores: o reconhecimento da presença de outros textos em todas as obras literárias; o trabalho de modificação que os textos sofrem ao serem assimilados e o sentido unificador que deve ter o intertexto, entendido como “texto absorvendo uma multiplicidade de textos, mas unificado por um sentido”. Além desses três elementos, Nitrini também aborda duas relações na problemática intertextual: aquelas que ligam o texto de origem ao elemento retirado e as relações que unem esse elemento transformado no texto que o assimilou, “assim a análise de uma obra literária buscará, inicialmente, avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem e, em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou.” (NITRINI, 2000, p. 164).

Jenny (1979, p. 05) inicia seu texto afirmando que seria mais difícil compreender a obra literária fora do fenômeno da intertextualidade, pois, “só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, que se constituem, por assim dizer, a constante”. Assim, para Jenny (1979), diante dos modelos arquetípicos, a obra literária realiza uma relação de realização, de transformação ou de transgressão, por conseguinte, qualquer texto remete implicitamente para os textos precedentes, revitalizando-os e oferecendo uma outra forma de interpretação. Essa intertextualidade, ou a sensibilidade para a sua percepção, depende do leitor, pois é na sua leitura que a intertextualidade acontecerá, e ela dependerá da cultura do leitor, da memória de cada época e das preocupações formais dos escritores.

Harold Bloom (2002) aponta que os escritores sofrem de uma “angústia da influência”, isto é, são compelidos a modificar os modelos que os seduzem, prolongando a obra do precursor, inventando fragmentos, rompendo com fatos ou, ainda, criando uma obra que sirva de ponto de origem e não como consequência da obra precedente.

Para Jenny (1979, p. 21), o que caracteriza a intertextualidade é a introdução de

um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida.

Partindo dessa noção de intertextualidade, Jenny compara o estatuto do discurso intertextual como se fosse uma superpalavra e os constituintes do discurso não são apenas palavras, mas termos já ditos, pois a “intertextualidade fala uma língua cujo vocábulo é a soma dos textos existentes.” (JENNY, 1979, p. 22). Uma alusão, uma palavra ou uma cena é o que basta para que o texto de origem faça-se presente, mesmo sem a necessidade de enunciá-lo, porém, para que isso aconteça, o texto de origem tem que permitir-se não mais falar, mas ser falado, “deixar de denotar, para conotar” (JENNY, 1979, p. 22). O texto referido é ressignificado pelo leitor porque uma outra voz, um outro autor o refere, e essa ação acaba por valorizá-lo ainda mais.

Os textos dialogam entre si. Nas obras literárias, a presença dos predecessores é percebida de forma latente, pois ocorrem remissões diretas em que o leitor dá-se conta rapidamente do texto cujo trecho relembra, porém há também, segundo Eco, as alusões não-explicitas a obras precedentes as quais acabam por aceitar uma dupla leitura,

a do leitor ingênuo, que não identifica a citação, acompanha do mesmo modo o desenrolar da história e do enredo como se aquilo que lhe está sendo contado fosse novo e inesperado (...) e a do leitor culto e competente que identifica a remissão, sentido-a como citação maliciosa. (ECO, 2007, p. 251).

O autor segue afirmando que “quando, porém, um texto desencadeia a mecânica da remissão intertextual, deve-se lembrar que a possibilidade de uma dupla leitura depende da amplitude da enciclopédia do leitor e que essa amplitude pode variar de acordo com o caso.” (ECO, 2007, p. 261).

Ao analisar um texto na perspectiva da intertextualidade, examinam-se quais são as relações que os textos estabelecem entre si e verifica-se a presença efetiva de um texto em outro. O conto “El huésped de la maestra”, presente no livro *Cuentos de Eva Luna*, trata da explicação de um fato ocorrido no romance. O conto começa em Água Santa, no tempo presente, com a Maestra Inés entrando na La Perla de Oriente, armazém de Riad Halabí anunciando que acaba de matar um dos hóspedes de sua pensão. Logo uma relação de intimidade fica nítida para o leitor, pois Inés procura imediatamente alguém em quem confiar, a fim de confessar seu crime e pedir ajuda

sobre o que fazer. Essa amizade torna-se evidente quando a narração do fato descrito cede espaço para um retorno ao passado no momento em que a narradora diz que “se conocían desde hacía tanto, que ninguno podía recordar el número de años, aunque ambos guardaban en la memoria cada detalle de ese primer día en que iniciaron la amistad.” (ALLENDE, 2005, p. 181). Após esse breve comentário, há a retomada de uma ação narrada no romance, como se as duas histórias se complementassem e ambas estivessem conversando, fechando pontos de interrogação, uma na outra, a fim de fazer com que o leitor, nesse momento, possa ter uma visão mais completa sobre um acontecimento crucial na vida das personagens e de todos em Água Santa.

No romance, o leitor fica sabendo da vinda de Riad Halabí à América, do seu passado como imigrante até a decisão de tornar-se um vendedor que percorre o país. Após viajar por longas distâncias, chega a Água Santa e “cuando entró al pueblo le pareció abandonado, porque no se veía un alma en las calles, pero después descubrió una multitud reunida ante el correo. Ésa fue la mañana memorable en que murió de un tiro en la cabeza el hijo de la Maestra Inés.” (ALLENDE, 2007, p. 135). Esse será o fato que liga as duas narrações, pois, no romance, as ações são narradas rapidamente com o foco primordial na importância da chegada de Riad Halabí nesse lugar, no conto, mais detalhes ganharão foco a fim de saber-se sobre o que aconteceu naquele dia até o assassinato do homem, que corresponde à primeira ação narrada no conto. No final da história, o motivo desse assassinato será entendido. Allende utiliza-se de algo já contado, pois esse fato merece uma exploração maior, indicando realmente que a obra literária oferece uma série de alternativas de leitura e criação e que, não estando acabada, pode servir de base para uma narração posterior.

Dois acontecimentos simultâneos modificam as vidas, a chegada de Riad Halabí e a vinda do corpo de um menino de doze anos, filho da Maestra Inés que havia, juntamente com outras crianças, ido a um terreno alheio colher e comer mangas. O dono do terreno, com a intenção de assustá-los, dispara um tiro de fuzil que acaba por acertar a cabeça dessa criança, matando-a na hora, e foi justamente nesse momento que “el comerciante descubrió su vocación de jefe y sin saber cómo, se encontró en el centro del suceso, consolando a la madre, organizando el funeral como si fuera un miembro de la familia y sujetando a la gente para evitar que despedazara al responsable.” (ALLENDE, 2005, p. 182). Essa liderança de Riad Halabí torna-se uma constante da personagem, aparecendo inclusive em outros contos presentes no livro em que as ações narradas têm como pano de fundo Água Santa.

As pessoas do lugar acreditam que Riad era um parente distante e seguiram todas as suas sugestões. Após o enterro, os habitantes de Água Santa foram, em conjunto, recolher mangas e se encaminharam até a casa do assassino, esse, sabendo de sua situação, já havia fugido, mesmo assim, na casa que serviu de cena do crime, as pessoas jogaram as frutas até que a moradia ficou completamente tomada, desde o chão até o teto. “La muerte del niño, el papel que le tocó jugar en esos días y la acogida que tuvo en Agua Santa determinaron la existencia de Riad Halabí.” (ALLENDE, 2005, p. 183). Ali ele decidiu criar raízes, montar seu negócio, casar e criar por um tempo sua filha adotiva, Eva Luna, enquanto Maestra Inés decide educar várias gerações de crianças com o mesmo carinho que havia dado a seu filho, tornando-se a responsável por apresentar o mundo dos números e das letras a Eva Luna e a indicar a leitura de *As mil e uma noites*, livro que modificou a vida dessa narradora.

Após alguns anos, Maestra Inés, por sugestão de Riad Halabí, monta uma pensão para que, principalmente, os caminhoneiros da Companhia de Petróleo pudessem passar a noite antes de retomar a estrada. Inés e Riad eram os cidadãos mais respeitados em Água Santa, ela em virtude de seu trabalho na educação de inúmeras crianças e ele, pela confiança de que era depositário em todos esses anos.

Quando entram no quarto da pensão, Riad Halabí pergunta o motivo desse ato violento e Maestra Inés lhe responde que

tenía que hacerlo, así es la vida. Mira que mala suerte, este viejo no pensaba detenerse en Agua Santa, iba cruzando el pueblo y una piedra le rompió el vidrio del carro. Vino a pasar unas horas aquí mientras el italiano del garaje le conseguía otro de repuesto. Ha cambiado mucho, todos hemos envejecido, según parece, pero lo reconocí al punto. Lo esperé muchos años, segura que venía, tarde o temprano. Es el hombre de los mangos. (ALLENDE, 2005, p. 185).

Entendendo o motivo da vingança e decidido a não chamar o Tenente, Riad cria um plano que envolve todos de Água Santa, tal como no dia da morte do menino. Focaliza-se a liderança e a decisão rápida da personagem que, de casa em casa, vai ajustando tudo, incitando os moradores a se unirem novamente para, às nove e meia da noite, quando toda Água Santa estava nas ruas conversando, jogando dominó, bebendo, fumando, brincando, enfim chamando a atenção para si, reúnem-se na casa da Maestra Inés, Riad Halabí, o médico do povoado e quatro jovens que haviam sido educados pela professora, colocam o corpo dentro de um saco, saem de carro com o embrulho, cumprimentam a todos que encontram, passam pela casa que anos antes havia sido

cenário da tragédia e que hoje mostrava abandono total a não ser pelos muitos sulcos e pés de mangas que haviam ali, então

los hombres encendieron sus lámparas de queroseno y echaron a andar bosque adentro (...) cuando consideraron que ya habían avanzado bastante, uno de ellos señaló el suelo y allí, a los pies de un gigantesco árbol abrumando de fruta, cavaron un hoyo profundo, donde depositaron el saco de lona. (...) Regresaron al pueblo a medianoche y vieron que todavía nadie se había retirado, las luces continuaban encendidas en todas las ventanas y por las calles transitaba la gente. (ALLENDE, 2005, p. 188).

Enquanto isso o quarto havia sido lavado e a Maestra Inés havia preparado uma bebida a todos. As pessoas foram dispersando-se, Riad Halabí foi o último a despedir-se quando, finalmente, nessa noite, pela primeira vez em sua vida, sentiu-se velho. Na hora da despedida, o pacto de amizade é novamente mencionado, para, no dia seguinte, toda a comunidade de Água Santa voltar a sua habitual rotina, engrandecida pela cumplicidade de ter um segredo de vizinhos, que haveriam de guardar com o maior cuidado até que a morte de Maestra Inés os libertaria para que, agora, no conto, pudessem contar essa lenda de justiça que os unia.

A intertextualidade propõe a interação contínua e crítica das produções precedentes com a realidade do presente. Ela transgride e polemiza os conceitos da homogeneidade cultural por meio do questionamento dos limites constitucionalizados. A literatura, a partir da visão da intertextualidade, é percebida como um vasto sistema de trocas no qual a questão da propriedade e da originalidade se relativizam e, por sua vez, a verdade torna-se impertinente dada a infinita possibilidade de relações e de leituras presentes em um único texto literário. Um livro não é senão um sistema de variantes, no qual nunca poderemos afirmar se a ação narrada é a versão autêntica do fato. A intertextualidade estende-se para fora do livro, não sendo anônima, pois “o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora. O que faz dela o instrumento de palavra privilegiado das épocas de desagregação e de renascimento culturais.” (JENNY, 1979, p. 49).

2 Literatura e História: enredos que se cruzam.

O ser humano não é só o presente, mas sim tudo o que o antecedeu, e tudo o que virá, fazendo com que sejamos uma peça chave na construção do futuro. Nesse sentido, os valores individualistas desaparecem, pois todos fazemos parte de uma humanidade ampla e irrestrita.

Márcia Hoppe Navarro

A produção literária se caracteriza pela conexão entre o texto anterior e o seu consequente, que o absorve e o transforma, produzindo um novo sentido. Nessa perspectiva, o texto dialoga, além dos textos retomados de forma consciente pelo seu autor, com os discursos com os quais esses textos se relacionam, em decorrência, o estudo da intertextualidade entre literatura e história engrandece a análise e a visão tanto literária quanto histórica, pois, de acordo com Hutcheon (1991, p. 166),

a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Assim, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para o leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância.

A relação entre história e literatura é antiga e, apesar de essas disciplinas se cruzarem, as fronteiras entre ambas são mutáveis, seguindo os padrões das diferentes épocas. Por muito tempo, acreditou-se que, na história, o pesquisador necessitava estabelecer fatos bem circunscritos, irrefutáveis, dessa maneira o acontecimento histórico deveria ser examinado de maneira mais isenta possível para, assim, poder ser explicado, para a literatura, sobrava, portanto, a utilização do contexto histórico a fim de narrar um episódio qualquer que não possuía relação com a história propriamente dita. Hoje se acredita que a criação artística, além de ser influenciada pelos discursos históricos, exerce também uma função social, mostrando os valores de uma cultura, assim, “as obras literárias que melhor traduzem os movimentos sociais e históricos não são as que retratam de forma escrupulosamente exata os acontecimentos exteriores; são

as que exprimem aquilo que *falta* a um grupo social, e não aquilo que ele *possui* plenamente.” (FREITAS, 1984, p. 175).

Sinder (2000, p. 253-254) afirma que

até que Leopold Ranke colocasse as bases da “história científica”, a literatura e a história eram consideradas como tendo a mesma função – narrar a experiência e o acontecido com o objetivo de orientar e elevar o homem. Até então, ambas podiam ser associadas a um esforço para subjugar o caos, mediante a edificação de modelos capazes de assegurar aos homens tanto a orientação como a verdade.

Na Grécia antiga e na Idade Média, segundo Burke (1997, p. 112), a distinção entre história e ficção era autoconsciente, isto é, derivava da consciência do ser humano. Com a chegada do Renascimento e o retorno aos padrões clássicos, a diferenciação entre história e ficção torna-se nítida, distinção que permanece durante o século XVIII, no qual, segundo o autor, história e ficção tornaram-se mais distantes. A fronteira entre história e ficção foi nítida durante esse período. “Romances históricos e histórias narrativas eram opostas e complementares, com divisão de trabalho entre autores. Historiadores se restringiram às narrativas de grandes eventos e aos feitos de grandes homens”. A história e a literatura apresentavam uma tendência a reverenciar os fatos grandiosos, esquecendo-se das demais camadas sociais que não possuíam narrações heroicas para contar. A fronteira, como considera Burke (1997), entre literatura e história, abre-se apenas no final do século XX, quando literatos e historiadores dão-se conta de que a voz dos demais setores da sociedade acrescenta informações cruciais para o entendimento da história humana. Isso acontece quando alguns historiadores da França, Inglaterra, Itália, Suécia e Estados Unidos começam a apresentar suas conclusões sob forma de narrativa, buscando-se, a partir de então, “uma história com uma face humana, em reação à macro-história, a história quantitativa e o determinismo.” (BURKE, 1997, p. 114). Dessa forma, as mulheres, assim como outros grupos descentralizados, tiveram a chance de, tal como Eva Luna, narrarem a história por meio de uma face esquecida e diluída na verdade apresentada até pouco tempo antes.

Segundo Decca (1997, p. 199), a historiografia moderna e o romance partilham, desde suas origens, o mesmo ideal que é encontrar o sentido da experiência humana,

a diferença entre a historiografia e o romance não está portanto naquilo que ambos perseguem, mas no modo de investigar tais objetivos. A historiografia direcionou-se para o campo das ciências (...) acreditando na objetividade do método e da teoria para a apreensão do mundo real.

Caminho diferente acabou percorrendo o romance, na busca da apreensão do real, acreditando mais na força da imaginação e da subjetividade.

Como o acontecimento histórico organiza-se por meio da linguagem formalizada em uma narração, na base do conhecimento histórico e do artístico, esta é a tentativa de apreensão dos eventos humanos sob a forma de narrativa, enfim, assevera o autor, “a historiografia e o romance são modos de narrar eventos humanos com o objetivo de extrair os seus significados.” (DECCA, 1997, p. 200).

O ser humano tem contato com a história a partir da leitura do texto histórico. As informações que o compõem somente são acessíveis por meio da linguagem, como dito por White (1994, p. 23), “nossa experiência da história é indissociável de nosso discurso sobre ela”. Em primeiro lugar, o discurso histórico só é possível quando “se pressupõe a existência do ‘passado’ como algo sobre que se pode falar de maneira significativa, o que o discurso histórico produz são *interpretações* de seja qual for a informação ou o conhecimento do passado de que o historiador dispõe.” (WHITE, 1994, p. 24). O historiador utiliza-se do fato e da linguagem para expô-lo, como usa a linguagem, sabe que ela é simbólica e que sua representação é alegórica, isto é, significa mais do que literalmente diz, ou fala algo diferente do que parece significar, revelando apenas algumas coisas sobre o mundo, escondendo outras tantas. Esse jogo linguístico não precisa ser considerado negativo, pois o historiador utiliza fontes e dados precisos, escolhendo um foco e deixando de contar muitos outros pontos de vista. Ao narrar um acontecimento, uma personagem e/ou um tempo específico são escolhidos para relatar tal fenômeno, porém, ao escolher alguém ou um período, uma série de outras personagens que também viveram o episódio fica apagada, permitindo que outro ponto de vista, inserido em uma realidade diferenciada, possa relatar esse mesmo fato com a sua visão, que será diferente, possibilitando refazer o percurso proposto, ampliando o tema, problematizando fatos antes inviáveis ao questionamento, mas que, ao apresentar outra possibilidade, fornece dados para uma nova pesquisa e uma opinião diferenciada sobre determinado assunto.

O historiador, narrador do texto histórico, desaparece por trás do fato, tornando-o, dessa forma, um fato coletivo. O texto literário, por sua vez, parte de um olhar subjetivo, individual e único sobre um acontecimento, não narrando somente a ação específica, mas as possíveis reações que ele desencadeia. Tal como dito por Pesavento

(1997, p. 249), “é o olhar que qualifica o mundo, e o olhar não é neutro”. O texto literário, dessa forma, não é visto como algo puro e simplesmente fantasioso, mas como

um sintoma de uma época, como representação do mundo (...) o que é sobretudo novo para a história, caminho no qual ela se empenha em trilhar, é a possibilidade que a literatura lhe oferece para o resgate das sensibilidades. (...) É aqui que o olhar do historiador precisa realmente da literatura, no seu intento de recuperar outras dimensões da vida. (...) É a literatura que lhe dá a sensibilidade, a sintonia fina que permite “captar” o passado de outra forma. (PESAVENTO, 1997, p. 250).

Passado esse que, nas obras analisadas, retoma a história da América Latina, abordando, em muitos contos e dentro de um universo temático amplo, a cultura indígena, a conquista da América e a imigração de povos para o novo continente.

A conquista da América constitui um processo longo e complexo que envolve elementos como a dominação militar, o extermínio da maior parte das populações indígenas, a desorganização das sociedades pré-colombianas, a aculturação e o sincretismo resultantes do contato entre universos simbólicos distintos e as mais diversificadas formas de resistência empreendidas pelos índios contra os conquistadores. No conto “El palacio imaginado”, o enredo focaliza exatamente a conquista desse espaço mágico que é a América Latina e a transmutação de um povo indígena, habitante desse lugar, em uma entidade mística que acompanha as pessoas desse palácio sob a forma de seres invisíveis. O conto começa dizendo que

cinco siglos atrás, cuando los bravos forajidos de España, con sus caballos agotados y las armaduras calientes como brasas por el sol de América, pisaron las tierras de Quinaria (...) los conquistadores anunciaron con heraldos y banderas el descubrimiento de ese nuevo territorio, lo declararon propiedad de un emperador remoto, plantaron la primera cruz y lo bautizaron San Jerónimo, nombre impronunciable en la lengua de los nativos. (ALLENDE, 2005, p. 249).

A partir dessas informações iniciais, o conto desenvolve-se não mais pensando em quais foram as ações dos conquistadores sobre essa nova terra, mas de que forma o povo nativo desse lugar foi reagindo. Há presente no conto a violência da conquista, o desrespeito à cultura daqueles que já ocupavam esse ambiente até a fuga, selva adentro, que fez os indígenas perderem traços identitários que incluem até mesmo o nome da tribo. Com o passar da narração e do tempo, há o comentário da narradora sobre o consumo, na Europa, de café, cacau e banana, lembrando os frutos plantados em toda América, mas que tiveram grande importância na formação econômica da Venezuela, possível espaço geográfico utilizado nas histórias, país que, quando descobre ser

possuidor de uma grande reserva de petróleo, investe maciçamente nesse recurso deixando as outras atividades econômicas em segundo plano. Isso fica evidente quando a narradora afirma, nesse mesmo conto, que

la situación dio un vuelco cuando un negro de la costa clavó un pico en el suelo para hacer un pozo y le saltó un chorro de petróleo a la cara. Hacia el final de la Primera Guerra Mundial se había propagado la idea de que este era un país próspero, aunque casi todos sus habitantes todavía arrastraban los pies en el barro. En verdad el oro sólo llenaba las arcas del Benefactor (...) se cumplían dos décadas de democracia totalitaria, como llamaba el Presidente Vitalicio a su gobierno. (ALLENDE, 2005, p. 250).

Percebe-se que a crítica da narradora inicia com a conquista, indo até as políticas totalitárias da ditadura. Essa visão do indígena e do povo não é narrada pela historiografia tradicional, a qual não menciona uma série de fatos e/ou comentários, deixando-os em aberto para que a literatura o faça, por meio de um olhar contestador sobre o passado, permitindo um entendimento diverso e mais amplo do presente para que se possa, se necessário for, modificar ações coletivas para um futuro mais próspero e diferente socialmente.

Além de narrar sobre a conquista, Eva Luna fala sobre a imigração. A historiografia apresenta que os imigrantes procuravam isolar-se em grupos fechados a fim de se protegerem. De certa forma, esse processo de autoproteção social e cultural dos povos europeus que apontaram no Novo Mundo é percebido na leitura das obras por meio de várias referências, pois a narradora conta que o “General abrió las fronteras a cuantos quisieron venir de Europa escapando de las miserias de la posguerra. Los inmigrantes llegaron por centenares con sus mujeres, hijos, abuelos, con sus lenguas diversas, comidas típicas y leyendas, con sus cargamento de nostalgias.” (ALLENDE, 2007, p. 74). Rolf Carlé será a personagem responsável por apresentar ao leitor, a partir de sua vivência, a imigração ao continente, quando a narradora conta que

Rolf Carlé fue embarcado en un buque noruego que lo llevó al otro lado del mundo (...). Rolf navegó casi un mes en la última cubierta del buque, entre refugiados, emigrantes y viajeros pobres, sin hablar una palabra con nadie (...) a los doce días de viaje el aire salado le devolvió el apetito y lo curó de los malos sueños (...) cuando finalmente arribó a las costas de América del Sur se miró en el pequeño espejo de baño y vio su rostro de hombre (...) allí la vida transcurría como en los Alpes durante el siglo diecinueve. Para el muchacho fue igual que meterse en una película. (...) Allí (os imigrantes) construyeron una réplica de sus aldeas de origen (...) cerraron la entrada de la Colonia y bloquearon el camino. (ALLENDE, 2007, p. 84-85).

Percebe-se, nas últimas décadas, uma grande reviravolta nos assuntos abordados pela história, já que os historiadores começaram a debruçar-se sobre temáticas e grupos

sociais até então excluídos do seu interesse. Fundamental, nesse particular, é o “vulto assumido pela história cultural, preocupada com as identidades coletivas de uma ampla variedade de grupos sociais, (...) pluralizam-se os objetos da investigação histórica, e, nesse bojo, as mulheres são alçadas à condição de objeto e sujeito da história.” (SOIHET, 1997, p. 275). A história positivista interessava-se pela história política e pelo domínio público, espaços pouco comuns para que as mulheres servissem de fonte de dados, é com a Escola de *Annales*, a qual procura desvencilhar a historiografia de identidades abstratas, voltando-se à história de seres vivos e à trama do cotidiano no lugar de ater-se a uma racionalidade universal, que permite que os marginais da história possam relatar sua vida. Para o desenvolvimento desse novo campo de estudo, a história se une a outras disciplinas e, a partir da interdisciplinaridade, busca desvendar as diversas dimensões desses objetos históricos. Como a história da mulher foi escrita pela voz masculina, penetrar nesse passado feminino tem levado historiadores a usarem a criatividade na procura por pistas que lhes permitam transpor o silêncio e a invisibilidade que perduraram por tão longo tempo, surgindo, então, a literatura como uma possibilidade para o desvelamento do passado feminino.

Tradicionalmente, o discurso historiográfico é escrito a partir do ponto de vista de grupos privilegiados que comandam a situação social e, por isso, tendem a apresentar uma visão idealizada dos acontecimentos históricos, a fim de manter o *status quo*, não permitindo, dessa forma, o questionamento das assimetrias do poder presentes na sociedade. Como decorrência, torna-se significativa a abertura que hoje se constata, tanto na literatura quanto na história, que buscam recontar o passado em uma perspectiva crítica já que a leitura de textos literários e historiográficos não apresenta visões antagônicas, mas complementares e que revela aspectos importantes da construção histórica e do discurso nos níveis político, econômico e social, “tanto a Literatura como a História guardam a memória coletiva de um povo, a qual também traz consigo relações sociais e de poder.” (ARENDR, CONFORTO, 2004, p. 65).

A obra literária relata as contradições históricas de maneira eficaz, agindo sobre seus leitores, levando-os até as últimas consequências, não se preocupando com a realidade, pois, ao experimentar novas formas de relações dos homens com outros homens e com o seu meio ambiente, a obra literária liberta olhares subjacentes a certas situações, explorando, de forma imaginária, aspectos inerentes de uma época. Ao estudar as relações entre literatura e história, nesta dissertação, não se busca o reflexo de uma sobre a outra, mas as possibilidades de a história e de a literatura apresentarem, sob

seus focos, uma realidade possível, sem pensar na influência de uma sobre a outra, e sim nos diálogos que ambas produzem ao representar a constituição do ser humano e da memória da América Latina.

A história da Venezuela não é contada explicitamente nas obras, porém percebe-se a presença dos vinte e sete anos de ditadura de Juan Vicente Gómez até os anos de pacificação democrática de Rafael Caldera. Os fatos históricos são contados para contextualizar a vida das personagens, portanto, são narrados a partir do ponto de vista de pessoas comuns, sendo uma forma de subversão da maneira tradicional de narrá-los. Ao mudar o ângulo de visão dos acontecimentos, a narradora transcende o discurso histórico convencional, acrescentando uma visão de mundo aos fatos narrados e, assim, enriquecendo a percepção dos leitores em relação ao que é representado na narrativa. Ao mostrar o papel da reconstituição histórica na construção da identidade das pessoas e das sociedades em geral, evidencia-se uma reflexão crítica sobre a história da América Latina.

O romance *Eva Luna* e o livro *Cuentos de Eva Luna* apresentam uma relação que Eva estabelece com o passado da América Latina, especificamente com a história de um país específico, pois, seja pela referência de ocorrências reais, seja pela imaginação da protagonista, Rolf Carlé foge da Europa em guerra e refugia-se na América do Sul, na Venezuela. A região se configurará como um espaço no qual, mesmo sem uma referência explícita à Venezuela, a pesquisa histórica aponta algumas coincidências que permitem tal afirmativa. Indo além, cria-se a hipótese de que esse país não nomeado nas obras seja uma metáfora do próprio continente latino-americano pois, ao recontar a história, as obras permitem olhar criticamente para os problemas que atingem toda a América Latina, história esta vista a partir da voz de grupos sociais marginalizados e, em especial, do gênero feminino.

Schmitt (1998, p. 261) afirma que

a história era, antes de tudo, obra de justificação dos progressos da Fé ou da Razão, do poder monárquico ou do poder burguês. Por isso, durante muito tempo ela se escreveu a partir do “centro”. Os papéis representados pelas elites do poder, da fortuna ou da cultura pareciam ser os únicos que contavam. (...) A partir do centro irradiava-se a verdade, à qual eram comparados todos os erros, desvios ou simples diferenças, (...) o que escapava ao olhar era apenas “resto” supérfluo.

Se a história era vista a partir de um ponto de vista único, o do centro, parece claro que, por meio desse único olhar, tornava-se impossível abarcar uma sociedade inteira. Ao

mostrar outras realidades, os historiadores encontram um problema, como fazer para dar voz às pessoas que não participavam da elite, se esses registros são raros. Nesse caso, a literatura preenche alguns pontos dessa lacuna, pois ela dá vazão a valores e ideologias de classes que anteriormente não apareciam na história, trazendo de volta a memória dos esquecidos. Ao estudar a história daqueles que estão à margem, Schmitt (1998, p. 288) afirma que esse procedimento traz uma contribuição essencial, pois é “através dos discursos e das práticas da marginalidade e da exclusão, que se manifestam as transformações mais fundamentais das estruturas econômicas, sociais e ideológicas”.

A insubordinação ao poder central e a busca pela liberdade, por meio da violência, também são relatados no romance. A guerrilha fará parte do enredo, com a participação das três personagens principais. Naranjo torna-se um comandante guerrilheiro, Rolf Carlé será o único jornalista com permissão para filmar a vida dos guerrilheiros e Eva Luna auxiliará o movimento em uma ação em Água Santa. A guerrilha é narrada no romance desde o seu nascimento no país, quando a frase ‘se não existem condições para a revolução, o verdadeiro revolucionário deve criá-las’, aparece escrita nas paredes das universidades e dita pela voz da narradora, “algunos, convencidos de que el pueblo jamás obtendría el poder sin violencia, decidieron que era el momento de tomar las armas. Comenzó el movimiento guerrillero.” (ALLENDE, 2007, p. 170). A guerrilha relatada afetará a vida das pessoas de diferentes formas e, enquanto são focalizadas situações corriqueiras que envolvem o movimento armado, percebe-se que, na narração, há o cruzamento da fronteira entre ficção e realidade, quando serão narrados fatos reais que terão impacto sobre as personagens fictícias, pois Eva Luna narra que

el día que mataron a dos policías cerca de la fábrica donde yo trabajaba, confirmé mis sospechas de que el secreto de Huberto estaba relacionado con la guerrilla. (...) Les dispararon con una ametralladora (...) de inmediato se llenó la cale de gente (...) caminé hasta la parada del autobús y allí encontré a Huberto Naranjo. (...) Me apartó con firmeza y mirándome a los ojos me explicó que la violencia la ejercía el Gobierno, ¿no eran formas de violencia el desempleo, la pobreza, la corrupción, la injusticia social? (...)

- Llévame contigo.

- No puedo, Eva.

- ¿No hay mujeres en la montaña?

- No. Esta lucha es muy dura, pero vendrán tiempos mejores y podremos amarnos de otra manera.

- No puedes sacrificar tu vida y la mía.

- No es un sacrificio. Estamos construyendo una sociedad diferente, un día todos seremos iguales y libres. (...)

Ya entonces se consideraba un macho bien plantado, capaz de dirigir su destino, en cambio sostenía que yo estaba en desventaja por haber nacido mujer y debía aceptar diversas tutelas y limitaciones. (...) Para Naranjo y otros como él, el pueblo parecía compuesto sólo de hombres; nosotras debíamos

contribuir a la lucha, pero estábamos excluidas de las decisiones y del poder. (ALLENDE, 2007, p. 217-218).

O trecho acima demonstra a visão crítica de Eva Luna, cruzando a narração de ações com os seus pensamentos quando consolida que o povo deveria rebelar-se contra o poder, porém a voz responsável por essa mudança será a masculina, as mulheres, como em outras tantas vezes, estavam destinadas a esperar a paz. Eva Luna relata a inconformidade que sentia, ao ter forças para lutar, mas ser excluída por uma decisão a partir do seu gênero. As classes que não estavam no poder teriam uma chance de lutar por sua cidadania, porém às mulheres, restava-lhes esperar. Enquanto Eva Luna é obrigada a afastar-se da luta e de Huberto Naranjo, Rolf é colocado em outro patamar, pois ele, sabendo da guerrilha, infiltra-se nela para filmar a vida dos guerrilheiros. Nesse momento, ele entra em contato com o Comandante Rogelio, ou seja, Huberto Naranjo e

Rolf Carlé filmó el único largometraje que existe en el país sobre la guerrilla de esa época, antes que la derrota acabara con el sueño revolucionario y la pacificación devolviera a los sobrevivientes a la vida normal, algunos convertidos en burócratas, otros en diputados o empresarios. Se quedó con el grupo del Comandante Rogelio durante un tiempo (...) hambre, fatiga, miedo. La vida era muy dura en la montaña (...) Rolf tenía la sensación de caminar sobre una cuerda floja tendida sobre el abismo, la muerte estaba allí, escondida detrás del próximo árbol. Rolf sintió que en esos meses envejecía, se le gastaba el cuerpo. (ALLENDE, 2007, p. 223-224).

Chartier (1994, p. 101), ao discorrer sobre as incertezas que rondam a história, afirma que a história dominante baseava-se em dois projetos, o primeiro propunha “identificar as estruturas e as relações que, independentemente das percepções e das intenções dos indivíduos, comandam os mecanismos econômicos, organizam as relações sociais, engendram as formas de discurso”, a segunda exigência era a “submissão da história aos procedimentos do número e de série”. Essas certezas são abaladas e, a partir disso, vários deslocamentos acontecem, entre eles, o surgimento da visão da micro-história, a qual, radicalmente diferenciada da monografia tradicional, constrói o mundo social a partir de uma situação particular, “o objeto da história, portanto, não são mais as estruturas e os mecanismos que regulam as relações sociais, e sim as racionalidades e as estratégias acionadas pelas comunidades, as parentelas, as famílias, os indivíduos.” (CHARTIER, 1994, p. 102). Na micro-história, o romance funciona como instrumento de tomada de consciência histórica. “Se na primeira modalidade o romance histórico pretende aguçar a capacidade racional e analítica para desvendar os mistérios inerentes às ações humanas, agora procura mobilizar a

consciência e exige uma tomada de posição a partir de uma denúncia.” (DECCA, 1997, p. 202). Junto disso, os historiadores deram-se conta de que, como prática discursiva, o discurso histórico é uma narrativa que apresenta as características próprias do texto narrativo, assim sendo, a realidade não será mais pensada como uma referência objetiva, mas instituída na linguagem.

A leitura particular e inventiva de cada leitor vem repleta de uma série de determinações, desde os efeitos de sentido postos no texto, até referências impostas pelas formas transmitidas nesses textos e nas convenções de leitura particular de cada comunidade, nas quais as representações coletivas estão incorporadas nos indivíduos, permeando as divisões do mundo social e, por consequência, estruturando os esquemas de percepção a partir dos quais determinado grupo julga e age, perpassando pelas formas de exibição do ser social ou do poder político e pela presentificação, em um representante, que pode ser individual ou coletivo, de uma identidade ou de um poder. Chartier (1994, p. 108), ao abordar as representações do poder e da construção das identidades sociais ou culturais, afirma que se definiu uma história das “modalidades do fazer-criar e das formas da crença que é uma história das relações de forças simbólicas, uma história de aceitação ou de rejeição pelos dominados dos princípios inculcados, das identidades impostas que visam a assegurar e perpetuar sua dominação.” A história das mulheres encaixa-se nesse discurso, pois a identidade feminina tem se enraizado na interiorização, pelas mulheres, das normas enunciadas pelos discursos masculinos. A história das mulheres é contada pela visão masculina a qual a silencia e a coloca como parte imutável da história, não agindo como autora, mas como espectadora das ações, assim,

definir a submissão imposta às mulheres como uma violência simbólica ajuda a compreender como a relação de dominação, que é histórica e culturalmente construída, é sempre afirmada como uma diferença de natureza, irreduzível, universal. O essencial não é opor termo a termo uma definição biológica e uma definição histórica da oposição masculino/feminino, mas antes identificar, em cada configuração histórica, os mecanismos que enunciam e representam como “natural” (portanto biológica) a divisão social (portanto histórica) dos papéis e das funções. (CHARTIER, 1994, p 109).

Pode-se dizer que em *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna*, as referências históricas contribuem para a formação identitária da narradora enquanto sujeito da sua história, e, ao mesmo tempo, o olhar da narradora em primeira pessoa auxilia a compreensão de fatos históricos em uma dimensão diferente daquela apresentada pela tradição, que se

manifesta com detentora da verdade. Eva Luna conta a história de um ponto de vista crítico e duplamente marginalizado, revelando uma visão de mundo feminina de uma classe que não exercia poder, e, por isso, narra os fatos a partir de uma voz diferente daquela do discurso oficial. Como mulher, Eva Luna habita um espaço marginal, mostrando os fatos a partir de um olhar contestador.

Burke (1992) pondera que os acontecimentos tornam-se mais inteligíveis quando são apresentados por meio de mais pontos de vista, assim, nas obras em análise, ao subverter os fatos históricos, mudando o ângulo de visão dos acontecimentos, a narradora transcende o discurso histórico tradicional, acrescenta a sua visão de mundo, enriquecendo a percepção dos leitores em relação ao mundo apresentado na narrativa.

Zilly (1993, p. 37) afirma que

na análise da realidade e na narração literária entram categorias de pensamento e de linguagem. Ou seja, categorias alheias aos fatos pesquisados na organização dos fatos históricos, na periodização e principalmente na descrição de cenas e na narração de eventos e biografias. Sem recursos ficcionais não é possível tornar evidente e plausível uma época, uma classe social, um acontecimento, uma pessoa. Sem empréstimos literários não há plasticidade nem sugestividade.

Ao contrário do texto histórico que tem o documento como fonte, tendo em vista o seu compromisso com a veracidade, o texto literário aborda um fato histórico com a possibilidade de basear-se nas ações das pessoas e na vivência das personagens. Eva Luna, por exemplo, aborda as ditaduras militares que aconteceram na Venezuela, dentre elas, relata a ditadura de Marcos Pérez Jiménez, ditadura que aconteceu de 1952 a 1957, por meio da voz de Elvira quando essa discorre que “varios años trabajé en la casa de los solterones y en ese tiempo muchas cosas cambiaron en el país. Elvira me hablaba de eso. Después de un breve período de libertades republicanas, teníamos otra vez un dictador.” (ALLENDE, 2005, p. 69). Eva Luna aponta que esse ditador era um homem de aspecto inofensivo e que ninguém havia imaginado o alcance de sua posição, ele era amparado pelo chefe da polícia política, “El Hombre de la Gardenia” (ALLENDE, 2007, p. 69), o qual acompanhava pessoalmente as torturas, sem perder sua elegância e sua cortesia. Elvira é a responsável por falar sobre o governo, as torturas e todo e qualquer rumor sobre a ditadura, é ela quem narra os acontecimentos por meio da voz daqueles que, até então, não podiam enunciá-la, sendo papel da obra literária dar espaço de expressão aos grupos marginalizados pela sociedade. Daí vem seu caráter dialógico e sua intenção transgressora, presente no modo novo de pensar a realidade latino-americana, tal como comentado por Eva Luna que

mientras los dueños del poder robaban sin escrúpulos, los ladrones de profesión o de necesidad apenas se atrevían a ejercer su oficio, porque el ojo de la policía estaba en todas partes. Así se propagó la idea de que sólo una dictadura podía mantener el orden. La gente común siguió viviendo como siempre. Los dirigentes políticos estaban en el exilio, pero Elvira me decía que en silencio y a la sombra se gestaba en el pueblo la rabia necesaria para oponerse al régimen. (ALLENDE, 2007, p. 76).

3 Realidade e ficção: fronteiras que se ampliam.

A obra resulta da interpenetração dialética de dois polos: arte e vida. O homem, mediador entre identidade e diferença, imprime sua marca e sempre estará presente com seus valores étnicos, indagando o sentido e a verdade do mundo.

Bella Jozef

A questão da regionalidade, em que o híbrido deixa de ser marginal para ser definido como o espaço no qual as identidades se constroem, originou numerosos estudos que têm contribuído para ampliar a relação entre a literatura e as outras disciplinas da área das humanas, tais como história, sociologia, antropologia, entre outras. Muitos campos de conhecimento têm-se utilizado da ideia de região e, em todas essas disciplinas, com exceção da geografia, o espaço físico passa para o segundo plano de modo a privilegiar várias relações de tipo humano e social, cada uma dentro de sua perspectiva de observação.

Kaliman (1994) apresenta o conceito de região a partir da teoria literária assinalando três posicionamentos sobre a relação existente entre literatura e espaço. O primeiro aborda a existência do lugar onde se escreve; o segundo, relaciona-se com o lugar sendo o tema sobre o qual se escreve e, indo além, o autor amplia essas duas visões apontando a existência do lugar onde a literatura circula, ou seja, para quem o texto foi produzido. A confluência dessas concepções constitui o conceito de literatura regional que, para Kaliman, seria aquela literatura que é produzida por autores que escrevem em certa região e que falam sobre ela de um modo próprio. Desse modo, o espaço de produção é entendido como um determinante de certas propriedades do texto e o espaço referido como uma opção pré-estabelecida, para o autor, o texto é um objeto carente de significado na ausência de indivíduos que o leem, criando-lhe um

significado, sendo o conceito de região também visto como o instrumento de produção de conhecimento. “Concibo a la región no como el espacio en sí, sino como una función sobre el espacio, que arroja una circunscripción de ese espacio.” (Kaliman, 1994, p. 13).

Ainda segundo Kaliman (1994, p. 14), região é o espaço onde as pessoas não se sentem estranhas, portanto os elementos comuns a uma região são aqueles que a comunidade pode apropriar-se como específicos de sua identidade pessoal, e a região um lugar de pertencimento, “la configuración subjetiva de la región en cualquier individuo deriva de las negociaciones entre las imágenes que los discursos dominantes difundan y la información que el individuo ha recibido por su experiencia personal”.

Ao aprofundar a discussão, Pozenato (2001, p. 585), ultrapassando os limites impostos pela geografia, afirma que região “não é, pois, em sua origem, uma realidade ‘natural’, mas uma divisão do mundo social, estabelecida por um ato de vontade.” Sabe-se que os limites territoriais das nações latino-americanas surgiram por meio de disputas diversas sem que houvesse preocupação com as características culturais e/ou imigratórias, portanto o conceito de região não implica necessariamente um sentido homogêneo, permitindo à literatura, também, configurar-se como um meio da delimitação regional, afinal,

las comunidades literarias son regiones. La vigencia del conjunto de expectativas y operaciones constituyen el algoritmo que permite calcular el rasgo de la región. La región que determinan es una hipótesis, no un postulado, y las hipótesis se enriquecerán en relación con otros factores sociales (KALIMAN, 1994, p. 24),

portanto, a região consiste em uma particularização dos locais e de sua individuação, sendo vista como algo reconhecível em sua especificidade por meio de características culturais definidas sem contornos físicos precisos.

Pozenato apresenta a necessidade de discutir-se o significado do deslocamento da questão de região para a questão de regionalidade, assim, segundo Pozenato (2001, p. 586), a regionalidade

pode ser definida como uma dimensão espacial de um determinado fenômeno, tomada como objeto de observação. Isso implica admitir que o mesmo fenômeno, visto sob a perspectiva da regionalidade, pode ser visto sob outras perspectivas. A existência de uma rede de relações de tipo regional, num determinado espaço ou acontecimento, não as reduz a espaços ou a acontecimentos puramente regionais. Serão regionais enquanto vistas em sua regionalidade.

As reflexões sobre a literatura latino-americana, ao invés de fechar a questão em uma única unidade de representação literária, tem mostrado uma diversidade de olhares presentes sobre a América Latina. Bertussi (1995, p. 245) afirma que existem elementos que são comuns aos povos latino-americanos, podendo-se citar, por exemplo, a cultura mestiça, a composição étnica, o contato com os europeus, as línguas utilizadas, no entanto, o elemento mais perceptível é “a presença de problemas e a busca de soluções comuns para a questão essencial da autonomia e emancipação, da conscientização das massas e dignificação do homem”.

Zinani (2003, p. 254) também aborda a questão da possível visão da América Latina como região, afirmando que esse entendimento perpassa também pela produção simbólica “na medida em que essa criação expressa formas de pensamento difundidas nas sociedades latino-americanas e espelha dimensões sociais, políticas, econômicas e culturais”. Masina (1999, p. 107) assevera que a consciência crítica de uma identidade latino-americana heterogênea é produto ainda em desenvolvimento de um processo autônomo que vem ocupando um número cada vez mais expressivo de intelectuais, escritores e críticos latino-americanos. Consolidando ainda que

questões comuns, partilhadas pela história de diferentes países, como a difícil convivência entre os valores da cultura europeia e as culturas locais, e ainda questões de pano de fundo, como a mediação letrada, que anula as diferenças entre contradições, como tradição e contemporaneidade, colonização e independência, escritura e oralidade, favorecem uma tomada de consciência epistemológica, no sentido de redefinir, do ponto de vista teórico-epistemológico, o objeto, a função e os limites da crítica literária na América Latina. (MASINA, 1999, p. 107).

Pesavento (2006, p. 10), explana que as fronteiras, muito antes de se constituírem em marcos físicos e/ou naturais, são construções culturais e simbólicas e, embora a dimensão geopolítica seja importante, pois trabalha com noções de poder, o mais significativo é pensar em fronteira a partir de uma visão mais ampla, como sendo uma margem em permanente contato, como uma passagem que proporciona “mescla, interpenetração, troca e diálogo, que se traduzem em produtos culturais. As fronteiras remetem à vivência, às socialidades, às formas de pensar intercambiáveis, aos *ethos*, valores, significados contidos nas palavras e ideias”. São as fronteiras culturais que merecem destaque nessa abordagem, pois nelas se encontra o universo simbólico de sentidos que viaja no tempo e no espaço inserido numa comunidade de agentes que são, ao mesmo tempo, semelhantes e díspares, mas fronteiras não são apenas isso,

entendemos que fronteiras são muito mais do que ambivalência, pois são também dotadas de uma certa ambiguidade. Com isto queremos dizer que se presume neste conceito de fronteira uma promessa de superação dos seus elementos constitutivos e a produção de um terceiro: ser fronteira é produzir algo mais, é ser um *plus*, é ser mais ainda do que a soma de partes. É produzir um novo, específico, distinto das partes constitutivas. Uma nova identidade, portanto, fenômeno cultural surgido da integração entre elementos, cada qual com as suas características, dando surgimento a um outro ser, original. (PESAVENTO, 2006, p. 11).

A construção da América Latina, ao longo do tempo, configurou-se como consequência do processo de povoamento que aconteceu por meio da conquista da América, com a substituição dos povos nativos pelos colonizadores europeus, os quais, durante trezentos anos, organizaram o espaço latino-americano de modo a suprir as necessidades das economias metropolitanas. A América Latina apresenta fatores que lhe conferem unidade e que lhe possibilitam a configuração como uma região, pois, em meio à diversidade espacial, há elementos comuns como a colonização originária, predominantemente, da Península Ibérica, a aniquilação dos povos indígenas para a utilização do espaço pelos imigrantes europeus, o aspecto cultural ao lado dos problemas socioeconômicos característicos do subdesenvolvimento.

A mestiçagem, que provoca a desagregação da noção de unidade e ocasiona uma transformação cultural, cruzando valores dos grupos dominantes com os dos grupos dominados, tem a capacidade de modificar as duas forças de dominação, a língua e a religião, pela incorporação de elementos simbólicos de diferentes procedências. O descentramento, acabando com as noções de centro e periferia, cria o entre-lugar, o qual se constitui no *locus* da transculturação e do hibridismo. Assim, nesse contexto, a América Latina, cuja cultura é formada por tradições variadas, torna-se o local para a produção de novas narrativas, nas quais o questionamento dos paradigmas admite a formulação de um novo discurso, com representação própria e, por isso, de resistência. A diversidade oriunda da mestiçagem e do hibridismo pode ser considerada produtiva para pensar, na literatura latino-americana, a desconstrução do cânone tradicional a fim de recriá-lo, refletindo sobre as diferenças em relação ao sistema de que fazem parte. Em suma, assevera Coutinho (1999, p. 56-57)

a heterogeneidade da cultura do continente passou a ser enfatizada, e os conceitos como os de “literatura nacional”, forjados no meio acadêmico europeu e baseados em noções de unidade e coesão, que serviram a interesses específicos em momento histórico também determinado, revelaram-se impróprios para expressar a realidade cultural híbrida de um continente onde nações foram divididas pela imposição de fronteiras arbitrárias. (...) A História Literária abandonou seus pilares tradicionais e se tornou a articulação de sistemas ao mesmo tempo imbricados, superpostos e

dinâmicos. É como uma disciplina marcada pelo signo da pluralidade e do dinamismo que ela vem realizando hoje na América Latina sua tarefa de reconfiguração de identidades.

Ao refletir sobre a formação do estado nacional que hoje se constitui como Venezuela, percebe-se que corresponde, segundo Wasserman (2003), a dois processos indissociáveis: a internacionalização do modo de produção capitalista, o qual conduz para a institucionalização do poder burguês no mundo todo, apresentando-se como um processo de caráter econômico-social; ao lado de um processo de emancipação das colônias ibéricas, o qual é, eminentemente, político-social. Assim, segundo Lopez (1986), no instável e difícil meio século que se seguiu à emancipação, a progressiva militarização das instituições é considerada um fator de destaque na América espanhola, sendo resultado direto da importância que a luta armada assumira no processo de independência. Articulada com essa militarização, fatores que merecem igual ênfase foram a submissão das massas populares, o férreo domínio da elite mestiça e a tendência à solução violenta nos impasses políticos. “A geração militarizada que substituiu os generais idealistas da guerra emancipatória atuou sempre nos conflitos intraclasse dominante, impedindo que tais conflitos abrissem espaço às manifestações populares” (LOPEZ, 1986, p. 81). Desse modo, o militarismo liga-se permanentemente aos interesses das elites que, no início, era a dos latifundiários, herdeiros diretos da *hacienda* colonial e, em um segundo momento, passa a ser de interesse daquela vinda do capital estrangeiro assim que esse começa a penetrar na economia do continente.

Os caudilhos, líderes locais que tinham como poder a função de serem porta-vozes das diferentes frações da classe dominante em variados momentos, surgiram na ausência de um poder político institucionalizado na fase posterior à independência. Valendo-se do espaço vindo da ausência de um Estado juridicamente organizado, os caudilhos fortaleceram a tradição, possuindo poder acima das leis e, por meio da arbitrariedade e da capacidade de arregimentar forças, eles uniram o autoritarismo da dominação política e a anarquia da ordem institucional. Da superação do caudilhismo, restou às sociedades latino-americanas a validade da intervenção militar como um poder arbitral encontrado nas ditaduras às quais os países latino-americanos foram submetidos, afinal

vivendo em uma fase em que nenhum setor da economia primário-exportadora conseguia preponderar, de modo a possibilitar, em torno dele, a organização de um Estado nacional, a América espanhola recém-emancipada fracionou-se em inúmeras células de poder local e o caudilhismo constituiu-se na expressão de um militarismo pulverizado, com

exércitos formados à base da fidelidade paternalística da massa rural submissa. (LOPEZ, 1986, p. 82).

O poder militar do caudilho dependia da sua popularidade, a qual lhe permitia utilizar o campesinato como base de apoio e massa de manobra. O caudilhismo refletiu a fragilidade jurídica das instituições, a dependência das massas rurais submetidas ao latifúndio e o precário desenvolvimento das forças produtivas, sendo o caudilho um líder pseudopopular em uma fase de muitos conflitos locais em um Estado nacional ainda em planejamento. Quando, em meados do século XIX, a América espanhola começa a constituir Estados nacionais a partir de conjunção das necessidades do capitalismo internacional, o qual precisava de mercados e fontes de matérias-primas, as possibilidades do continente mostraram-se capazes de fornecer ambos, desse modo, compor Estados nacionais torna-se a condição política capaz de viabilizar a integração dessa parte do mundo, por isso, em todo continente, as classes dominantes monocultoras consolidam-se, tornando-se coparticipantes de um contexto de ex-propriação e dominação encerrando a era do caudilhismo.

Como na América Latina eram os caudilhos que tinham poder sobre as leis, Amadeo Peralta, personagem do conto “Si me tocaras el corazón”, mostra essa faceta ao manter, por quatro décadas e meia, uma mulher, Hortensia, escondida em um porão de um antigo engenho de sua família. Sem contato com o mundo exterior e convivendo apenas com Amadeo e com uma índia que será a responsável por lhe trazer comida, Hortensia passará seus dias. Antes de o enredo focalizar-se em Hortensia, a narradora lança seu olhar para Amadeo Peralta dizendo que ele

se crió en la pandilla de su padre y llegó a ser un matón, como todos los hombres de su familia. Su padre opinaba que los estudios son para maricones e por eso formó a sus hijos en la rudeza. Con el tiempo comprendió que el mundo estaba cambiando muy rápido (...) reunió a sus hijos y les impuso la tarea de hacer amistad con personas influyentes y aprender asuntos legales, para que siguieran prosperando sin peligro de que les fallara la impunidad (...). Amadeo no estaba dispuesto a dar explicaciones. Era hombre de palabra autoritaria, patriarca y bisabuelo, nadie se atrevía a mirarlo a los ojos y hasta los curas lo saludaban con la cabeza inclinada. En su larga vida acrecentó la fortuna heredada de su padre, se adueño de todas las tierras desde las ruinas del fuerte español hasta los límites del Estado y después se lanzó a una carrera política que lo convirtió en el cacique más poderoso de la zona. (ALLENDE, 2005, p. 76-78).

Amadeo Peralta, personagem de caráter autoritário e patriarcal, tem o poder sobre as pessoas de uma vasta região, essa personagem é uma dentre outras presentes nas obras que representa o poder do caudilho, ícone comum no passado da América

Latina. O conto relata a sua evolução como político, sem que ninguém demonstrasse forças para contrariá-lo, nem filhos e/ou chefes de estado, e, ao mesmo tempo em que focaliza Amadeo, o conto volta-se para Hortensia, que, em virtude de viver trancada em um porão, vai, pouco a pouco, ganhando feições animais já que suas orelhas crescem a fim de captar barulhos externos, suas pernas entortam pela necessidade de estar quieta e arrastar-se pelo chão, suas unhas dos pés crescem como cascos de um animal, sua pele escama pela ação da umidade e bichos de seda fazem ninho em seus cabelos, enquanto nuvens de chumbo lhe cobrem os olhos já mortos de tanto espreitar a penumbra.

Quarenta e sete anos depois, Hortensia é descoberta por um grupo de meninos, e a sua história vai aos jornais. Somente nesse momento, sem mais a ajuda política e militar que o encobria, os inimigos políticos de Amadeo conseguem derrubar o velho caudilho pois, “aprovechando el furor público atizado por la prensa, los numerosos enemigos de Amadeo Peralta reunieron por fin el valor para lanzarse en picada en su contra. Las autoridades, que durante años ampararon sus abusos, le cayeron encima con el garrote de la ley.” (ALLENDE, 2005, p. 85).

Com o final do caudilhismo, a Venezuela começa sua integração no mercado internacional, exportando café e cacau, porém, com o surgimento dos enclaves petrolíferos, esse país conhece uma modernização acelerada e concentrada em pontos específicos, acarretando desigualdade social. É Juan Vicente Gómez, o “Tirano dos Andes” (LOPEZ, 1986, p. 91), que instala no país uma rígida ditadura que assinalaria o auge do Estado oligárquico venezuelano. A exploração de petróleo é uma referência importante que aponta para Venezuela como o país que serve de pano de fundo para as histórias das narrativas. A observação de algumas correspondências históricas descortina uma cronologia escondida de fatos que são constitutivos da história da Venezuela e da América Latina como um todo. A não preocupação em relatar os acontecimentos de um ponto de vista cronológico aproxima as obras em análise de um novo conceito de historiografia e de romance histórico, produzido a partir do século XX, no qual o mais importante é a reflexão sobre os eventos, no lugar de sucessão exata dos fatos históricos.

Em *Eva Luna*, ao relatar a infância de Consuelo, a narradora afirma que naquele mesmo lugar onde Consuelo passara três anos presa em um convento, é onde iniciara a prosperidade nacional “cuando alguien cavó un pozo y en vez de agua saltó un chorro negro, espeso y fétido, como porquería de dinosaurio. La patria estaba sentada en un

mar de petróleo. Eso despabiló un pozo la modorra de la dictadura, pues aumento tanto la fortuna del tirano.” (ALLENDE, 2007, p. 14). Nota-se, por meio da narração de Eva Luna, que a descoberta do petróleo no país modifica o relacionamento das pessoas, percebe-se que ela, além de narrar o fato, o faz de uma maneira cômica, afirmando que aquele minério não salvaria a população, mas modificaria a relação do governante com o povo, obrigando o primeiro a instaurar uma ditadura, fornecendo indícios sobre um dos motivos mais fortes do surgimento desta e da posterior guerrilha que aparecerá nas obras.

As personagens históricas são apresentadas nos textos literários a partir de sua posição política, demonstrando o poder como sendo mais forte do que o homem por trás da figura militar, há “El Ministro de la Guerra”, “el anciano caudillo”, “El Benefactor”, “El Hombre de la Gardenia”, revelando a possibilidade de não se tratar apenas de um país e sim abarcar a história de toda América Latina, onde foi comum a presença dos caudilhos e da ditadura.

“El Benefactor” é uma figura constante. Seu governo serve de tempo histórico para muito dos contos narrados, por exemplo, no conto “El oro de Tomás Vargas”, a narradora diz que “el tiempo le dio la razón y cuando se acabó el gobierno del Benefactor – que duró como treinta años, según dicen - los billetes no valían nada y muchos terminaron pegados de adorno en las paredes” (ALLENDE, 2005, p. 62). Esse mesmo governo é retratado novamente no conto “Tosca”, retomando fatos que a pesquisa histórica aponta como sendo verídicos da história da Venezuela, tanto o crescimento econômico que favorecia a construção de estradas, quanto a utilização de presos para o trabalho nessas, quando a narradora afirma que “ese año abrieron la autopista. Al comienzo la gente se opuso, creyendo que sacarían a los pobres reclusos del Penal de Santa María para ponerlos, engrillados, a cortar árboles y picar piedras, como decían los abuelos que había sido construida la carretera en tiempos de la dictadura del Benefactor.” (ALLENDE, 2005, p. 110). “El Benefactor” que será personagem no conto “El palacio imaginado” que, com seu poder de presidente vitalício e com sua riqueza advinda do petróleo, decide construir um palácio de verão, ao estilo dos monarcas europeus, ainda que ninguém, no conto, conseguisse diferenciar o verão do inverno, pois “todo el año transcurría en la húmeda y quemante respiración de la naturaleza” (ALLENDE, 2005, p. 251). Após governar o país com mão de ferro e com violência, a morte do “El Benefactor” aparece no romance *Eva Luna* e nos contos com a mesma tônica em que se manifesta na narração oficial: uma morte inesperada. Por

exemplo, no conto “El palacio imaginado” em que, após ser amante de “Su Excelência” (ALLENDE, 2005, p. 251), Marcia vive no palácio de verão quando, alguns anos depois, o país é sacudido pela notícia de que a ditadura havia terminado porque “El Benefactor” havia morrido, e, diz a narradora do conto, que “a pesar de que ya era un anciano reducido sólo a huesos y pellejo y desde hacía meses estaba pudriéndose en su uniforme, en realidad muy pocos imaginaban que ese hombre fuera mortal.” (ALLENDE, 2005, p. 264). Essa mesma reação têm as personagens no romance no qual é dito que “con el fallecimiento del anciano caudillo y el fin de aquella larga dictadura, (...) los Ministros de Estado, aterrados ante la posibilidad de un alzamiento popular, se reunieron y decidieron que no había razón para que el Presidente Vitalicio no siguiera gobernando embalsamado en su sillón de tirano” (ALLENDE, 2007, p. 20).

Há a possibilidade de que “El Benefactor” remeta-se a todos os ditadores do continente latino-americano. Se pensarmos na Venezuela, o período do governo do General Juan Vicente Gómez, que administrou a Venezuela de 1908 a 1935 é, até hoje, considerado o mais sangrento da história do país. Segundo Zavalla (1988), Gómez assumiu a administração da Venezuela em 19 de dezembro de 1908 e ficou no poder até sua morte em 1935. Em uma primeira etapa de seu governo até 1914, Gómez aparentou rodear-se de velhos caudilhos liberais, enquanto consolidava suas posições, acabando com as liberdades públicas e apoiando-se numa aliança entre os interesses imperialistas em expansão no país e as classes dominantes. A partir de 1913, a ditadura de Gómez torna-se absoluta. Zavala (1988, p. 254) afirma que “Gómez foi o primeiro governante de um país petroleiro, com predomínio do capital estrangeiro, sem a fera da ‘caudilhagem’ tradicional, sem os partidos ‘históricos’, com um crescente potencial fiscal, financeiro e monetário”. Ao mesmo tempo, Gómez usava métodos repressivos, com a supressão efetiva das liberdades, dos direitos e das garantias de cidadania. Ele foi designado pelo Congresso presidente da República durante o período de 1909 a 1913, ano esse em que deveriam efetuar-se eleições para um novo presidente, mas o ditador colocou nos cargos mais importantes amigos e servidores, inventando em seguida uma conspiração supostamente orientada que, além de derrubá-lo do poder, desejaria matá-lo. Essa manobra lhe permitiu expulsar do país seus supostos adversários, suspender as garantias constitucionais e criar um regime constitucional em que o poder ficaria em suas mãos. Seu sustentáculo principal foi o imperialismo petroleiro.

A ditadura repressiva de Juan Vicente Gómez dominou o país até 1935, ano em que ele morreu e inicia-se uma nova etapa na vida política venezuelana. Gómez

conseguiu submeter os caudilhos regionais, fechou o ciclo dos armamentos locais, unificou o poder político, dotou meios repressivos organizados e governou de maneira personalista. Em 17 de dezembro de 1935, morre Juan Vicente Gómez e “a pugna interna entre correntes gomezistas resolveu designar o general Eleazar López Contrearras como presidente da República. López era o ministro da Guerra e da Marinha no governo gomezista e conseguiu dominar a crise de poder surgida com o desaparecimento do ditador.” (ZAVALA, 1988, p. 279-280).

A morte súbita do ditador, a dúvida de quem ocuparia a cadeira de presidente e a escolha do Ministro da Guerra fazem parte do enredo das obras analisadas mostrando, por meio de um olhar diferenciado, como as decisões do poder político incentivaram Eva Luna a questionar a realidade,

el Ministro de la Guerra se sobrepuso al desconcierto, se sentó en el sillón presidencial, dio instrucciones de apaciguar los ánimos a tiros y en seguida se dirigió al pueblo por radio anunciando un nuevo orden. Poco a poco volvió la calma. Vacieron las cárceles de los presos políticos para dejar espacio a otros que iban llegando y empezó un gobierno más progresista que prometió colocar a la nación en el siglo veinte. (ALLENDE, 2007, p. 22).

Segundo Burke (1992, p. 342), cada vez mais os historiadores estão voltados para a micronarrativa, que é aquela que empresta a forma literária para a narração de fatos históricos, tornando o discurso histórico fonte de reflexão, pois ao revelar conflitos latentes, esse tipo de narrativa esclarece o funcionamento das estruturas sociais, o que se percebe, nas obras em análise, em que há o diálogo evidente com a história da Venezuela. Por exemplo, existe uma passagem, presente no romance, em que o professor Jones, senhor para quem Consuelo trabalhava, é posto frente a frente com uma manifestação popular, quando está saindo de uma farmácia, e a narradora afirma que as rebeliões haviam começado dois dias antes, quando os universitários haviam elegido a rainha da beleza na “primera votación democrática del país” (ALLENDE, 2007, p. 20), e, após coroá-la, discursos sobre liberdade e soberania foram proclamados. A narradora conta ainda que a polícia demorara quarenta e oito horas para reagir, e essa reação acontece justamente quando o professor Jones está na rua. Nesse trecho, percebe-se que os fatos históricos são contados não pelo olhar geral, mas enraizados no cotidiano de pessoas comuns, além disso, há o cruzamento de fronteiras, pois um fato real modifica as ações das personagens fictícias, que ficam surpresas ante ao que é narrado, tal como Jones. Na ficção, há a prisão de estudantes, filhos de famílias da alta sociedade, e a suas prisões dão origem a uma grande onda de solidariedade a qual é utilizada pelos jovens

que vão às cadeias e quartéis oferecer-se para serem presos voluntariamente. Em poucos dias, narra Eva Luna, todos são soltos, pois não há lugar para tantos estudantes nas celas e o clamor das mães desses estava por incomodar “El Benefactor”. Uma pesquisa de fontes permite constatar a veracidade dos fatos representados em *Eva Luna*, pois, segundo Zavala (1988, p. 263), ele pode referir-se a uma série de movimentos reais e históricos de estudantes, nos quais filhos de famílias influentes foram presos, sendo, a Universidade Central de Caracas, fechada várias vezes, a fim de punir tais protestos estudantis. Em fevereiro de 1928, organizaram-se festejos a fim de arrecadar fundos para se criar a Casa do estudante e, para isso, elegeu-se uma rainha dos estudantes, que foi coroada no Teatro Municipal de Caracas em ato no qual o estudante poeta Pio Tamayo recitou versos em homenagem à soberana, com a intenção de exaltar a liberdade contra a opressão. Eva Luna narra esse episódio, enfatizando não o acontecimento puramente histórico, e sim o que esses fatos significaram para os participantes do processo, não se restringindo a apenas uma representação da história.

Os abusos dos regimes ditatoriais de países latino-americanos podem ser referidos de modo a encaminhar o leitor a traçar um paralelo com os tempos atuais. Ao ficcionalizar a história, Eva Luna dialoga com a cultura da América Latina, contribuindo para a permanente construção da identidade dos sujeitos que nela estão inseridos, pois como a narradora aponta,

de acuerdo a lo previsto, poco antes de Navidad se efectuó el referéndum (...) el General resultó vencedor por la aplastante mayoría del ochenta por ciento, pero el fraude fue tan impúdico, que en vez del efecto buscado, cayó en el ridículo (...) tantos años de tiranía no habían acabado con la oposición, algunos sindicatos funcionaban en la sombra, los partidos políticos habían sobrevivido fuera de la ley y los estudiantes no dejaban pasar un día sin manifestar su descontento. (...) Se declaró una huelga total, cerraron las tiendas y las escuelas, los médicos no atendieron a los enfermos, los sacerdotes clausuraron los templos y los muertos se quedaron sin sepelio (...) El Hombre de la Gardenia partió en un avión privado (...) y fue pasando de boca en boca para celebrar el fin de la dictadura. (ALLENDE, 2007, p. 165-167).

Ao cruzarem-se literatura e história, os autores latino-americanos contribuem para a formação das identidades dos povos que constituem essa região, influenciando-os a refletirem sobre seu papel na escrita de uma história comum. Acrescentando-se discursos com fronteiras em contato, que mostram o que está escrito e a ideologia por trás dos discursos, indicando o que falta, os escritores latino-americanos, tal como dito por Pozenato (1991, p. 151), têm a função de, não apenas reproduzir a versão popular de sua história, como se fosse alguém que sabe da versão do outro lado, no qual o oprimido

foi sempre objeto, mas cabe-lhe, “revelar a este o seu papel de sujeito”. Desse modo o seu objetivo é dar, ao leitor, a possibilidade de ser sujeito, não apenas para ver sua história em uma versão romantizada, a qual também será inconsistente, mas mostrar a existência de outros pontos de vista que devem ser procurados e que a literatura tem a possibilidade de mostrar fatos que, mesmo sem terem acontecido, possuem a capacidade de revelar uma identidade, uma realidade, uma sociedade que servirão de questionamento para o mundo atual, não se preocupando em ser real, mas apresentando uma visão crítica, que revela outras vozes e rostos, para que, assim, a história da América Latina seja mais completa e que possa, no futuro, fomentar outros questionamentos sobre a história real e a história imaginada, dando outro aspecto à vida humana, à identidade e à memória do continente sul-americano.

CAPÍTULO III

A CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE DE EVA LUNA

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana, es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino.

Simone de Beauvoir

1 Identidade: concepção e construção.

Identities são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção.

Ruben George Oliven

Pode-se dizer que, nos últimos anos, é significativa a discussão que envolve identidade, pois está ocorrendo uma mudança de paradigmas, não sendo mais ela vista como um elemento fixo e estável. As identidades que, por tanto tempo, estabilizaram o mundo social, compondo uma unidade, estão em declínio, fazendo com que novas surjam e que o indivíduo moderno, que até este ponto era visto como um ser unificado, perceba-se fragmentado. Isso, Hall (2002, p. 7), dentre outros teóricos, nomeia como “crise de identidade”.

Com a evolução da sociedade, o conceito de sujeito sofreu modificações, desde a concepção iluminista até a fragmentação do sujeito pós-moderno, devido a mudanças estruturais que transformam as sociedades modernas e exigem do sujeito o desempenho de uma multiplicidade de papéis sociais que abalam as identidades pessoais. Hall

(2002), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, faz uma retomada de três concepções diferentes de identidade.

O autor afirma que o sujeito, no Iluminismo, era percebido como um indivíduo totalmente unificado, centrado em um núcleo interior que surgia quando nascia e que permanecia intacto durante todo o seu desenvolvimento. Como Descartes explicou o mundo material por meio de modelos matemáticos e mecânicos, ao pensar-se sobre a mente, foi o sujeito individual e racional quem obteve destaque. Então, o indivíduo cartesiano representa uma concepção de sujeito racional, pensante e consciente, com uma identidade única e uniforme ‘colada’ ao sujeito. Essa era uma concepção individualista do sujeito e de sua identidade, “na verdade, a identidade *dele*: já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino.” (HALL, 2002, p. 11).

Beauvoir (2008, p. 16) explora esse mesmo conceito, ao dizer que “es lo que afirman enérgicamente los partidarios de la filosofía de las luces, del racionalismo, del nominalismo: las mujeres serían solamente entre los seres humanos aquellos a los que arbitrariamente se designa con la palabra ‘mujer.’”. A autora acrescenta ainda que a humanidade é dividida em duas categorias bem diferenciadas com interesses e ocupações distintas, havendo, para os homens, “una vertical absoluta con relación a la cual se definía la oblicua (la mujer), así también hay un tipo humano absoluto que es el tipo masculino.” (BEAUVOIR, 2008, p. 17).

Com a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que o núcleo interior não era autônomo e sim formado na relação com as pessoas, Hall (2002) assinala que houve o surgimento, agora com cunho social, de uma outra concepção de sujeito, produto da biologia darwiniana e do aparecimento das ciências sociais. O sujeito sociológico apresenta uma identidade formada a partir da interação entre o eu e a sociedade, estabilizando tanto os indivíduos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos unificados e pré-dizíveis. Mesmo que o indivíduo tenha permanecido como elemento central dessa nova ordem, a sociologia o fez como parte de um conjunto e, portanto, subordinado a normas coletivas que subjazem às relações que permeiam esses grupos e, ao mesmo tempo, responsáveis pela constituição do próprio grupo. Esse duplo movimento projeta a estrutura da consciência que, embora esteja voltada para o exterior, “jamais se confunde com a realidade, o que instaura um vácuo entre sujeito e mundo circundante, marcando a sua ambiguidade. O duplo movimento da internalização e externalização possibilita a integração do indivíduo na sociedade.” (ZINANI, 2006, p. 53).

A terceira concepção assegura que o indivíduo com uma identidade unificada e estável torna-se fragmentada, sendo composto não mais de uma, mas de várias identidades, muitas vezes contraditórias, e essas não são imutáveis e fixas pois, dependendo do momento, ao sujeito é dada a oportunidade de assumir identidades diferentes. Alguns autores recentes, segundo a visão de Woodward (2005, p. 16), afirmam que a “crise de identidade” é uma característica da modernidade tardia e que sua ênfase atual faz sentido apenas quando vista à luz do contexto das transformações globais. Ainda, segundo a autora,

as identidades em conflito estão localizadas no interior de mudanças sociais, políticas e econômicas, mudanças para as quais elas contribuem. As identidades que são construídas pela cultura são contestadas sob formas particulares no mundo contemporâneo – num mundo que se pode chamar de pós-colonial. Este é um período histórico caracterizado, entretanto, pelo colapso das velhas certezas e pela produção de novas formas de posicionamento. (WOODWARD, 2005, p. 25).

O ser humano, em diferentes momentos e em diversificados lugares, interage diferentemente de acordo com o papel social que está exercendo, isto porque, na vida moderna, há uma diversidade de posições que estão aparecendo a todo momento como disponíveis e o indivíduo pode decidir ocupá-las ou não. Dessa forma, torna-se difícil separar essas identidades e estabelecer fronteiras entre elas, inclusive porque algumas delas podem variar ao longo do tempo. Como há a exigência de que sejam assumidas diferentes identidades, pode-se dizer que, às vezes, estas estão em conflito justamente porque o que é exigido de uma interfere diretamente com as exigências de outra. Assim, para os novos movimentos sociais, incluindo o movimento de gênero, as identidades são vistas a partir de uma visão não-essencialista, a qual compreende as identidades como fluidas, isto é, não portadoras de essências fixas que seriam permanentes e valeriam para todas as épocas.

Beauvoir (2008, p. 71) expõe que

la sociedad siempre ha sido masculina, el poder político siempre ha estado en manos de los hombres. “La autoridad pública o simplemente social pertenece siempre a los hombres”, afirma Lévi-Strauss al final de su estudio sobre las sociedades primitivas (...) la dualidad que se descubre bajo una forma o otra en el corazón de las colectividades opone un grupo de hombres e otro grupo de hombres: pero las mujeres forman parte de los bienes que éstos poseen y que entre ellos constituyen un instrumento de cambio el error proviene de que se han confundido dos figuras de la alteridad que se excluyen rigurosamente.

Foi Simone de Beauvoir (2008) que identificou o “mito da mulher” como meio de sustentação ideológica do patriarcado e o cânone literário como um dos transmissores desse mito, visto que as mulheres são representadas, na tradição literária, com um padrão definido na estereotipação de protagonistas que tinham como atributo amorfia, passividade, instabilidade, histerismo, submissão, irracionalidade, complacência, entre outros, “si echamos una ojeada de conjunto a historia, vemos que de ella se desprenden varias conclusiones. Y, en primer lugar, la siguiente: toda la historia de las mujeres la han hecho los hombres.” (BEAUVOIR, 2008, p. 125).

A experiência do cânone literário baseava-se no conceito de universalidade e este ofertava à mulher uma noção única de vida na qual ela era equiparada com os conceitos de musa ou objeto. A mulher que questionasse tal *status quo* era abandonada diante de uma crítica que ignorava completamente as peculiaridades que não se encaixassem no paradigma masculino, o dito universal. Com o ativismo político da década de 1960, um grupo de mulheres começou a questionar a prática acadêmica patriarcal ao afirmar que a experiência da mulher, tanto como escritora quanto como leitora, era diferente da masculina, porém, antes desse questionamento, coube à mulher a representação do papel como “o Outro” do herói, sendo o objeto por ele buscado. Beauvoir (2008) cita uma série de papéis desempenhados pela mulher no cânone literário, os quais a mostram como musa, fonte de inspiração, objeto da conquista, da batalha, peça cobiçada a ser recebida e possuidora de magias capazes de seduzir qualquer homem. A mulher será o objetivo do mocinho, o ente que necessita de proteção ou resgate. Douglass (1989, p. 27), ao falar do desequilíbrio temático e estrutural dos cânones, demonstra a predominância maciça de protagonistas masculinos, “se o herói tem mil rostos, a heroína mal tem doze”. Mesmo quando há heroínas, “a busca da heroína configura-se como uma aprendizagem do papel de passividade que a mulher tem que representar na sociedade e nas narrativas patriarcais.” (DOUGLASS, 1989, p. 30). Ainda conforme a autora, a busca feminina será uma narrativa secundária que servirá para os fins da narrativa dominante, a do buscador masculino.

Beauvoir (2008) enfatiza que a história mostra que os homens exerceram poderes, desde tempos imemoriais, a fim de manterem, de maneira geral, a mulher em estado de dependência, “desde que el sujeto busca afirmarse, lo Otro que lo limita y lo niega le es, no obstante, necesario, pues no se alcanza sino a través de esa realidad que no es él. Por ese motivo, la vida del hombre no es jamás plenitud y reposo, es carencia y movimiento, lucha.” (BEAUVOIR, 2008, p. 139).

Nos estudos antropológicos, por sua vez, as desigualdades de gêneros estão ligadas a duas tendências, na primeira, as mulheres são relacionadas com a natureza e os homens com a cultura, porém, a evidência antropológica mostra que a divisão entre cultura e natureza não é universal. Na segunda tendência, essas desigualdades estão centradas nas estruturas sociais em que as mulheres ficaram identificadas com a área privada da casa e com as relações pessoais e os homens são vistos como pertencentes à área pública, do comércio, da produção e da política.

Derrida, citado por Woodward (2005), questiona as oposições binárias e, a partir desse questionamento, sugere que a dicotomia é um dos meios pelos quais o significado é fixado, porém, ao contrário das visões estruturalistas de Saussure e Lévi-Strauss, ele propõe que o significado está presente como um traço, ou seja, a relação entre significado e significante não é algo fixo, sendo seu trabalho visto como uma alternativa à rigidez das oposições binárias.

Essas oposições - feminino/masculino, natureza/civilização, privado/público - são referidas pelo cânone literário, o qual pregava possuir a literatura produzida por mulheres um valor estético menor do que aquela produzida pelo homem, visto que a escrita da mulher é próxima da experiência pessoal, mostrando certa tendência à autobiografia e ao caráter confessional, atrelando literatura à experiência particular. Esse pré-conceito, ainda percebido, advém do fato de acreditar-se estar o texto preocupado unicamente em revelar os problemas domésticos ou íntimos, sem qualquer ligação com as questões importantes, lê-se, nesse caso, com a política, a história e a economia.

Se considerarmos que, em nossa cultura, homens e mulheres são sistematicamente expostos a experiências diferenciadas, desde a mais tenra infância, torna-se inevitável concluir serem a visão do mundo do homem e da mulher muito diferentes. Sander (1989, p. 41) apresenta essa diferença de experiências apontando que

uns destinados culturalmente à mobilidade geográfica e social, à conquista dos espaços e ao seu controle, à livre expressão e prática de seus desejos, à condução da sociedade pelos caminhos que julgar produtivos e convenientes; outras culturalmente destinadas a ocupar um espaço social reduzido, à submissão, à contenção, à passividade e ausência nas decisões que definem o futuro de uma sociedade à qual pertencem. Eis aí dois caminhos, duas trajetórias ou experiências de vida que conduzem ou determinam divergentes apreensões do mundo de si próprios (as).

A identidade não é um elemento colocado *a priori*, “ela se estrutura através da interação do sujeito com a sociedade, evidenciando-se essa interação por meio de

práticas sociais, as quais lhe conferem um caráter polifônico” (ZINANI, 2006, p. 51). Sendo produto das interações, a identidade se ordena por meio de um sistema de representações, surgindo daí sua ligação com o simbólico de forma que, tal como a realidade, ela é uma construção simbólica. “A identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma *marcação simbólica* relativamente a outras identidades” (WOODWARD, 2005, p. 14), portanto a identidade feminina, para existir, depende de algo exterior a ela, de uma outra identidade, no caso a masculina, a qual determina algo que ela não é, e que, ao mesmo tempo, indica e fornece condições para a sua existência. Como a diferença é marcada pela exclusão, parte-se do princípio, pela divisão de gênero, de que a mulher é mulher porque não é homem.

A construção da identidade é tanto simbólica quanto social e, segundo Woodward (2005, p. 14), o social e o simbólico acabam por referir-se a processos diferentes, porém interligados na construção e na manutenção das identidades. “A marcação simbólica é o meio pelo qual se dá sentido a práticas e a relações sociais, definindo quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são ‘vivas’ nas relações sociais”.

Sabe-se que as identidades não são unificadas, dessa forma, a sua conceitualização depende do exame de sistemas classificatórios que são os responsáveis por mostrar como as relações sociais são organizadas e divididas e, nessa marcação de diferenças identitárias, algumas são escolhidas para ficarem obscurecidas. Ao falar sobre a construção da identidade, apontando o caso da identidade nacional, Woodward (2005, p. 10) afirma que ela é também marcada pelo gênero ao dizer que

no nosso exemplo, as identidades nacionais produzidas são masculinas e estão ligadas a concepções militaristas de masculinidade. As mulheres não fazem parte desse cenário, embora existam, obviamente, outras posições nacionais e étnicas que acomodam as mulheres. Os homens tendem a construir posições-de-sujeito para as mulheres tomando a si próprios como ponto de referência. (...) As mulheres são os significantes de uma identidade masculina partilhada. (“nossas garotas”).

Uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo aos antecedentes históricos, pois a redescoberta do passado tem função de destaque no processo de construção da identidade. Segundo Woodward (2005), o que está acontecendo no momento em que vivemos é que a construção da identidade está marcada pelo conflito, pela contestação e por uma possível crise. Ao

abordar essa questão, a autora discorre que, na base dessas discussões, existe a tensão entre as perspectivas essencialistas e as perspectivas não-essencialistas.

O essencialismo pode fundamentar suas afirmações tanto na história quanto na biologia (WOODWARD, 2005). Para o essencialismo, o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento de fronteiras com capacidade de definir e fundamentar a nossa identidade. Como afirmado anteriormente, os estudos de gênero veem a identidade a partir de uma visão não-essencialista, já que percebem a identidade como fluida. Ao examinar sistemas de representação, Woodward (2005, p. 17) expõe ser necessário analisar a relação entre cultura e significado, pois

só podemos compreender os significados envolvidos nesses sistemas se tivermos alguma ideia sobre quais posições-de-sujeito eles produzem e como nós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior. Aqui, estaremos tratando de um outro momento do “circuito da cultura”: aquele em que o foco se desloca dos sistemas de representação para as *identidades* produzidas por aqueles sistemas.

A representação é composta tanto pelas práticas de significação como pelos sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos e que acabam por tornar possível a percepção do que o ser humano é e do que ele pode se tornar. “A ênfase na representação e o papel-chave da cultura na produção dos significados que permeiam todas as relações sociais levam, assim, a uma preocupação com a identificação” (WOODWARD, 2005, p. 18), seja pelas similaridades ou pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação.

Afirma-se que a cultura molda a identidade, pois, ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar por um modo específico de subjetividade entre várias identidades possíveis, a identidade acaba por marcar “o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora (...), a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação.” (WOODWARD, 2005, p. 19, citando Rutherford). São os sistemas simbólicos os responsáveis por dar novas formas de sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e também aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados, afinal, todas as práticas de significação envolvem relações de poder.

Na luta política para o reconhecimento das identidades, as histórias são contestadas, pois ao confirmar uma determinada identidade, pode-se legitimá-la por referência a um passado. Hall (1996) afirma que o sujeito sempre fala a partir de uma

posição histórica e cultural específica, proferindo ainda que há duas formas de pensar a identidade cultural. A primeira concepção, reflete a perspectiva de que uma comunidade busca recuperar a ‘verdade’ sobre o seu passado na ‘unicidade’ de uma história e de uma cultura partilhadas, e a segunda, por sua vez, é aquela que percebe a identidade cultural como uma questão tanto de ‘tornar-se’ quanto de ‘ser’. Além disso, Hall atesta que a identidade é marcada pelas diferenças, porém não necessariamente em uma oposição binária dizendo que, embora ela seja constituída por meio da diferença, o significado não é fixo, utilizando para explicar isso, o conceito de Derrida denominado *différance*, no qual o significado é sempre diferido ou adiado, não sendo fixo ou completo, de forma de que sempre exista um deslizamento. Hall, apropriando-se desse conceito, enfatiza a fluidez desta ao vê-la como uma questão de ‘tornar-se’, “aqueles que reivindicam a identidade não se limitariam a ser posicionados pela identidade: eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum.” (WOODWARD, 2005, p. 28).

Hall (2002) aponta que a sociedade, ao contrário de compor um todo unificado, vai produzindo-se por meio de mudanças, partindo de si mesma, constantemente sendo ‘descentrada’ ou deslocada por forças fora de si. A partir disso, Hall (2002) esboça cinco avanços na teoria social que provocaram o deslocamento do sujeito. O primeiro descentramento, segundo Hall (2002), refere-se às tradições do pensamento marxista; o segundo vem dos estudos sobre o inconsciente de Freud; o terceiro relaciona-se à linguística estrutural de Saussure; o quarto focaliza os estudos de Foucault no sentido de estabelecer a genealogia do sujeito moderno e analisar um novo poder, o poder disciplinar, e o quinto descentramento é o impacto do feminismo como crítica teórica e como movimento social.

O feminismo faz parte do grupo dos movimentos sociais que emergiram durante os anos sessenta e, além de oposições políticas e culturais, a fim de elaborar uma relação mais direta com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico, questiona a dicotomia clássica entre dentro/fora; privado/público, abrindo portanto, espaço para a contestação política e da vida social na família, do trabalho doméstico e da sexualidade, enfatizando, como uma questão político-social, a temática de como o indivíduo é formado e produzido como sujeito inserido nas diferenças de gênero, politizando, dessa forma, a subjetividade, a identidade e o processo de identificação. “Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero”

(HALL, 2002, p. 46), portanto, o feminismo colocou sob nova ótica a noção de que homens e mulheres fazem parte de uma mesma identidade, substituindo essa visão pela questão da diferença sexual.

2 O poder da palavra: arma utilizada para a constituição da identidade de Eva Luna

Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever.

Clarice Lispector

Se, anteriormente, o sujeito ocupava de forma determinada o seu papel, hoje ele está fragmentado e a identidade perdeu seu caráter singular para ser estruturada de forma múltipla. Essas posições não são amplamente determinadas pelo grupo social e nem se constituem livres opções do sujeito, uma vez que dependem da possibilidade de realizar escolhas ou de assumir determinadas posições, “a multiplicidade de papéis – desempenhados ou virtuais - é um fator decisivo na constituição da subjetividade.” (ZINANI, 2006, p. 56). A constituição do sujeito feminino é percebida como um processo histórico que implica transformações relevantes na sociedade, uma vez que a mudança acarreta modificações nos papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos, tornando-se abertos e indeterminados. Como a contradição está situada no sujeito, a identidade, consciência formadora do indivíduo, fragmenta-se em várias possibilidades, uma dessas é a relação de gênero.

Para a crítica literária, gênero é uma categoria gramatical inerente a qualquer língua, Campos (1992), ao falar sobre essa categoria, cita o linguista Otto Jespersen que sugeria a possibilidade de haver uma divisão de seres fortes, masculinos, e seres fracos, femininos, enfatizando a relação dos últimos com o grau diminutivo. A autora segue enfatizando que

na superioridade tradicionalmente relacionada ao masculino nas línguas do grupo indoeuropeu, de que provieram em grande número os idiomas nos quais se formou a tradição cultural ocidental, subjaz, portanto, a sua compreensão como universal e não marcado, por oposição ao gênero feminino, cuja forma é marcada (seja pela desinência correspondente, seja por outro indicador, como o artigo, etc). Isto nos permite observar que, enquanto, de fato, a diferença biológica dos sexos é marca elementar e universal da alteridade, o conteúdo de tal diferença já transcende o biológico

e, inscrevendo-se no cultural, mergulha no variável e no relativo históricos. (Campos, 1992, p. 112).

Desse modo, no discurso feminista, o termo gênero é usado para designar o significado social, cultural e psicológico imposto sobre a identidade biológica.

Segundo Navarro (1995, p. 15), a ficção latino-americana produzida a partir da década de 1980 tem como um dos objetivos a reavaliação do papel da mulher na história, pois essas obras podem ser caracterizadas pelo resgate da força da mulher que emerge com a habilidade de fazer sua própria história, enfocando esse novo papel, utilizando-se das personagens femininas. “Na maioria das vezes, a mulher que é a personagem principal e narradora da história, adquire um papel preponderante, uma função específica na narrativa: o de escritora”, e será por meio de sua palavra que Eva Luna, como outras personagens dos seus contos, re-escreve a sua história e se constitui como mulher e como escritora, pois a palavra é a arma que utiliza a fim de se libertar da opressão. Dessa forma, escrever, contar, criar, para Eva Luna, adquirem dois propósitos: compromisso e também provocação para transformar o mundo e transformar-se.

“Dos palabras” é o conto que abre o livro *Cuentos de Eva Luna* e mostra ao leitor o poder de transformação que a literatura produz. Observa-se que as histórias são contadas por mulheres que ofereceram a sua interpretação do mundo. São muitos os pontos de encontros entre essas duas narradoras, Eva e Belisa, pois ambas possuem o poder de jogar com as palavras e, por meio delas, modificar seus destinos. É proposital que esse conto encontre-se como o primeiro conto do livro, pois é justamente por meio do poder da palavra que Eva Luna e Belisa Crepusculario constituem-se como sujeitos. A informação sobre suas profissões, ‘vender palavras’, são expostas no início de suas narrações, e, ao passar das palavras e dos contos, à força vital de escrever, encerram suas histórias como um ciclo que se constitui quando Belisa toma a mão do homem a fim de mostrar um caminho diferente, ou como Eva Luna, que, ao final do romance, “narrara (a Rolf), entre risas y sorbos de vino, muchos cuentos, incluyendo algunos con final feliz.” (ALLENDE, 2007, p. 286).

O androcentrismo da sociedade é percebido na prevalência da história feita por homens que exercem coerção sobre a mulher, pois dessa posição, o homem acaba desempenhando os papéis mais fundamentais da sociedade, exercendo poder nos níveis econômico, político, cultural, social e literário. Desse modo, o feminismo surge como um método crítico para analisar os fenômenos sociais e culturais, haja vista, na teoria

literária, que essa orientação feminista procura discutir os códigos utilizados para poder subverter os discursos anteriores.

Campello (1995, p. 101) assinala que a perspectiva feminista impressa ao texto literário, seja como produtora ou como leitora, será um instrumento eficiente de desvelamento da ideologia vigente e, conseqüentemente, da conquista de conhecimento, à medida que se evidencia ainda mais o lugar onde se escreve e o lugar de onde se lê, pois “a obra de arte instaura um universo próprio à investigação de forças sociais e culturais que medram a sociedade contemporânea, ali representadas”.

Segundo Arendt e Conforto (2004, p. 65), a atividade artística não possui compromisso com o rigor do registro científico. Ela se descompromete com a exatidão dos acontecimentos que a inspiram, misturando fatos históricos com acontecimentos fictícios, “na literatura podemos ler as fissuras, as contradições, as ambivalências e a crueldade, que, muitas vezes, o texto historiográfico, como discurso ‘científico’, unifica”. Na literatura escrita por mulheres, os fatos políticos e históricos são percebidos de forma diferenciada da versão apresentada pelos escritores, isso porque a experiência histórica é vivenciada de forma distinta por meio da participação social do homem e da mulher fato que acaba por determinar algumas características do texto dito feminino. Às mulheres sempre foram designados papéis específicos na sociedade e o relato de suas experiências enriquece nas narrações históricas, pois a ação de lidar com palavras não é uma questão de gênero, mas uma capacidade de interpretar o mundo.

Eva Luna mostra resistência ao mundo em que vive a partir dos seus contos, devido ao fato de o conteúdo de suas histórias estar baseado em seu próprio passado. Nos contos, a imaginação e a realidade se fundem, cristalizando um núcleo narrativo que, ao mesmo tempo, encanta e modifica seus ouvintes. Esse encantamento é notório nas obras analisadas, porque Eva Luna transforma as histórias e, junto com elas, transforma destinos, tal como Belisa o fazia. No romance, Eva Luna conta que, quando ainda morava com “La Señora”, Mimi e suas amigas lhe solicitavam para que ela criasse uma continuação da tele-novela, ou ao final de um filme, “a pedido de ellas, yo cambiaba el argumento convirtiendo los delicados amoríos de un modesto charro en una tragedia de sangre y espanto.” (ALLENDE, 2007, p. 120). Não se pode esquecer que a única personagem que tem contato com Zulema, a esposa de Riad Halabí, é Eva Luna por meio de *As mil e uma noites* e de todas as alterações que a narradora propunha para a história persa, pois “Zulema pasaba horas escuchándome con todos los sentidos alertas para comprender cada gesto y cada sonido, hasta que un día amaneció hablando

español” (ALLENDE, 2007, p. 145). Zulema, Mimi, Rolf, muitas são as personagens tocadas pelas palavras de Eva Luna, até o dia em que Rolf “tardó tanto en percibir que algo había cambiado cuando me oyó contar una historia sentada a sus pies entre cojines de seda.” (ALLENDE, 2007, p. 283).

Eva Luna e Belisa Crepusculario têm o dom de modificar destinos, Eva cria um novo desfecho para a morte de Katharina, irmã de Rolf que, ao invés de morrer sozinha em um hospital, pode dar descanso a sua mãe pois “la señora Carlé se sentía tranquila, porque todos sus hijos estaban bien, Jochen había encontrado una buena mujer y formado una familia en algún lugar del mundo, Rolf hacía su vida en América y ahora Katharina, libre por fin de ataduras físicas, podía volar a su antojo.” (ALLENDE, 2007, p. 243). Essa mesma transformação é percebida em um conto que se encontra no romance no qual a vendedora de palavras, possivelmente Belisa Crepusculario, porém ainda sem essa nomeação, é contratada por um homem que lhe oferece cinco moedas de ouro a fim de ela ter a possibilidade de vender-lhe um passado diferente do seu, repleto de sangue e lamentos

y no me sirve para transitar por la vida. (...) Ella comenzó a hablar. (...) Fue un largo discurso, porque quiso ofrecerle un destino de novela y tuve que inventarlo todo, desde su nacimiento hasta el día presente, sus sueños, anhelos y secretos (...) por fin amaneció y en la primera luz del día ella comprobó que el olor de la tristeza (do homem) se había esfumado. (ALLENDE, 2007, p. 262),

mesma ação realizada por Belisa, que vendia palavras a preços justos pois, “por cinco centavos entregaba versos de memória, por siete mejoraba la calidad de los sueños, por nueve escribía cartas de enamorados, por doce inventaba insultos para enemigos irreconciliabes.” (ALLENDE, 2005, p. 15).

Como as mulheres ficavam confinadas ao lar, as burguesas do século XIX tinham acesso ao mundo utilizando a leitura, e, por isso, eram grandes leitoras. As mulheres, produzindo literatura, conseguiram transcender o espaço em que estavam para revelar seus desejos, anseios, sonhos e realidade, conforme Navarro (1995), puderam romper o silêncio e fazer a sua própria história.

À literatura cabe representar os papéis sociais e a condição das mulheres que, assim como na vida real, têm sido construídos sob a ótica da dominação patriarcal. Conforme a mulher vai se apropriando do discurso, constituindo-se como autora, ela promove, por meio do questionamento dos valores tradicionais, a ruptura com essa dominação. Assim, segundo Zinani (2006, p. 17),

por meio da desconstrução do discurso patriarcal, a voz feminina passa a ser ouvida, possibilitando-lhe revelar a sua experiência e expressar uma nova ordem social e simbólica, cujos parâmetros desvelam o universo da mulher, com a intenção de projetar uma estética de caráter feminino, na medida que esse universo é representado na literatura, e que pode se converter em elemento político influente na transformação dos sistemas de poder existentes.

Ao pensar-se sobre a formação da identidade, enfatizando a constituição da identidade feminina, percebe-se que o ser humano está em constante modificação, não sendo mais visto como um ser unitário e sim fragmentado em diversas identidades das quais faz uso frente às várias situações cotidianas. A mulher que acompanhou o processo da passagem de uma identidade única para várias primeiramente como ser submisso, agora se vê frente a um novo paradigma. Com as divisões de gênero sendo destruídas, a posição mulher como “Outro” do masculino acaba por ser ultrapassada.

A discussão sobre a construção da identidade promove uma nova percepção do mundo, assim, a inserção da experiência da mulher, usando a escritura, permite-lhe explorar o ‘eu’ multifacetado que aparece nas produções artísticas, inserindo a discussão da identidade feminina em questões históricas e sociais. É a partir do processo do discurso que as autoras propõem a desconstrução do modelo patriarcal, abrindo a possibilidade de a mulher tornar-se sujeito e atuar efetivamente na sociedade. Isabel Allende, em *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna*, conta a história de uma mulher que se constitui a partir da palavra, tomando a escrita como metáfora da própria literatura, que possui o papel de descortinar o mundo, apresentando-o sob diversas perspectivas.

O livro *Cuentos de Eva Luna* inicia com a personagem Rolf Carlé escrevendo uma carta, cujo resultado será o próprio livro de contos, à Eva Luna narrando uma pintura na qual se encontra com Eva e lhe faz o seguinte pedido, o mesmo já feito no romance quando se encontravam no meio da floresta amazônica para auxiliar e filmar um golpe guerrilheiro, “Cuéntame un cuento que no le hayas contado a nadie.” (ALLENDE, 2005, p. 14).

Do mesmo modo, Belisa Crepusculario é convocada pelo Coronel a escrever um texto para que ele possa discursá-lo na campanha presidencial de que irá participar. Ambas as personagens dão vida às palavras, seja por meio de uma história ou de um discurso a pedido de seus pares.

Eva e Belisa são narradoras de sua própria história, pois, tanto Eva quanto Belisa percebem que uma vida de servidão lhes era destinada, devendo tornar-se empregada doméstica ou prostituta e, após analisarem suas possibilidades, resolvem trabalhar com

as palavras, Eva como escritora de novelas para a televisão e Belisa como vendedora de palavras.

Eva Luna e Belisa Crepusculario chegam ao mesmo destino por caminhos parecidos, complementando-se em suas histórias pois, quando elas não têm mais família, Eva conta que sua madrinha lhe fala que “si fueras hombre, irias a la escuela y después a estudiar para abogado y asegurar el pan de mi vejez.” (ALLENDE, 2007, p. 47). Eva segue dizendo que, quando não pode mais morar com Riad Halabí e encontra-se novamente sozinha na cidade, “durante esas horas trate de librarme de la languidez de los recuerdos y hacer un inventario de mis posibilidades. Había vivido hasta entonces a las órdenes de otros, hambrienta de afeto, sin más futuro que el día de mañana y sin más fortunas que mis historias.” (ALLENDE, 2007, p. 191).

Sander (1989, p. 43) afirma que a literatura escrita por mulheres, como no caso das obras analisadas em que as protagonistas são mulheres e escrevem a partir de suas próprias vivências, é altamente reveladora justamente por mostrar “uma experiência culturalmente mantida na mais profunda escuridão, ao desvendar as semelhanças e a natureza comum da visão do mundo e da trajetória da mulher”. Eva Luna e Belisa Crepusculario, servindo-se de suas vivências e sentimentos para compor histórias, transcendem a visão de mundo pessoal, ultrapassam os limites da narração e incitam o leitor a refletir sobre essa nova face para que ele possa reavaliar a sua própria experiência.

Eva Luna percebe na escrita sua fonte de libertação, pois certa madrugada senta-se à máquina de escrever e

escribí mi nombre y en seguida las palabras acudieron, los personajes se desprendieron de las sombras donde habían permanecido ocultos y aparecieron a la luz, cada uno con su rostro, su voz, sus pasiones y obsesiones. (...) Poco a poco el pasado se transformaba en presente y me adueñaba también del futuro, los muertos cobraban vida con ilusión de eternidad, se reunían los dispersos y todo aquello esfumado por olvido adquiría contornos precisos. (ALLENDE, 2007, p. 234-235).

Esse mesmo sentimento apresenta Belisa pois, no momento em que vendia palavras, tinha o poder de criar destinos e histórias apresentando a capacidade de, além de levar notícias, melhorar sonhos, inventar insultos e, por meio de contos baseados na realidade, falar sobre a vida. Àquelas pessoas que lhe pagassem 50 centavos, ela lhes dava uma palavra secreta para espantar a melancolia, “no era la misma para todos, por

supuesto, porque eso habría sido un engaño colectivo. Cada uno recibía la suya con la certeza de que nadie más la empleaba para ese fin en el universo y más allá.” (ALLENDE, 2005, p. 16).

Por muito tempo, as relações entre os sexos eram relações de poder e marcavam a história social e cultural, de modo que não se admitia à mulher a iniciativa que lhe permitisse escapar do estreito círculo a que estava confinada. A interiorização de normas morais e de estereótipos determinados visavam manter a mulher fora do mundo do trabalho, cuidando unicamente do lar. As mulheres eram menos vistas nos espaços públicos, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato, o que acabou tornando-as quase que invisíveis. Elas não tinham muitas opções: ou se casavam, ou iam para os conventos, entretanto, esse último ambiente não era para qualquer mulher e sim para uma minoria da classe alta que tinha condições de pagar uma taxa cara para se tornar religiosa. A maioria estava destinada ao casamento e a uma vida de submissão ao marido. As meninas eram educadas para esse fim: serem boas esposas.

O casamento era arranjado pelo pai quando a filha ainda era criança. A mulher era uma propriedade, usada para obter vantagens, e os casamentos geralmente visavam ao aumento de terras. Ela era objeto de seu marido, devendo a esse obediência e fidelidade e, apesar de trabalhar tanto quanto o homem, estava sempre em grau de inferioridade.

O poder da escrita foi sonogado às mulheres, aquelas que procuravam expor suas ideias logo lhes eram atribuídas denominações como loucas ou bruxas, porém o longo tempo vivido às sombras não lhes tirou o desejo de romper as barreiras do silêncio e engajar-se na verbalização de sua realidade, encontrando na arte literária um meio de libertação. É por meio da escrita que essas duas protagonistas transformam a realidade e impulsionam uma nova vida. Belisa Crepusculario escolhe seu próprio nome já que sua família era tão pobre que nem nomes os filhos possuíam. Morava numa região inóspita, onde alguns anos as chuvas se transformavam em avalanches de água que tudo arrastavam, e, em outros, nem uma gota caía do céu, transformando o mundo em deserto. Justamente, após uma seca interminável durante a qual Belisa enterra quatro irmãos menores, dá-se conta de que chegara a sua vez, ela decide, então, driblar a morte e migrar em direção ao sul. Belisa sobrevive à viagem e, por acaso, descobre a escrita. A mesma força natural que a faz deixar o lugar onde nascera se encarrega de lhe dar o conhecimento das palavras, pois logo que chega a uma aldeia nas proximidades do mar, o vento lança a seus pés uma folha de jornal “y (ela) se limitó a inquirir el significado

de las patitas de mosca dibujadas sobre el papel. (...) Ese día Belisa Crepusculario se enteró que las palabras andan sueltas sin dueño y cualquiera con un poco de maña puede apoderárselas para comerciar con ellas.” (ALLENDE, 2005, p.17).

Do ponto de vista teórico, a literatura de autoria feminina precisa criar dentro do universo da literatura um lugar em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que constituem um olhar da diferença. O feminismo não deve ser confundido com uma tentativa de privilegiar o feminino sobre o masculino, mas revelar o estado em que a mulher se encontra na sociedade, o que é o caminho para o desmantelamento da ideologia patriarcal. O feminismo discute os aspectos da vida social relacionados à família, ao trabalho, à sexualidade, como também sobre como os sujeitos são formados no gênero, isto é, como os seres humanos se constituem como homens e mulheres.

Atualmente, um dos aspectos mais significativos da crítica feminista dedica-se à representação da mulher e à problematização da cultura patriarcal na literatura escrita por mulheres. Há escritoras que conseguem romper com a construção da mulher como segundo sexo, o que acaba por promover a ruptura da narrativa patriarcal tanto nos limites temáticos quanto estruturais. A questão da experiência estudada pela crítica feminista pode ser percebida em três fases distintas, a primeira relaciona-se a uma leitora mulher, “historicamente situada, cuja função seria a de ler os textos masculinos para neles observar as imagens e estereótipos de mulheres na literatura” (QUEIROZ, 1997, p. 75). Esse questionamento visa desmascarar as imagens estereotipadas de mulher e a sua exclusão como escritora; a segunda, batizada por Elaine Showalter (1994) como ‘ginocrítica’, focaliza a mulher como escritora, pensando em como o sujeito feminino percebe o mundo, buscando concentrar-se na redescoberta e na investigação de uma literatura feita por mulheres. Em uma terceira fase, passou-se a exigir não apenas o reconhecimento da produção feminina, mas também uma revisão dos conceitos básicos do estudo literário que haviam sido formalizados por meio da experiência masculina, “nesta terceira fase, portanto, além de quebrarem-se as fronteiras culturais, enfatiza-se a análise da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário.” (FUNCK, 1994, 19).

Ao pensar-se na tradição canônica da literatura, além de se analisar a produção das obras, estuda-se tudo o que se move em torno da crítica dessas. Segundo Queiroz (1997, p. 22), a história da literatura é uma história de valores que cada época confere aos objetos de representação, “considerados esses valores em relação aos paradigmas

pelos quais tal época relaciona e hierarquiza a arte, a sociedade, a linguagem?”. Dessa maneira pode-se dizer que não existe uma obra que seja valiosa por si, ela é valiosa, então, a partir da fala de algumas pessoas que, em situações específicas e de acordo com critérios também específicos, indicam tal valor. A crítica feminista, ao analisar o estabelecimento do cânone literário, mostra o sistemático desprezo pela contribuição das mulheres, o que as obrigou a ficarem excluídas da história do cânone literário. À quase inexistência de autoras entre os clássicos da Antiguidade Ocidental, a crítica feminista contrapõe a desconstrução das imagens femininas que as obras produziram. A representação de autoras no cânone literário é também alargada por meio da descoberta e da re-edição de obras de escritoras tidas como de segunda categoria ou então desconhecidas pela história literária.

As mulheres ficaram, ao longo da história, marcadas por uma escrita escondida de diferentes formas. Muitas se utilizaram de pseudônimos masculinos como forma de driblar a crítica e os leitores ou mesmo para se protegerem da opinião pública. Outras escreveram à sombra de homens e se deixaram sufocar por essa, pois as relações familiares, hierarquizadas e funcionais, não incentivavam o surgimento de um outro escritor na família, principalmente, se a concorrência vinha do gênero feminino, isto se falando de mulheres instruídas do século XIX e que pertenciam a uma classe social alta.

Contrária à tendência dos estudos literários tradicionais, a teoria crítica feminista não aceita a noção de verdade que não for mediada, ao postular que toda conquista de conhecimento acontece na mediação de uma série de fatores relacionados à posição do sujeito do processo em uma determinada formação sociopolítica e em determinado momento histórico. “Todo ato de um sujeito está subordinado às condições da subjetividade, a qual, sendo matriz das posições de sujeito, interfere na apreensão do objeto” (SCHMIDT, 1994, p. 30), assim sendo, o resgate da subjetividade no processo cognitivo implica, necessariamente, uma transformação da realidade do objeto que passa a ser construído e representado não mais a partir de pressupostos teóricos pré-determinados, mas por um sujeito que lhe dá sentido a partir do seu *locus* no mundo como ser histórico, sendo, dessa forma, um objeto de conhecimento.

A crítica feminista discute o sujeito que lê e o sujeito que escreve, assim, conforme Queiroz (1997, p. 104),

olhar a produção e a recepção dos objetos da cultura sob a ótica das relações de gênero implica pôr em questão a centralidade do sujeito masculino como ponto de referência a partir de onde são avaliados, julgados e definidos os

valores de tal cultura, o que tem significado para a mulher, o Outro do masculino, uma posição hierarquicamente inferior quanto aos atributos (e às atribuições) que lhe são socialmente conferidos.

O estudo sobre as relações entre poder e saber fundou um novo paradigma na compreensão do sujeito das ciências humanas, a partir do qual as noções de profundidade e de origem foram abaladas. A crítica feminista acrescenta a desuniversalização do ponto de vista masculino em uma literatura por meio da compreensão de que as mulheres, quando escrevem, produzem uma literatura particular e que ficou obscurecida pelo domínio maçante dos valores patriarcais da cultura.

É por meio da palavra que Belisa sobrevive e é pela força do seu discurso que Belisa *Crepusculario* subverte a ordem social, pois vários anos depois, em uma manhã de agosto, estando sentada sob um toldo, vendendo palavras no meio de uma praça, chegam à aldeia homens do Coronel comandados por Mulato que, acostumados à violência por viverem muito tempo em uma guerra civil, sequestram Belisa e a levam ao acampamento. Nota-se que ela não tem medo de posicionar-se, pois, ao acordar da viagem, questiona o motivo de tamanha violência e o Mulato diz que o Coronel tem uma solicitação a fazer.

Quando Belisa encontra, pela primeira vez, o homem mais temido do país o Coronel repousava em uma rede, “ella no pudo verle el rostro, porque tenía encima la sombra incierta del follaje y la sombra imborrable de muchos años viviendo como un bandido” (ALLENDE, 2005, p.19), porém quando o Coronel põe-se de pé e tem a sua face iluminada por uma tocha, Belisa vê seus ferozes olhos de puma e logo percebe estar diante do homem mais solitário do mundo.

Nesse ponto, os aspectos físicos do Coronel apresentados demonstram ferocidade, porém Belisa vê além dessas características e percebe o sentimento de solidão invisível aos olhos dos homens que estão ao seu redor. Eles não enxergam o motivo de o Coronel querer ser eleito presidente e não conseguir o poder por meio da força bruta. Ele não se interessava em tornar-se outro tirano, “de ésos ya habían tenido bastantes por allí” (ALLENDE, 2005, p. 20), sua ideia era ser eleito por voto popular, pois já estava cansado de ver o terror nos olhos dos outros, de fazer tremer e fugir com a sua passagem homens, mulheres e crianças. Ele desejava entrar nas aldeias sob o arco do triunfo, sendo aplaudido e recebido com presentes como ovos frescos e pão recém saído do forno. É por meio do poder das palavras de Belisa que o Coronel deseja chegar

ao poder e Belisa não lhe nega o pedido não só por receio de levar um tiro, mas, principalmente, porque teme que o Coronel comece a chorar.

Percebe-se nesse conto que a única personagem que possui nome próprio é a protagonista, até porque ela mesma o escolhera, as demais são nomeadas a partir de suas características físicas, no caso do Mulato, ou pelo poder que sua posição impõe, como o Coronel.

Belisa passa toda a noite e um pedaço do dia seguinte escrevendo o discurso presidencial, então ela

descartó las palabras ásperas y secas, las demasiado floridas, las que estaban desteñidas por el abuso, las que ofrecían promesas improbables, las carentes de verdad y las confusas, para quedarse sólo con aquellas capaces de tocar con certeza el pensamiento de los hombres y la intuición de las mujeres. (ALLENDE, 2005, p. 20).

Nota-se, nesse trecho, a distinção que a própria narradora faz entre os sexos pois, para encantar o povo, o discurso de Belisa apresenta dois objetivos distintos que convergem em um único fim: a vitória para a presidência do país. Belisa deseja que suas palavras possam tocar a razão – dos homens - e a emoção – das mulheres -. Nesse ponto, talvez, esteja a chave do poder de feitiçaria da vendedora de palavras. Como visitava muitos lugares e aldeias, pode-se dizer que Belisa conhecia as pessoas e sabia o que elas desejavam. Com palavras refulgentes e duradouras, como a própria arte literária, Belisa põe na boca de um homem uma fala própria de mulher que, por ficar tanto tempo às sombras, pôde perceber as diferenças existentes entre homens e mulheres e foi buscar palavras que, como um encantamento, ao mesmo tempo abarquem e desfaçam as diferenças, tendo o poder de tocar a razão e a emoção, o pensamento e a intuição, o masculino e o feminino.

Cada cultura apresenta formas distintas de classificar o mundo e, para se compreender os significados partilhados, necessita-se examinar como eles são classificados simbolicamente, pois é pelo sistema de classificação que a cultura indica os meios pelos quais dá sentido ao mundo social e à construção de significados. Uma característica comum à maioria dos sistemas de pensamento é o dualismo. Woodward (2005) cita a escritora feminista Cixous ao falar sobre a distribuição de poder. Cixous adota o argumento de Derrida o qual diz que a distribuição de poder é desigual entre os dois termos de uma oposição binária, “mas (Cixous) concentra-se nas divisões de gênero e argumenta que essa oposição de poder também é a base das divisões sociais, especialmente daquela que existe entre homens e mulheres” (WOODWARD, 2005, p.

50), e afirma que, além de o pensamento ser construído em termos de oposições binárias, esses dualismos apresentam um termo que recebe um valor maior do que o outro. Woodward (2005, p. 52), apropriando-se dos conceitos de Cixous, sugere que

as mulheres estão associadas com a natureza e não com a cultura, com o “coração” e as emoções e não com a “cabeça” e a racionalidade. A tendência para classificar o mundo em uma oposição entre princípios masculinos e femininos, identificados por Cixous, está de acordo com as análises estruturalistas baseadas em Saussure, as quais veem o contraste como um princípio da estrutura linguística. Mas, enquanto para Saussure essas oposições binárias estão ligadas à lógica subjacente de toda linguagem e de todo pensamento, para Cixous a força psíquica dessa duradoura estrutura de pensamento deriva de uma rede histórica de determinações culturais.

O discurso presidencial é proferido várias vezes em todas as direções, inclusive nas aldeias mais esquecidas. O povo fica deslumbrado pela clareza de suas propostas e pela lucidez poética de seus argumentos, “contagiados de su deseo tremendo de corregir los errores de la historia y alegres por primera vez en sus vidas.” (ALLENDE, 2005, p. 22). Com esse discurso, o Coronel torna-se o político mais popular, procurado pela imprensa, com o poder de comover o coração da pátria.

Percebe-se que a palavra é o instrumento de modificação, de transformação da opinião dos outros sobre essa personagem. O Coronel sempre teve fama de violento, causando temor. Após o pronunciamento de seu discurso, as opiniões modificam-se e ele, no lugar de representar medo, violência e poder pela força bruta, será o representante de alegria, esperança e justiça. Essa transformação passa justamente pela palavra, pelo discurso.

Quanto mais o tempo vai passando e a campanha presidencial desenhando-se favorável ao Coronel, mais as duas palavras secretas, dadas por Belisa como prêmio por ter-lhe pago “un peso” pelo discurso, vão sendo repetidas e muito mais os sentimentos do Coronel por Belisa iam ficando à mostra. O Coronel já estava enfeitiçado pelas palavras a ponto de assumir a seu subordinado, Mulato, que as duas palavras secretas estavam ‘cravadas em seu ventre’.

O Mulato, cansado de ver seu chefe definhar como um condenado à morte, vai atrás do único meio de salvá-lo, procura a mulher que o enfeitiçara a fim de desfazer o encanto. O próprio texto vai modificando a forma de apresentar as palavras secretas, no início da narração esse bônus é tratado como um presente, com o passar da narrativa, ao mesmo tempo em que os sentimentos do Coronel vão sendo descortinados ao leitor, esse presente vai ficando repleto de nomações esotéricas: encantamento, feitiço,

palavras endemoninhadas, como se Belisa fosse uma bruxa que tivesse encantado o Coronel com as “dos palabras” e o povo com o discurso.

Por ter o dom da palavra, Belisa é vista como uma bruxa, personagem histórico-literária que personifica um conjunto de crenças pagãs e tradições orais e tem seu papel oscilando entre o bem e o mal, emergindo do submundo, carregando símbolos herméticos, ocultos e não oficializados. Mulher inebriante ou uma velha decrépita, a figura da bruxa apresenta alguns conceitos que o pensamento ocidental legou ao que se entende por feminino. Ela é uma imagem construída por diferentes discursos os quais permitem vislumbrar a imagem da mulher independente, dona do seu corpo e do seu destino. A bruxa pode ser retratada tanto bela jovem sedutora ou como uma horrenda vilã, mas, de maneira geral, o que a figura da bruxa acaba por representar é a visão da mulher quando essa exprime poder.

Ao longo de muitas épocas de civilização patriarcal, toda expressão de poder feminino acabava em punição, pois lhe atribuíam tantas coisas ruins que o *Malleus Maleficarum* afirma que “seus atos são mais malignos que os de quaisquer outros malfeitores.” (SPRENGER e KRAEMER, 1991, p. 67). De certa forma, as bruxas, rompendo leis dominantes, revelam tudo o que é rebelde, indomável e instintivo nas mulheres, ou seja, tudo o que, em uma sociedade patriarcal, exigia severas punições a fim de que o feminino selvagem se dobrasse perante o masculino civilizado. A ordem e o poder são questões calcadas no patriarcalismo, portanto valores masculinos, a sensualidade e a natureza, por sua vez, ficaram sendo símbolos femininos, então a mulher passou a corporificar o mal e o pecado, sendo objeto de sedução, o ser que ilude, desnorteia e desequilibra o elemento masculino e assim institucionaliza o prazer.

Esse desequilíbrio pode ser percebido no conto “María la boba”. Eva Luna começa a narrativa dizendo que María, a boba, acreditava no amor e por isso ela tornou-se, ao longo de sua existência, em uma lenda viva, afinal

cada persona tiene su historia y en ese barrio son casi siempre tristes, historias de pobrezas e injusticias acumuladas, de violencias padecidas, de hijos muertos antes de nacer y de amantes que se van, pero la de María era diferente, tenía un brillo elegante que echaba a volar la imaginación ajena. (...) La existencia de María estuvo marcada por desgracias súbitas. (ALLENDE, 2005, p. 131).

Essas desgraças vão desde um atropelamento de trem que a deixa presa em uma inocência infantil até a morte trágica de seu filho em um navio. Quando desembarca no Caribe, María vai viver com um marinheiro e acaba por descobrir o paraíso por meio do

prazer. Ela torna-se uma deusa do amor capaz de enfeitiçar todos os homens que dormem com ela, sendo que a sua mística ultrapassa barreiras geográficas e “así se convirtió en la prostituta más célebre del puerto, cuyo nombre los marineros se llevaron tatuado en los brazos para darlo a conocer en otros mares, hasta que la leyenda le dio la vuelta al planeta” (ALLENDE, 2005, p. 141), até o dia em que um homem resolve conhecer a musa inspiradora de tantos versos e quando chega frente a María fica espantado em ver “esa mujercita de nada” (ALLENDE, 2005, p. 141), mas quando “María cerraba su cortina de hule y al punto cambiaba la calidad del aire en la pieza. Más tarde el hombre partía maravillado, llevándose la imagen de una muchacha mitológica y no la de la anciana lastimosa que creyó ver en un principio” (ALLENDE, 2005, p. 141), sendo assim María consegue desnortear o elemento masculino, enfeitando-o com uma imagem mitológica e institucionalizando o poder por meio do prazer.

No pensamento patriarcal, o poder da bruxa vinha da sua convivência com os demônios, assim todas as artimanhas atribuídas a elas, sortilégios, encantamentos, adivinhações, práticas de sedução vinham do ato carnal, ou seja, “do disseminador do pecado original” (SPRENGER e KRAEMER, 1991, p. 247). Foram as descrições do *Malleus Maleficarum* (SPRENGER e KRAEMER), uma espécie de manual de diagnóstico para bruxas publicado em 1487, que ajudou a construir uma imagem maligna das mulheres que tinham como ocupação a bruxaria.

É no contexto das tarefas do cotidiano feminino que a bruxa é descrita, no século XIX, como “mártir universal” (MICHELET, 1989, p. 240), pois ao encarar as adversidades financeiras, a fome e o trabalho extenuante, a bruxa acabaria por deixar-se aliciar às forças malignas. Senhora dos descontroles, ela guarda truques que servem para confundir, embaraçar e atrapalhar a razão, fazendo com que o curso do pensamento lógico masculino seja deslocado. Essas ideias, românticas ou medievais, remetem às associações de mulher diretamente com o desejo sexual e o êxtase, com a visão de que a mulher fascina, seduz, prende o amor e a vontade.

O poder das palavras enfeitadas de Belisa Crepusculario tiveram tamanho poder que o Coronel nega dizê-las ao Mulato. A palavra que é a salvação para o Coronel, é sinônimo de maldição para os demais homens, seja por meio das palavras inventadas proferidas por Belisa, quando o Mulato tenta agarrá-la, seja pelo poder que possuem sobre o homem mais temido do país. Analisando-se o momento do pagamento do bônus que eram as “dos palabras”, Belisa

se aproximó sin prisa al taburete de suela donde él (Coronel) estaba sentado y se inclinó para entregarle su regalo. Entonces el hombre sintió el olor de animal montuno que se desprendía de esa mujer, el calor de incendio que irradiaban sus caderas, el roce terrible de sus cabellos, el aliento de yerbabuena susurrando en su oreja las dos palabras secretas a las cuales tenía derecho. (ALLENDE, 2005, p. 22).

Belisa sabia que suas palavras encantariam o povo e enfeitiçariam o Coronel, ao ponto de que, quando Mulato vai buscá-la, ela já o esperava. Depois de seguir as pegadas de Belisa por toda a vasta geografia, encontra-a. Não há troca de falas ou gestos entre as personagens nesses três dias de viagem pois, desde que o Mulato tentara tocá-la e Belisa lhe lançara várias palavras inventadas, Mulato acreditava que as palavras dessa mulher eram uma maldição. Se para o Mulato as palavras de Belisa eram um infortúnio, para o Coronel elas representavam a salvação de seu destino solitário e de temor, pois

tres días después llegaron al campamento y de inmediato condujo a su prisionera hasta el candidato, delante de toda la tropa.

- Te traje a esta bruja para que le devuelvas sus palabras, Coronel, y para que ella te devuelva la hombría – dijo apuntando el cañón de su fusil a la nuca de la mujer.

El Coronel y Belisa Crepusculario se miraron largamente, midiéndose desde la distancia. (ALLENDE, 2005, p. 24).

Ao final, os homens compreendem que seu chefe já não se podia desfazer do feitiço dessas ‘dos palabras endemoniadas’ (ALLENDE, 2005, p. 24), pois toda a ferocidade e animalidade percebidas em seus olhos carnívoros de puma tornaram-se mansos no momento em que Belisa lhe pega a mão.

Nota-se que Belisa Crepusculario tinha consciência do poder que suas palavras possuíam, pois já esperava ser buscada pelo Coronel e, quando o reencontra, é ela, a mulher, quem toma a iniciativa e lhe pega a mão, convidando-o para se tornar parte de sua vida. Belisa Crepusculario detém o poder sobre a narrativa e a fascinação da palavra, propondo a quebra da dominação masculina e do autoritarismo do Coronel, desconstruindo o discurso patriarcal e restaurando o feminino.

É ela quem permite, com suas palavras, alcançar um dos objetivos da própria literatura, a possibilidade de mudança de posição e sentidos e prova que a palavra tem o poder transformador da realidade, tanto nas questões de submissão do feminino quanto nas questões de mudanças de cunho político-sociais. Afinal as duas palavras secretas enfeitiçam o Coronel, e o discurso seduz o povo, portanto têm o poder de encantar e de modificar destinos.

O poder de encantamento da mulher sobre o homem é percebido em outros contos presentes na obra analisada. Eva Luna enfatiza o ar de sedução que se faz presente desde a cena de abertura do livro de contos, essa magia perpassa pela sedução da literatura que enfeitiça seus ouvintes e pela visão da mulher que consegue, por meio da palavra, conquistar a atenção dos outros, seja pela dança do ventre aprendida na cozinha de Riad Halabí, pelas visões de Eva Luna sobre sua vida e pela existência de suas personagens. Assim, no conto “Niña perversa”, Elena Mejías será a responsável por enfeitiçar, quando criança, o marido de sua mãe quando esse era apenas um hóspede na pensão. Juan José Bernal, el Ruiseñor, era um cantor e quando solicitou um quarto para hospedar-se “desde ese instante cambiaron las rutinas de la casa” (ALLENDE, 2005, p. 27), pois com sua voz e seu violão “Elena se movió siguiendo la cadencia de la voz de Bernal, apretada contra el cuerpo de su madre, aspirando su nuevo olor a flores, totalmente dichosa” (ALLENDE, 2005, p. 29). Esse é o momento de encantamento de Elena por Bernal que, com o passar do conto, em uma tarde entra no quarto do homem e o beija na boca, “recién entonces, al sentir la fragilidad extrema de ese esqueleto de pájaro sobre su pecho, un chispazo de conciencia cruzo la algodonosa bruma del sueño y el hombre abrió los ojos” (ALLENDE, 2005, p. 36), a partir desse dia, Elena é mandanda para um convento, porém

el imagen de la niña permaneció intacta para él, los años no la rozaron, siguió siendo la criatura lujuriosa y vencida de amor a quien él rechazó. En verdad, a medida que transcurrían los años el recuerdo de esos huesos livianos, de esa mano infantil en su vientre, de esa lengua de bebé en su boca, fue creciendo hasta convertirse en una obsesión. (...) Elena tenía veintisiete años cuando fue a visitar la casa de su madre por primera vez, para presentarle a su novio. (...) Por unos minutos estuvieron solos y entonces el hombre retuvo a la mujer por un brazo y le dijo que (...) en todos esos años el ardiente antojo por ella lo había acosado sin descanso, quemándole la sangre y corrompiéndole el espíritu (ALLENDE, 2005, p. 37-38)

e Elena diz que sua infância havia ficado para trás e que não recordava daquele dia. Percebe-se que aquele amor juvenil fica retido na memória de Bernal como um encantamento que, a cada dia, tornava-se mais forte até tomar todo o seu corpo e pensamento, exatamente como as palavras de Belisa Crepusculario sobre o pensamento do Coronel ou a imagem de María sobre os homens que a procuravam. Sejam por imagens, memórias ou palavras, as mulheres, nos contos, possuem o poder de encantar e transformar realidades como feiticeiras que retêm o pensamento dos outros em seu poder para salvar e/ou amaldiçoar os homens ao seu redor.

Esse poder é compartilhado pela literatura que, com a palavra e com a imaginação, desvela a descoberta do que é humano, ao mesmo tempo em que o leitor, motivado pelo prazer e seduzido pelo mundo da ficção, interage com o texto literário, amplia sua visão de mundo, modificando fronteiras e visões de gênero, de história, de vida humana, pois, na literatura, há a possibilidade constante de mudança de posicionamento e sentidos, afinal o texto literário não está pronto, ele funciona como uma aproximação do mundo com o universo circundante, deixando o leitor fortalecido e sensibilizado a fim de atuar como um sujeito modificador de sua realidade.

3 Subversão: a reinvenção do poder feminino.

Ela não cessava de se apoderar das palavras, pela primeira vez em tanto tempo explicava sua vida e enquanto ouvia a mulher, devagar ele foi rasgando seu retrato, mas de tal modo agora se arrebatava que parecia distraído, como se pudesse dispensar as palavras encantadas da mulher para adotar afinal o seu universo.

Nélida Piñon

A estrutura da busca patriarcal é definida pelo fechamento, enquanto a busca feminista se define pela abertura, pois acaba por rejeitar as identidades de gênero e se forma no ato de romper com ele, lançando-se em direção a um futuro indefinido tal como no conto “El oro de Tomás Vargas”, no qual há a metamorfose de um ser submisso por meio da ação e da proteção de outrem, pois o silêncio a que Antonia Sierra é submetida é a condição da sua sobrevivência no mundo masculino, expressando o vazio de anulação do discurso e de sua própria identidade de ser mulher. O direito à fala lhe foi cerceado, assim como o direito à participação e à vida. Isso será modificado a partir de um fato externo: a presença de uma outra mulher, amante de seu marido, em sua casa, Concha Díaz, o que, em um primeiro momento, a silencia ainda mais, porém, na verdade, lhe trará forças para se libertar e sair da miséria.

O conto inicia com o recurso de apagamento da marca temporal ao lançar o tempo narrativo ao passado sem determiná-lo de forma específica, mas afirmando que o conto se passa na época anterior ao “descomunal del progreso” (ALLENDE, 2005, p. 62), tempo esse em que as pessoas não guardavam seus rendimentos em bancos, mas,

para garantir sua segurança, os enterravam. A narradora explora, no princípio do conto, as ações coletivas das pessoas que compõem o lugar onde se realiza a história, demonstrando que ela é uma conhecedora tanto das pessoas quanto do lugarejo. A certeza para essa suposição será encontrada com o passar da leitura, além disso, o leitor do romance *Eva Luna* saberá que a personagem morou nesse lugarejo e logo poderá perceber as relações que ela faz com esse ambiente, oferecendo explicações e/ou comentários próprios de uma conhecedora dos hábitos e atitudes dos moradores de Água Santa. Outra informação que é exposta no início do conto, mesmo não estando datado, é a referência de a ação acontecer logo após o fim do governo “del Benefactor” (ALLENDE, 2005, p. 62). Nota-se uma ruptura com o discurso histórico tradicional, pois a narradora será a responsável por contar como o povo percebia o poder político soberano, que talvez, por ser renegado, enterrava seus tesouros, acreditando estar mais seguro desse jeito.

Após esse enfoque às pessoas do lugar, a narradora lança seu olhar para Tomás Vargas que, por não acreditar no sistema, mantém o seu ouro enterrado. Avarento, era comum vê-lo pedir dinheiro emprestado sem a intenção de devolver, deixando sua família em um estado de pobreza, com seus filhos passando fome e sua esposa em trapos. Nem mesmo a escola Tomás pagava, pois como dito pela narradora, “sus seis hijos legítimos se educaron gratis porque la Maestra Inés decidió que mientras ella estuviera en su sano juicio y con fuerzas para trabajar, ningún niño del pueblo se quedaría sin saber leer.” (ALLENDE, 2005, p. 62). O leitor percebe que a vida dessa família não era fácil e essa conjectura confirma-se quando se atém à expressão utilizada pela narradora “filho legítimo”, dando ideia de que havia outras crianças com o sangue de Tomás Vargas pelo povoado. Beberão, mulherengo, pedinte, contador de vantagem são alguns adjetivos indicativos da personagem juntamente com a informação de que tanto os policiais quanto o padre do lugar procuraram torná-lo um homem mais decente, porém a pessoa a quem ele, tal como os demais habitantes de Água Santa, respeitava era Riad Halabí, o dono do armazém. Quando chamado, o árabe era o único que conseguia acalmar Tomás Vargas e “no tenía necesidad de decir mucho, al viejo le bastaba verlo aparecer para tranquilizarse” (ALLENDE, 2005, p. 63), tamanho era o poder de Riad Halabí perante Vargas.

No momento em que o leitor conhece os hábitos da população de Água Santa e se familiariza com Tomás Vargas, personagem que empresta seu nome ao título do conto, o foco da narração volta-se a sua esposa, Antonia Sierra, dizendo que ela era

vinte e seis anos mais nova que o marido e “al llegar a la cuarentena ya estaba muy gastada” (ALLENDE, 2005, p. 63). Mesmo com seu corpo cheio de cicatrizes, ela conservava seu orgulho e sua maneira de caminhar com a cabeça erguida, possuía um cotidiano de submissão que a deixava confinada a uma vida de servidão ao esposo e à família, tendo que cuidar dos filhos, da horta e da criação de galinhas, além de cozinhar o almoço para os policiais, lavar roupa para fora e limpar a escola para, dessa forma, receber dinheiro para ajudar no sustento da família.

O poder do patriarca é único e soberano, por sua vez a questão do matriarcado é um dos centros das discussões antropológicas do século XIX. Perrot (1992) afirma que Bachofen, Engels e Briffault dizem não haver dúvidas de as mulheres estarem na origem do direito, embora se trate de um estado primitivo e bárbaro, pois o direito materno constitui uma etapa no estabelecimento do direito, no qual a filiação patrilinear é a marca do progresso decisivo, dando à mãe a tarefa de criação. Ao pai, o poder e a figura são enfatizados, pois se valoriza o público, o lugar do homem, sobre o privado, o espaço reservado à mulher. O século XIX é considerado como o divisor de águas da questão, pois nele se constitui um espaço político, em larga medida, inseparável do público, no qual se realiza uma dupla exclusão: os proletários e as mulheres. “Os homens proletários, depois de 1848, de bom grado retomam por conta própria a postura excludente burguesa contra a capacidade política das mulheres.” (PERROT, 1992, p. 177). Ali se fortalecem os estereótipos femininos e, tal como dito por Hegel e retomado por Comte, ambos citados por Perrot (1992), “o homem tem sua vida real e substancial no Estado, na ciência ou em qualquer outra atividade do mesmo tipo” (HEGEL, apud PERROT, 1992, p. 177), por consequência as mulheres ficariam encarregadas do lar, visto a “inaptidão radical do sexo feminino para o governo, mesmo da simples família”. (COMTE, apud PERROT, 1992, p. 178). Cada sexo tem sua função, seus papéis e lugares pré-determinados, assim, durante o século XIX, percebe-se o relativo retraimento das mulheres em relação ao espaço público, somado à constituição de um espaço privado familiar predominantemente feminino e a um superinvestimento do imaginário e do simbólico masculino nas representações femininas.

Os discursos retratavam as mulheres como seres imperfeitos por natureza, inferiores aos homens e que, naturalmente, estariam destinadas a serem submissas a eles. As ideologias positivistas e higienistas preocupavam-se em manter a mulher no espaço doméstico e impor-lhe regras de conduta que regulavam seu comportamento, constituindo-a, assim, na esposa perfeita, submissa ao marido e, depois, aos filhos

homens. Segundo Perrot, (1992, p. 186), “o século XIX levou a divisão das tarefas e a segregação sexual dos espaços ao seu ponto mais alto. Seu racionalismo procurou definir estritamente o lugar de cada um”, desse modo à mulher era delegado o espaço da casa, da maternidade e do magistério, o homem assumia cargos de poder. Passaram-se séculos desde o período da antiguidade grega, muitas mudanças, conquistas, rupturas aconteceram na sociedade e, no conto, até esse momento, o leitor não sabe qual ação será contada em meio a esse pano de fundo apresentado, porém o parágrafo que encerra essa primeira divisão, constituído por um comentário da narradora o qual reafirma a proximidade do feminino com a realidade narrada, oferece um painel mais pessimista para uma personagem, pois “muchas humillaciones tuvo que soportar Antonia Sierra de su marido, incluso que le impusiera una concubina en su propia casa.” (ALLENDE, 2005, p. 64).

Esse acontecimento torna-se o responsável por uma transformação na vida dessa família. Primeiramente, a chegada de uma concubina encarcera ainda mais Antonia, mas será por meio desse aprisionamento que ela conseguirá forças para reinventar as relações de poder e romper com a dominação masculina que a minimiza.

Concha Díaz, a concubina, chega a Água Santa de carona em um caminhão da Companhia de Petróleo. Grávida, desolada e em um estado lamentável, encaminha-se diretamente ao Armazém de Riad Halabí, o qual, com a hospitalidade que lhe era costumeira, oferece à moça um suco e atenção para ouvir a sua história e em meio a soluços e lamentações, Riad Halabí entende que Concha Díaz busca por Tomás Vargas. A subordinação das personagens femininas é reforçada na narração de suas vidas, pois lhes é cerceado o direito à fala e à realização de seus sonhos, elas expressam-se pouco, mostram-se extremamente dependentes, necessitando sempre da opinião e da força do outro para sobreviver, sendo esse outro, um homem. A narradora marca essa submissão a cada parágrafo e um leitor atento sentirá o incômodo ao ver-se aprisionado nessa relação de poder, sem conseguir romper o paradigma da dependência.

Concha Díaz chega a Água Santa com a roupa do corpo e carregando a convicção de que ficará ao lado do homem que a engravidou, e quando Tomás Vargas faz-se de desentendido, não mostrando certeza de que era o pai da criança e nem demonstrando interesse em ficar com Concha Díaz, ela

comenzó a sollozar más fuerte y manifestó que no viviría en ninguna parte, sólo con Tomás Vargas, porque para eso había venido. El aire se detuvo en el almacén, se hizo un silencio muy largo, sólo se oían los ventiladores en el

techo y el moquilleo de la mujer, sin que nadie se atreviera a decirle que el viejo era casado y tenía seis chiquillos. (ALLENDE, 2005, p. 65).

Depois desse estarecimento inicial, Tomás Vargas decide levar a mulher para sua casa, assim, quando chega a casa, Antonia Sierra encontra Concha Díaz em sua cama. Primeiramente, Antonia grita insultos os quais toda cidade parece ouvir. Eis aqui um primeiro momento de libertação, Antonia Sierra, pelo o que se infere na narração, sempre aguentara calada seus sofrimentos, essa é a primeira reação contrária ao poder do marido, pois ela declara que “su marido más le valía andarse con cuidado, porque ella había aguantado mucho sufrimiento y mucha decepción, todo en nombre de sus hijos, pobres inocentes, pero ya estaba bueno, ahora todos iban a ver quién era Antonia Sierra.” (ALLENDE, 2005, p. 66).

Durante muito tempo, o discurso da inferioridade feminina esteve tão arraigado na estrutura da vida das mulheres e dos homens que poucos o questionaram. A maioria das mulheres acomodava-se à instituição familiar dominada pelos homens, que lhes garantia subsistência, oferecia-lhes um companheiro para toda a vida e fornecia um sentimento de proteção frente ao cotidiano, vivendo para seus maridos e filhos, esquecidas, esqueciam-se de pensarem sobre si mesmas. Para romper com essa estrutura patriarcal enraizada e perpetuada na sociedade, Antonia Sierra começa a pensar sobre a sua condição e conforme os dias vão passando, a raiva de Antonia é abrandada. O cotidiano da família fica mais difícil e Antonia Sierra passa a dormir na cama com seus filhos enquanto Concha Díaz divide a cama com Tomás Vargas. A vida de Antonia Sierra é tão árdua que Eva Luna para a narração da ação a fim de comentar que ela “se ocupaba de todas esas tareas (de casa) como una autómeta, mientras del alma le destilaba un rosario de amarguras” (ALLENDE, 2005, p. 66). Aqui há a indicação de que a personagem começa a se dar conta de que o destino lhe reservara amarguras e que até agora ela não tinha tido forças para rebelar-se contra esse sistema de opressão em que vivia. Sua existência limitava-se a cuidar da casa e dos filhos, pois Concha Díaz cuidava de Tomás Vargas, fazendo sua comida, enquanto Antonia Sierra trabalhava fora. Ao que tudo indica, a raiva de Antonia Sierra era tamanha que muitos no povoado acreditaram ser ela capaz de matar a concubina, porém, ao contrário da crença popular, será desse episódio que Antonia Sierra subverterá a submissão, tendo uma ação que a conduzirá para a libertação do poder masculino.

Passados dois meses desde sua chegada, Concha Díaz chorava compulsivamente porque se sentia assustada e sozinha, ao ponto de Tomás Vargas, cansado de tanto

choro, ir para casa apenas para dormir. Dessa forma, Concha Díaz perde seu último incentivo para viver, permanecendo o dia inteiro na cama, olhando para o teto, sem vontade nem de se alimentar. Antonia Sierra fingia não vê-la, mas na primeira noite manda-lhe um prato de sopa e um copo de leite, atitude que se tornará corriqueira. Conforme Antonia Sierra vai demonstrando interesse, Concha Díaz também começa a dar sinais de que deseja participar dessa família. Nota-se que pequenas mudanças vão acontecendo nesses episódios narrados, Antonia Sierra vai até mesmo solicitar ajuda de Riad Halabí para Concha Díaz, com a desculpa de ser mera hospitalidade, porém, pela fala da própria Antonia Sierra, infere-se que um novo relacionamento está surgindo, afinal ela

nunca había hecho hasta entonces, fue a pedirle ayuda a Riad Halabí.

- Seis hijos he tenido y varios nacimientos malogrados, pero nunca he visto a nadie enfermarse tanto de preñez – explicó ruborizada -. Está en los huesos, turco, no alcanza a tragarse la comida y ya está vomitando. No es que a mí me importe, no tengo nada a ver con eso, pero ¿qué le voy a decir a su madre se me muere? No quiero que me vengan a pedir cuentas después. (ALLENDE, 2005, p. 67).

A desgraça de outrem é o que fará com que Antonia Sierra seja obrigada a reviver sua juventude, retomar seus sonhos e perceber as humilhações e violências que fora obrigada a suportar. Essa identificação com Concha Díaz, essa retomada de sua consciência, será o fator determinante para que Antonia modifique sua vida, pois ela dá-se conta de que, apesar do sofrimento que Concha Díaz lhe causou, desejava que o futuro de Concha Díaz não fosse subalterno e amargo como o seu. “Ya no le tenía rabia, sino una callada compasión, y empezó a tratarla como una hija descarriada, con una autoridad brusca que apenas lograba ocultar su ternura.”(ALLENDE, 2005, p. 68). A ternura e a compaixão são sentimentos também obrigados a permanecer escondidos, talvez porque a demonstração das emoções tenha representado uma visão negativa da mulher, como se a sensibilidade fosse considerada menor, uma faceta do ser feminino a qual deve ser subjugada ao poder da razão masculina.

O sistema de gênero, na sociedade patriarcal, é o responsável por organizar as relações sociais. Por consequência, a distribuição de poder entre sujeitos femininos e masculinos tem sido desigual e produz como resultado a opressão e a discriminação vivenciadas pelas personagens do conto. Como decorrência um dos aspectos problemáticos das organizações de gênero inseridas no sistema patriarcal vigente, reside exatamente em sua organização assimétrica na qual o sujeito masculino é definido a

partir de uma posição central de forma mais independente do que o sujeito feminino. Schneider (2000, p. 120) endossa essa tese ao expor que “vale lembrar que as representações criadas por mulheres ao longos dos séculos, ainda que mais escassas, mas certamente existentes, não foram seriamente consideradas pela cultura ocidental e seus cânones”, assim, ainda segundo a autora, estudar a literatura de autoria feminina não significa criar um novo sistema no qual as mulheres viriam a assumir posições centrais, mas proporcionar oportunidades de ocupação dos espaços públicos de forma igualitária entre ambos os sexos. No conto, percebe-se que, num primeiro momento, as ações são executadas por Tomás Vargas, mas com o decorrer da narração, os espaços e as decisões tomadas passarão das mãos masculinas para serem compartilhadas pelas duas mulheres da casa.

Uma outra situação começa a se desenhar na vida dessas personagens, elas começam a sobreviver a partir de ajuda mútua, o que as fortifica e que, por se tornarem fortes, começam a ameaçar o poder representado por Tomás Vargas. Quando Concha Díaz não se sentia bem, Antonia deixava um de seus filhos cuidando-a, mas quando Concha Díaz acordava disposta, Antonia Sierra voltava cansada do trabalho e encontrava a casa limpa com comida na mesa. Esse auxílio vai fortalecendo-se até o dia em que o bebê de Concha Díaz nasce no hospital da cidade e Antonia Sierra fica com a nova mamãe durante oito dias, esses que Maestra Inés encarrega-se de cuidar dos filhos de Antonia Sierra. Riad Halabí é quem paga as despesas médicas e oito dias depois se encarrega de trazer para Água Santa as duas mulheres e a criança em sua camionete. A partir da voz de Eva Luna sabe-se que “la madre venía sonriendo, mientras Antonia exhibía al recién nacido con una algazara de abuela” (ALLENDE, 2005, p. 68). Quando Tomás Vargas diz que deseja que Concha Díaz compartilhe de sua cama novamente, a prova da mudança nessa disputa pela liberdade de Antonia Sierra fica evidente quando ela, para a proteção de Concha Díaz, toma uma atitude diferente das quais sempre tivera, pois “decidida por primera vez en su existencia a impedir que el viejo hiciera según su capricho. Su marido inició el ademán de quitarse el cinturón para darle los correazos habituales, pero ella no lo dejó terminar el gesto y se le fue encima con tal fiereza, que el hombre retrocedió, sorprendido.” (ALLENDE, 2005, p. 69).

Limitações e determinações são impostas aos indivíduos de uma sociedade a fim de que o equilíbrio e a manutenção das relações do poder vigente se mantenham, exigindo que o sujeito se adapte às normas pré-estabelecidas do grupo do qual ele faz parte, portanto o poder é uma prática social que é identificada não como uma

propriedade, mas a partir das formas de exercício do poder. “Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto natural; é uma prática social constituída historicamente”. (MACHADO, 1996, p. X).

As relações de poder, segundo Foucault (1996), fazem parte do episteme da cultura ocidental e servem como uma maneira de controle da ordem social, assim o indivíduo, feminino ou masculino, sofre essas forças ao mesmo tempo em que pode exercer poder por meio do próprio corpo; no entanto, conforme o autor, esse poder só se torna político quando assume a força de símbolo, isto é, quando representa a marca da diferença de um grupo específico. “O sujeito, por conseguinte, age e assume uma atitude política que questiona o episteme ocidental dominante, demonstrando que este não é nem nunca foi o único possível.” (SCHNEIDER, 2000, p. 124). É por meio do poder da sua diferença que os grupos minoritários podem resgatar alguma participação social e política.

Foucault (1996, p. 183-184) afirma que alguma forma de poder sempre existirá e que não entende o poder como um fenômeno de dominação homogêneo de um indivíduo e/ou de um grupo sobre os outros

mas (deve-se) ter bem presente que o poder não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhe são submetidos. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. (...) O poder funciona e se exerce em rede, (...) em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (...) O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constitui.

Dessa forma, as relações de poder podem ser desestruturadas de maneira que esse possa circular mais livremente e não ser apropriado por ninguém. Antonia Sierra e Concha Díaz unem-se para que possam subverter as relações de poder, até essa união o poder passava por Tomás Vargas, e, a partir do momento em que Antonia sente-se mais forte, o poder circula e as relações são desestruturadas, Schneider (2000, p. 125), afirma que os grupos dominantes têm interesse em manter as relações de poder estabelecidas e que cabe, portanto, às minorias, no caso às duas mulheres, questionar o poder estabelecido “e é delas que pode derivar a força que desorganiza as estruturas do poder centralizado”.

Ao discutir a genealogia do poder, Machado (1996) refere-se ao poder que atinge o corpo do indivíduo, concretizando-se na vida cotidiana. Esse poder manipula seus elementos, produz comportamentos, formando o tipo de indivíduo necessário ao

funcionamento e à manutenção da sociedade, caracterizando-se, assim, como micropoder ou subpoder. O primeiro se realiza em diferentes níveis e lugares e, conforme Foucault (1996), não se explica somente por sua função repressiva, mas torna-se necessário ressaltar seu aspecto positivo, o de transformar.

Os poderes, para Foucault (1996), não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social, tendo em vista que eles compõem uma rede de dispositivos sem limites e/ou fronteiras, alcançando todas as pessoas em todos os lugares, afinal o poder

funciona como uma máquina social que não está situada em lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação. (...) Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede de poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças. (MACHADO, 1996, p. XVI).

Antonia Sierra percebe seu poder, e a chegada de Concha Díaz torna-se o gatilho para que Antonia consiga desprender-se do medo, do passado de submissão e de violência a que era submetida. Aqui a cumplicidade fica nítida quando a narradora conta que, além do enfrentamento de Antonia Sierra, Concha Díaz havia pegado uma vasilha de barro para arremessar em Tomás Vargas caso precisasse.

Ao ver que estava em desvantagem e que as duas mulheres se auxiliariam, não deixando a Vargas a opção de usar de violência costumeira, Tomás sai de casa e tal como anunciado pela narradora, “esa vacilación lo perdió, porque ella (Antonia) supo entonces quién era más fuerte.” (ALLENDE, 2005, p. 69).

Mercier (apud PERROT, 1992, p. 169) enfatiza que, mesmo sem serem donas do poder, pode-se dizer que as mulheres têm poder no ambiente familiar e até mesmo no social. “É um sexo que se chama frágil e, no entanto, exerce, seja sobre a família, seja sobre a sociedade, uma espécie de onipotência tanto para o bem como para o mal”. Sendo assim, há o desejo de re-escrever as perspectivas historiográficas tradicionais, a fim de mostrar a presença real das mulheres na história mais cotidiana.

O momento em que o poder de Tomás Vargas sobre as mulheres é revertido é o indicativo de que “a partir de esse incidente las cosas cambiaron” (ALLENDE, 2005, p. 69) no rancho de Vargas. O passado de opressão que já havia sido rompido em pequenas atitudes, deu às duas mulheres um futuro diferente daquele que as esperava. Enquanto estão presas à realidade privada da casa, elas vão acumulando e

experimentando sensações e atitudes, recolhendo, nas coisas corriqueiras, a força necessária para a modificação do destino. Ambas tomam para si a palavra de ordem, problematizando questões indicativas, historicamente, da submissão da mulher, ultrapassando os impasses postos na representação do feminino. Há, no conto, um rompimento com o machismo imperante na cultura, pois os conflitos se revelam quando se rompe o equilíbrio dinâmico entre o feminino e o masculino, quando um prevalece sobre o outro, dominando-o e subalternizando. A superação de tais distorções acontece no momento em que as personagens fazem valer a ideia de reciprocidade, de cooperação e de parceria. O leitor põe-se diante de duas potências femininas amadurecidas, cuja humanidade vinda das humilhações torna-se perceptível, surpreendendo o masculino.

O cotidiano da família torna-se diferente, Antonia Sierra sai para trabalhar e Concha Díaz cuida das tarefas da casa, das crianças e da horta. Tomás Vargas regressa humildemente para casa e não tem mais companhia nenhuma em sua cama. Não usa a violência contra as mulheres e, quando bêbado, o máximo que faz é gritar aos quatro ventos que vivia na bigamia, o que não era verdade, mas que faz com que o padre aborde o tema em seu sermão vários domingos seguidos, a fim de que as palavras de Tomás Vargas não pudessem incentivar outros homens em Água Santa a agirem da mesma maneira.

O conto poderia dar-se por encerrado nessa nova constituição de poder familiar, porém um outro fato é narrado a fim de encerrar essa quebra de paradigma. Nesse ponto, a narradora afasta-se da família em seu novo cotidiano e focaliza novamente o povo de Água Santa, afirmando que ali poderiam suportar-se muitas coisas, tais como “un hombre maltratara a su familia, fuera haragán, bochinchero y no devolviera el dinero prestado, pero de las deudas del juego eram sagradas” (ALLENDE, 2005, p. 69-70), mostrando os costumes da cidade, auxiliando o leitor a imaginar esse pequeno povoado por meio das características apresentadas do seu povo. Em Água Santa, muitos jogavam, entre eles caminhoneiros da Companhia de Petróleo, guardas da Penitenciária de Santa Maria e as pessoas do povoado. Tomás Vargas, apesar de assistir a todos os jogos, não importando se fossem rinhas de galos, jogos de cartas ou loteria nunca jogara por ser avaro, porém com a cumplicidade de Antonia Sierra e Concha Díaz, a qual fez desmoronar definitivamente seu ímpeto viril, passa a se interessar por jogos e começa a apostar nos jogos de sorte. Com as apostas cada vez mais valiosas, o dinheiro fica mais difícil e Concha Díaz também é obrigada a sair para trabalhar, enquanto as crianças passam a ficar com a Maestra Inés.

Um determinado dia, Tomás Vargas aceita o desafio de jogar contra o Tenente e depois de seis horas de jogo, Tomás ganha duzentos pesos e sai gabando-se do feito por dois dias, porém o Tenente avisa que deseja revanche no sábado seguinte e que a aposta subiria para mil pesos. O jogo daquele sábado, Tomás Vargas *versus* o Tenente, foi o mais visto naquele lugarejo, todos os habitantes foram vê-lo, com exceção de Antonia Sierra e Concha Díaz. Riad Halabí, por ser de confiança, foi chamado para ser o juiz, a aposta seria paga com o ouro enterrado de Tomás Vargas ou com a casa que o Tenente possuía na capital. Às sete horas da noite, o jogo é dado por encerrado e o Tenente é declarado vencedor. Depois de alguns minutos, Tomás Vargas reúne forças para desenterrar o ouro para sanar a dívida do jogo. Todos de Água Santa acompanham Tomás Vargas nessa busca, o qual acha o caminho facilmente, porém desespera-se ao perceber que fora roubado.

Tomás Vargas chega em casa desmaiado nos braços do árabe e de outros enquanto Concha Díaz e Antonia Sierra estavam sentadas, tomando café e olhando o cair da noite, “no dieron ninguna señal de consternación al enterarse de lo sucedido y continuaron sorbiendo su café, inmutables.” (ALLENDE, 2005, p. 74). Percebe-se que as duas não se interessavam por Tomás Vargas e dão indícios que já sabiam sobre o roubo do ouro enterrado. Tomás Vargas permanece em casa com febre e alucinações durante dias, sobrevive e assim que a vergonha do acontecido passa, sai de casa para ir à taberna e de lá nunca mais retorna. “(...) Y dos días después alguien trajo la noticia de que estaba despachurrado en el mismo barranco donde había escondido su tesoro” (ALLENDE, 2005, p. 74). As mulheres o enterram e seguem vivendo juntas, dispostas a se ajudar mutuamente na criação dos filhos e nas dificuldades do dia-a-dia.

A vida melhora para Sierra e Díaz, pois pouco tempo depois do acontecido elas conseguem comprar alguns animais domésticos e roupas novas para toda a família. Nesse mesmo ano, reformam a casa com tábuas novas, quartos maiores, pintando-a de outra cor e instalando uma cozinha industrial na qual começam a cozinhar e a vender comida para fora, assim a “cada mediodía partían con todos los niños a distribuir sus viandas en el retén, la escuela, el correo, y si sobraban porciones las dejaban en el mostrador del almacén, para que Riad Halabí se las ofreciera a los camioneros.” (ALLENDE, 2005, p. 75). Observa-se que as mulheres tomam conta de seus destinos, unidas resolvem suas dificuldades, saem do espaço privado da casa e rompem com o papel de subordinação. Na saída para trabalhar, conhecem um novo mundo de oportunidades e, perante esse mundo, esforçam-se para viver bem, trabalhando em casa,

fazendo algo determinado para o papel feminino, mas que, ao mesmo tempo, dilacera o círculo de dependência e como dito pela narradora “y así salieron de la miseria y se iniciaron en el camino de la prosperidad.” (ALLENDE, 2005, p. 75). Não se sabe o que aconteceu com o ouro de Tomás Vargas, quem foi que o roubou. O que existe são indícios fazendo o leitor refletir ao final da história de que talvez o ouro fosse mais do que pepitas e/ou moedas, mas a tomada de consciência que Antonia Sierra e Concha Díaz criam em um laço de cumplicidade capaz de vencer medos e limitações, rompendo os paradigmas e papéis familiares para adentrar no mundo masculino, propondo uma transformação nos destinos que estavam escritos para elas ao início do conto.

Schneider (2000, p. 138) aponta que o feminismo “continua hoje a defender a possibilidade de sociedades alternativas, onde o poder possa circular livremente entre as pessoas, independentemente de seu sexo, onde vozes diferentes possam ser ouvidas e a diversidade seja bem-vinda”, pois dentro de uma sociedade que se caracteriza por uma distribuição de poder desigual com base na diferença sexual, as personagens Antonia Sierra e Concha Díaz conseguem romper com o silêncio que lhes é condição de sobrevivência no mundo masculino, subvertendo o poder eternizado do homem, reinventando o poder e fazendo com que o ouro enterrado de Tomás Vargas represente uma saída tanto da miséria quanto da subordinação, tornando-as responsáveis pelos seus destinos e pela sua liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fin amaneció y en la primera luz del día ella comprobó que el olor de la tristeza se había esfumado. Suspiró, cerró los ojos y al sentir su espíritu vacío con el de un recién nacido, comprendió que en el afán de complacerlo le había entregado su propia memoria, ya no sabía qué era suyo y cuánto ahora pertenecía a él, sus pasados habían quedado anudados en una sola trenza. Había entrado hasta el fondo en su propio cuento y ya no podía recoger sus palabras, pero tampoco quiso hacerlo y se abandonó al placer de fundirse con él en la misma historia...

Eva Luna, Isabel Allende

O PODER DA PALAVRA DE EVA LUNA

As primeiras manifestações literárias utilizadas por mulheres foram seus escritos em cartas e diários nos quais expunham seus sentimentos represados. No momento em que a mulher deixa aflorar seus sentimentos, ela toma consciência de si mesma e compreende sua sensação de fragmentação advinda da discrepância entre o que ela é e o que a sociedade exige que ela seja.

Eva Luna, narradora das obras analisadas, liberta-se por meio do poder da palavra, pois, ao narrar suas histórias, partindo de fatos imaginários e de sua própria existência, consegue romper com o machismo imperante em nossa cultura. Durante a leitura, as personagens dos contos se vão revelando e, aos poucos, delineando contornos precisos, cada uma com sua voz, sua biografia, seu caráter, suas manhas. As histórias desdobram-se, lentamente, até chegar aos estratos mais profundos do ser, pois cada ato, cada palavra, cada intenção obedece a um traçado determinado que visa à reestruturação da ordem do feminino.

Como contadora de histórias, a narradora repete o trajeto percorrido pelo conto, partindo de uma narrativa oral para, pouco a pouco, descobrir-se possuidora da capacidade de transformar destinos e, quando adulta, tornar-se uma escritora de novelas. Consuelo deixa à filha uma forma de refletir sobre o ser humano e sobre o mundo, a fim de explorá-los e, com um efeito único, aquele mesmo teorizado por estudiosos, prender o leitor desde as primeiras palavras. A esse é ofertada a possibilidade de desvendar uma forma diferente de perceber a vida, apreendendo de maneira direta e intensa, por meio

da ficção, facetas da vida humana, as quais se tornam experiências. E, a partir disso, ter a capacidade de questionamento e de subversão.

Os contos de Eva Luna surgem das mais diversas experiências e conhecimentos, porém como característica comum, capturam a alma e a consciência do leitor, prendendo-o em um *flash* da realidade no qual concentra, com grande intensidade, toda a sua atenção. A unidade e intensidade de efeito encontram-se intimamente ligados aos processos de produção e recepção do conto, sendo, tanto para a contista quanto para o leitor, uma possibilidade de transcender o superficial, a experiência conhecida.

Eva Luna utiliza-se do cotidiano como enredo. A leitura de *As mil e uma noites* somada à audição de tantas outras histórias compõe um diálogo no qual a narradora modifica fatos, abrangendo enredos tradicionais e perpassando pela história da Venezuela e da América Latina. Como a intertextualidade amplia o texto, os diálogos encontrados nas obras analisadas permitiram o desvelamento de uma nova significação possibilitando uma reinvenção do texto primeiro, o qual pode ser lido sob um outro ângulo. Desse modo, a cada diálogo entre os textos, a literatura vai sendo ressignificada por meio de uma nova voz.

O mesmo acontece com as fronteiras entre história e literatura as quais, nas obras, cruzam-se, ligando fatos históricos aos textos literários, pois o romance *Eva Luna* e o livro *Cuentos de Eva Luna*, de Isabel Allende, contam, usando a voz de uma mulher, os acontecimentos de seu país. Como literatura e história se entrecruzam nas narrativas, esse estudo interdisciplinar ofereceu um maior entendimento da ficção e da história, pois a história da Venezuela e da América Latina é apresentada, a partir da visão de uma mulher e não mais do discurso tradicional. Em *Eva Luna e Cuentos de Eva Luna*, no momento em que realiza esse resgate histórico e social, Eva Luna constrói a sua própria identidade, tanto na narração de sua vida quanto nos contos, pois, perante o olhar da narradora, acontecerão marcos históricos importantes do continente e país citados, haja vista esses terem repercutido em sua vida significativamente e se transformaram em temas para seus contos.

Como a voz narradora é feminina, foi por meio do olhar de Eva Luna que a representação do papel da mulher, tanto no espaço público quanto no social, foi abordado, permitindo assim uma reflexão sobre a situação da mulher, uma discussão sobre a constituição da identidade pessoal e de gênero, propondo novos paradigmas interpretativos por meio da valorização da experiência feminina e da desconstrução da dicotomia masculino/feminino.

Historicamente, o sujeito feminino definiu-se por oposição, sendo o “Outro” em relação ao masculino. Hoje, o sujeito mulher escreve sua história, subvertendo a ordem tradicional. Em *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna*, esse percurso pode ser percebido na trajetória da personagem narradora, que, apesar de ter sua vida programada para servir os outros, consegue romper com essa imposição e, utilizando-se de sua atividade, contar histórias, modificar o seu destino.

Apesar desse envolvimento com o âmbito social maior, as mulheres não se esquecem de suas vivências, como “segundo sexo”, as quais são apresentadas em narrações de contos que vislumbram as questões familiares, o impacto que o contexto histórico-político exerce nos redutos familiares e a crescente conscientização das personagens femininas sobre as várias formas de opressão em uma sociedade definida por valores predominantemente masculinos. No momento da mudança social dos papéis desempenhados pela mulher, o estudo de uma literatura de caráter feminino permitiu entender e reconceituar a formação da identidade feminina, visto que provoca uma subversão de valores.

As personagens de *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna* inovam na astúcia verbal com seu discurso, contando fatos da universalidade humana. Problematizam questões relacionadas à submissão da mulher, ultrapassando os impasses postos na representação do feminino, rompendo, portanto, o dualismo privado/público, fixado pela divisão patriarcal. Allende, servindo-se de *Eva Luna* e das personagens criadas por essa narradora, explora a questão de gênero, não só constatando a diferença, como também considerando a maneira com que foram projetadas as subjetividades pessoais e coletivas, mostrando o conflito entre homens e mulheres, redefinindo formas de representar a realidade social e de intervir nela.

Eva Luna refez seu destino e constituiu sua identidade pelo poder instituído à palavra. Ao pensar-se sobre a formação da identidade, enfatizando a constituição da identidade feminina, percebe-se que o ser humano está em constante modificação. A mulher, que acompanhou o processo da passagem de uma identidade única para várias, primeiramente como um ser submisso, agora se vê frente a um novo paradigma.

A personagem autora, *Eva Luna*, detém o poder sobre a narrativa e a fascinação da palavra, propondo a quebra da dominação masculina e do autoritarismo, desconstruindo o discurso patriarcal e restaurando o feminino. É ela quem permite, com suas palavras, alcançar um dos objetivos da própria arte literária, a possibilidade de mudança de posição e sentidos, provando que a palavra tem o poder transformador da

realidade tanto nas questões de submissão do feminino quanto nas mudanças de cunho político-sociais. Afinal, suas palavras enfeitiçam e seduzem, tendo o poder de encantar e de modificar destinos.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio et al. (Org.) **Gêneros de fronteira**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

ALLENDE, Isabel. **Cuentos de Eva Luna**. 2. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2005.

_____. **Eva Luna**. 6. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

ARENDRT, João Cláudio; CONFORTO, Marília. Cruzamentos: a representação da História no texto literário. In: CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa. (Orgs.) **Cultura regional**: língua, história, literatura. Caxias do Sul: Educs, 2004. p. 61-76.

BAKHTIN, Mikail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. **El segundo sexo**. 2. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

BERTUSSI, Lisana. O romance contemporâneo na América Latina: um viés para pensar a questão da unidade e identidade. **Cadernos de pesquisa**/ Universidade de Caxias do Sul. V.2, n. 8. Caxias do Sul: UCS, 1995. p. 245-268.

BORGES, Jorge Luis. El cuento y yo. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores**. Caracas: Monte Ávila-Latinoamericana, 1993. p. 437- 446.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

_____. **Como e porque ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BURKE, Peter. **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. As fronteiras instáveis entre História e Ficção. In: AGUIAR, Flávio et al. (Org.) **Gêneros de fronteira**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997. p. 107-115.

CAMPELLO, Eliane. A escrita-mulher em *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela. In: NAVARRO, Márcia Hoppe. (Org.) **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1995. p. 97-114.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis. (Org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago editora, 1992. p. 111-125.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da história:** ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro, Campus, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco. (Coord.). **Culturas, contextos e discursos:** limiares críticos do comparatismo. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

CASANOVA, Pablo González (Org.) **América Latina:** história de meio século. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1988.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia:** a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

_____. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. **Estudos históricos.** Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994. p. 97-113.

CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa. (Orgs.) **Cultura regional:** língua, história, literatura. Caxias do Sul: Educs, 2004.

CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio. (Orgs.) **Literatura e história na América Latina.** São Paulo: EDUSP, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

COUTINHO, Eduardo. A reconfiguração de identidades na produção literária da América Latina. In: CARVALHAL, Tânia Franco. (Coord.). **Culturas, contextos e discursos:** limiares críticos do comparatismo. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. p. 50-57.

CORTÁZAR, Julio. Del cuento breve y sus alrededores. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores.** Caracas: Monte Ávila – Latinoamericana, 1993. p. 397 – 408.

_____. Algunos aspectos del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores.** Caracas: Monte Ávila– Latinoamericana, 1993. p. 379 – 396.

DECCA, Edgar de. O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola pra você, Hyden White. In: AGUIAR, Flávio et al. (Org.) **Gêneros de fronteira:** cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997. p. 197-206.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto:** prolegômenos e teoria da narrativa – I. São Paulo: Ática, 2004.

DOUGLASS, Ellen H. Para uma mitologia feminista do século XX. **Organon,** Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 26-33, 1989.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **A história das mulheres.** Lisboa: Afrontamento, 1994.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa.** Experiências de tradução. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance:** e outras considerações sobre o romance. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FREITAS, Maria Teresa de. História na Literatura: princípios de abordagem. **Revista de história da USP.** São Paulo, n. 117, 1984, p. 171 – 176.

FRIEDMAN, Norman ¿Qué hace breve un cuento breve? In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores.** Caracas: Monte Ávila– Latinoamericana, 1993. p. 85– 106.

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão de gênero. In: _____, (Org.) **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura.** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 17-22.

_____. (Org.) **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura.** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

GIARDINELI, Mempo. **Assim se escreve um conto.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. Identidade cultural e diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Rio de Janeiro: IPHAN, 1996. p. 68-75.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) Feminismo em tempos pós-modernos. **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: ROCCO, 1994.

HUTCHEON, Linda **A poética do pós-modernismo.** História, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAROUCHE, Mamede Mustafá. **Livro das mil e uma noites.** vol. I, II e III. São Paulo: Globo, 2006.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poétique.** Revista de teoria e análises literárias – intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, n. 27, 1979. p. 05 – 49.

KALIMAN, Ricardo. **La palabra que produce regiones:** el concepto e región desde la teoría literaria. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán/ Facultad de filosofía y letras/ instituto de historia e pensamiento argentinos, 1994.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANCELOTTI, Mário A. **De Poe a Kafka** - para una teoría del cuento. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

LAWRENCE, James Cooper. Uma teoría del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores**. Caracas: Monte Ávila– Latinoamericana, 1993. p. 69 – 84.

LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LINARES, Luis Barrera. Apuntes para una teoría del cuento. In: _____; PACHECO, Carlos; (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores**. Caracas: Monte Ávila– Latinoamericana, 1993. p. 29-42.

LLOSA, Mário Vargas. A literatura e a vida. In: _____. **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2005. p. 377 – 395.

LOPEZ, Luiz Roberto. **História da América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: **O livro do seminário**. Bienal Nestlé de literatura brasileira. São Paulo: L R Editores, 1982. p. 103 – 164.

MACHADO, Roberto. Introdução. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

MAIA, João Domingues. **Literatura**: textos & técnicas. São Paulo: Ática, 1996.

MASINA, Lea. Três visões críticas sobre a América Latina: Antônio Cândido, Angel Rama e Antonio Cornejo Polar. In: CARVALHAL, Tânia Franco. (Coord.). **Culturas, contextos e discursos**: limiars críticos do comparatismo. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. p. 107-115.

MASTRÁNGELO, Carlos. Hacia una teoría del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores**. Caracas: Monte Ávila– Latinoamericana, 1993. p. 107– 118.

MENESES, Guillermo. El cuento: un problema y su solución. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores**. Caracas: Monte Ávila– Latinoamericana, 1993. p. 409 – 422.

MICHELET, Jules. **A feiticeira**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

MORA, Gabriela. **El torno al cuento**: de la teoría general y de su practica en Hispanoamérica. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1985.

NAVARRO, Márcia Hoppe. (Org.) **Rompendo o silêncio:** gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1995.

NITRINI, Sandra. Intertextualidade. In: _____ **Literatura comparada:** história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 157-167.

PACHECO, Carlos. Criterios para una conceptualización del cuento. In: _____; LINARES, Luis Barrera (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores.** Caracas: Monte Ávila– Latinoamericana, 1993. p. 13-28.

_____.; LINARES, Luis Barrera (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores.** Caracas: Monte Ávila– Latinoamericana, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. **Poétique.** Revista de teoria e análises literárias – intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, n. 27, 1979. p. 209– 230.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

PESAVENTO, Sandra. Cruzamento de leituras: José Lins do Rego e Cyro Martins sob o olhar da história. In: AGUIAR, Flávio et al. (Org.) **Gêneros de fronteira:** cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997. p. 249-254.

_____. Fronteiras culturais em um mundo planetário – paradoxos da(s) identidade(s) sul-latino-americana(s.). **Revista del CESLA**, n.8, Varsóvia: Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidade de Varsóvia, 2006. p. 09-21.

_____. Em busca de outra história; imaginando o imaginário. **Revista brasileira de História.** N. 29, São Paulo, 1995. p. 9-27.

PETERSON, Michel; NEIS, Inácio. (Orgs.). **As armas do texto:** a literatura e a resistência da literatura. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

POE, Edgar Allan. Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores.** Caracas: Monte Ávila– Latinoamericana, 1993. p. 293 – 310.

_____. Sobre la trama, el desenlace y el efecto. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores.** Caracas: Monte Ávila– Latinoamericana, 1993. p. 311- 314.

Poétique. Revista de teoria e análises literárias – intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, n. 27, 1979.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes; ZILLES, Urbano. (Orgs.) **Filosofia:** diálogo de horizontes. Caxias do Sul: EDUCS; Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 585-591.

_____. O escritor latino-americano. **Chronos**. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 24 (2), jul/dez 1991, p. 145-159.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997.

QUIROGA, Horacio. El manual del perfecto cuentista. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Compiladores). **Del cuento y sus alrededores**. Caracas: Monte Ávila– Latinoamericana, 1993. p. 325 – 334.

SANDER, Lúcia V. O caráter confessional da literatura de mulheres (um estudo de caso ou um caso em estudo). **Organon**, Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 38-51, 1989.

SCHMIDT, Rita Terezinha, Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bornéo. (Org.) **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 23-40.

SCHMITT, Jean-Claude. A história dos marginais. In: LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 261-289.

SCHNEIDER, Liane. A representação do feminismo como política de resistência. In: PETERSON, Michel; NEIS, Inácio. (Orgs.). **As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 119-139.

SINDER, Valter. A reinvenção do passado e a articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, 2000. p. 253-264.

SOIHET, Rachel. História das mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro, Campus, 1997. p. 275 – 296.

SPRENGER, James; KRAEMER, Heinrich. **Malleus Maleficarum, o martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) **Feminismo em tempos pós-modernos. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1994. p. 23-57.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

WASSERMAN, Claudia. A formação do Estado Nacional na América Latina: as emancipações políticas e o intrincado ordenamento dos novos países. In: _____; SCHIMIDT, Benito. (Orgs.). **História da América Latina: cinco séculos (temas e problemas)**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2003, p. 215-223.

_____; SCHIMIDT, Benito. (Orgs.). **História da América Latina: cinco séculos (temas e problemas)**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2003.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994. p. 21-48.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 7-72.

ZAVALA, Domingo Felipe Maza. História de meio século na Venezuela: 1926 – 1975. In: CASANOVA, Pablo González (Org.). **América Latina: história de meio século**. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1988. p. 233-335.

ZILLY, Berthold. A guerra dos Canudos e o imaginário da sociedade sertaneja em *Os sertões*, de Euclides da Cunha: de crônica a ficção. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio (Orgs.). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Literatura e história na América Latina: representações de gênero. **Métis: história & cultura/ Universidade de Caxias do Sul** – v. 2 n. 4, jul./dez. 2003. – Caxias do Sul: EDUCS, 2004. p. 253-261.

_____. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul: Educs, 2006.

_____. Literatura infantil e gênero: *uma história meio ao contrário*. In: _____; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. (Orgs.) **A multiplicidade dos signos: diálogos com a literatura infantil e juvenil**. Caxias do Sul: EDUCS, 2004. p. 33 – 50.