

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
LITERATURA COMPARADA**

**UMA SHEHERAZADE LATINO-AMERICANA:
EVA LUNA ENTRE HISTÓRIAS E HISTÓRIA**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em Letras
Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia Hoppe Navarro

CINARA FERREIRA PAVANI

Porto Alegre

2004

Para o Lucas,
parte essencial da
minha história.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Márcia Hoppe Navarro, pela orientação segura e, acima de tudo, amiga.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela possibilidade de realização do Curso.

À Universidade de Caxias do Sul, pelo apoio institucional.

Aos familiares, amigos, colegas e alunos, pela troca de idéias, pelo incentivo e pela compreensão ante as possíveis faltas decorrentes da imersão neste trabalho.

Disse então a Sheherazade:
“Irmã, com a proteção de Alá sobre
ti, conta-nos uma história que nos
faça passar a noite...”

(As mil e uma noites)

RESUMO

A partir da constatação das relações intertextuais que o romance *Eva Luna*, de Isabel Allende, estabelece com a narrativa árabe *As mil e uma noites*, esta tese de doutorado propõe uma análise baseada na noção de dialogismo, segundo postula Mikhail Bakhtin. O aspecto do dialogismo contemplado neste trabalho refere-se, principalmente, ao diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define. O propósito é apreender a relação entre as diferentes vozes presentes na obra de Allende e, assim, construir o seu sentido no contexto sócio-cultural em que foi escrita. A discussão será ampliada a partir de estudos sobre a literatura na pós-modernidade, especificamente, no que concerne às relações entre escritura e oralidade, à intertextualidade, ao conceito de identidade, às questões de gênero e às relações entre Literatura e História. Assim, a partir da reflexão que a análise intertextual possibilitará, esta tese objetiva a revalorização da literatura escrita por mulheres, visando também questionar a problemática da identidade no contexto latino-americano, bem como examinar o papel da escritura, tanto literária quanto histórica, na constituição das sociedades e dos indivíduos.

ABSTRACT

The purpose of this Ph. D. thesis is to carry out research on the dialogue between *Eva Luna* by Chilean writer Isabel Allende and the Arabian narrative *One Thousand and One Nights*. A major element in the construction of this dialogue is intertextuality because it puts texts in relation with each other as a means of understanding them in a more comprehensive way. While intertextuality interconnects the discourses of both narratives it simultaneously focuses on the socio cultural context in which they were produced. The work stands out by its approach of Mikhail Bakhtin's theory on dialogism. The aspect of dialogism emphasized in the analysis of *Eva Luna*, based on its relations with the Arabian work, concerns particularly the dialogue among the many texts of culture that underlie and define each narrative. In this sense, the thesis broadens the scope of its concerns to encompass the studies about literature in the postmodernity, particularly the relations between writing and orality, intertextuality, the concept of identity, the gender question and the relations between Literature and History. Therefore, based on the reflection promoted by the intertextual reading and analysis of these texts, the main objective of this thesis is to revalue literature written by women in Latin America. It also aims at questioning the problem of identity in the Latin-American context as well as at examining the role of historical and literary writings in shaping societies and individuals.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 VOZES EM DIÁLOGO	16
1.1 O dialogismo de Mikhail Bakhtin	16
1.2 Pós-modernidade, pós-modernismo e literatura	20
1.3 A trama intertextual	25
2 MEMÓRIA, ESCRITURA E IDENTIDADE	29
2.1 A palavra de outrem e a memória	32
2.2 Escritura e identidade	46
3 EVA LUNA E SHEHERAZADE: TECELÃS DO DESTINO	65
3.1 As palavras e o jogo da travessia	68
3.2 Primeiras histórias	88
3.3 <i>Dois</i> palavras	97
4 MIL E UM CONTOS REINVENTADOS	104
4.1 A permanência da palavra	106
4.2 A história de Huberto Naranjo ou A lâmpada maravilhosa	116
4.3 As viagens de Rolf Carlé	123
4.4 A palavra silenciada	133
5 MITO, HISTÓRIAS E HISTÓRIA	151
5.1 Do mito à história	155
5.2 Uma História escondida	165
CONCLUSÃO	183
ANEXO	192
REFERÊNCIAS	194

INTRODUÇÃO

A escolha do tema desta tese de doutorado teve como motivação inicial a constatação do diálogo que Isabel Allende estabelece, em *Eva Luna*¹, com a narrativa árabe *As mil e uma noites*². Como uma Sheherazade, a protagonista do romance de Allende conta histórias para se *salvar*, sendo, nesse sentido, a representação da mulher latino-americana que descobre a força da palavra escrita no processo de constituição da sua identidade. Nessa perspectiva, Helena Araújo, estudiosa das obras produzidas por mulheres na América Latina, utiliza a metáfora da *Sheherazade crioula* para se referir à especificidade da escritora nascida nesse continente que, durante muito tempo, enfrentou o preconceito e a resistência da sociedade em relação à conquista do seu espaço no mundo da literatura:

Scherezada sería un buen sobrenombre kitch para la escritora del continente. Por que como Scherezada, há tenido que narrar historias e inventar ficciones en carrera desesperada contra un tiempo que conlleva la amenaza de la muerte: muerte en la pérdida de la identidad y en la pérdida del deseo. Muerte-castigo. Seguramente también la latinoamericana há escrito desafiando una sociedad y un sistema que imponen el anonimato. Há escrito sentiéndose ansiosa y culpable de robarle horas al padre o al marido. Sobre todo há escrito siendo infiel a esse papel para el cual fuera predestinada, el único, de

¹ ALLENDE, Isabel. *Eva Luna*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1987.

² AS mil e uma noites / [versão de] Antoine Galland; tradução de Alberto Diniz; apresentação de Malba Tahan. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. 2 v.

madre. Escribir, entonces, há sido su manera de prolongar una libertad ilusoria y posponer una condena.³

A partir da reflexão que a análise intertextual possibilitará, esta tese, cujo título inspira-se na referida metáfora de Helena Araújo, propõe não só a revalorização da literatura escrita por mulheres, mas também busca questionar a problemática da identidade no contexto latino-americano, bem como examinar o papel da escritura, tanto literária quanto histórica, na constituição das sociedades e dos indivíduos.

Um aspecto que reforçou a escolha de *Eva Luna* como *corpus* principal deste trabalho foi a descoberta de que essa obra constitui o primeiro livro que Isabel Allende escreve com a consciência de que é uma escritora, conforme afirma em entrevista concedida a Celia Correas Zapata: “Toda mi vida había andado en la periferia de la literatura, para entonces había escrito periodismo, cuentos infantiles, guiones de televisión, humor, dos novelas traducidas a varios idiomas y millones de cartas, pero aún no me sentía escritora. Hacerlo fue un paso decisivo: asumir mi destino y vivirlo plenamente”.⁴

Essa consciência contribui para a formulação da hipótese de que o romance da autora chilena busca representar a importância da escritura no processo de constituição da identidade dos indivíduos e das sociedades. A identidade da personagem constrói-se, em *Eva Luna*, vinculada à tessitura

³ ARAÚJO, Helena. *La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989. p. 33.

⁴ ALLENDE, Isabel. In: ZAPATA, Celia Correas. *Isabel Allende: vida e espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998. p. 95.

textual enquanto diálogo de várias vozes, configuradas nos textos que antecedem a sua escrita. Assim, ao dialogar com a história da América Latina e, principalmente, com a narrativa árabe *As mil e uma noites*, a obra da escritora chilena possibilita a reflexão sobre o processo histórico que envolve a conquista da identidade do povo latino-americano e, em especial, representa a busca de autonomia por parte das mulheres, no que concerne a um papel ativo na sociedade, a partir da tomada para si do poder da palavra.

A obra tematiza a potência transformadora da linguagem, ao narrar a vida de uma personagem feminina que, através de suas histórias, modifica a si mesma e ao meio em que vive. A partir de narrativas que se entrelaçam e que, ao final do romance, formam um todo, Eva narra a sua trajetória pessoal, desde a origem – contando a vida de sua mãe, Consuelo – até o desfecho, quando escreve uma novela para a televisão.

Como a própria autora admite, no artigo *Del ofício de la escritura*⁵, *Eva Luna* é uma obra de cunho feminista que traz à tona problemas relativos ao papel da mulher na sociedade atual e aos meios de emancipação e construção da sua identidade. Além das questões de gênero, o romance coloca em discussão aspectos referentes à opressão vivida pelas minorias ao longo da História, mostrando como esta pode ser ressignificada a partir de um ponto de vista crítico. Para tratar desses aspectos, a autora promove o diálogo

⁵ ALLENDE, Isabel. *Del ofício de la escritura*. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/allende>. Acesso em: setembro de 2004.

intertextual tanto com textos literários anteriores, quanto com o discurso histórico, propondo uma nova visão dos mesmos a partir de sua recriação.

Procurando estabelecer relações entre as diferentes vozes presentes em *Eva Luna* e, assim, apreender o seu sentido no contexto sócio-cultural em que foi escrito, toma-se como ponto de partida a reflexão sobre o dialogismo, segundo propõe o teórico russo Mikhail Bakhtin, para quem o sentido de uma obra literária é fruto de uma construção dialógica. O estudo das idéias do teórico deu-se a partir da leitura de algumas de suas principais obras: *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), *Marxismo e filosofia da linguagem* (1989), *Questões de literatura e de estética* (1993) e *Estética da criação verbal* (1982). É muito importante ressaltar que o aspecto do dialogismo contemplado na análise de *Eva Luna* refere-se, principalmente, ao diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define. Conforme Barros, estudiosa do autor russo, esse sentido de dialogismo é o mais explorado e conhecido, sendo até mesmo apontado como o princípio que costura o conjunto das investigações de Bakhtin.⁶

Desse modo, com o objetivo de mostrar como o diálogo entre textos diversos ocorre no romance de Allende, propõe-se sua análise a partir da noção de dialogismo, ampliando-se a discussão com base em trabalhos sobre a literatura na pós-modernidade, mais especificamente no que concerne às

⁶ BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: _____. & FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003. p. 4.

relações entre escritura e oralidade, à intertextualidade, ao conceito de identidade, às questões de gênero e às relações entre Literatura e História. Entre os estudos que nortearão o trabalho ao longo dos capítulos analíticos, estão *A poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon; *Performance, recepção, leitura*, de Paul Zumthor; *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon; *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall; *La mujer fragmentada*, de Lucía Guerra; conjunto de artigos reunidos no livro *A escrita da história: novas perspectivas*, de Peter Burke; *História e memória*, de Jacques Le Goff; *O grau zero da escrita*, de Roland Barthes.

A tese está dividida em cinco capítulos, ao longo dos quais busca-se discutir as questões levantadas anteriormente. No primeiro capítulo, intitulado *Vozes em diálogo*, são expostas algumas considerações teóricas importantes, relacionadas, inicialmente, à teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin e, depois, a elementos que contextualizam a literatura na pós-modernidade.

No segundo capítulo, *Memória, escritura e identidade*, o propósito é mostrar como Eva Luna inicia o processo de construção de sua identidade, através da rememoração e como utiliza a palavra como um elemento de emancipação, a partir do aprendizado da leitura e da escrita, evidenciando um amadurecimento tanto no seu processo de criação, quanto no seu modo de ser. Parte-se, primeiro, da hipótese de que a memória vocalizada e a escritura são os meios de construção da identidade de Eva Luna, personagem/narradora, que se revela transgressora não só em sua forma de agir, como também na sua maneira de escrever. Depois, uma vez que as

concepções de literatura de Eva Luna e de Isabel Allende aproximam-se, elabora-se a hipótese de que a personagem é uma espécie de *alter ego* da autora, sendo uma representação da sua consciência.

A partir da comparação com *As mil e uma noites*, constrói-se, ainda, a hipótese de que *Eva Luna* pode ser lida como uma de suas reinvenções, uma vez que, como o texto árabe, a obra em questão reúne diversas histórias contadas por uma mulher para salvar a própria vida. Essa hipótese norteia as discussões do terceiro e do quarto capítulos desta tese. O objetivo do capítulo *Eva Luna e Sheherazade: tecelãs do destino* é realizar uma análise comparativa entre as duas personagens narradoras, aproximadas a partir de sua habilidade de contar histórias, verificando o modo como elas constroem suas narrativas. Objetiva-se, também, mostrar o jogo intertextual presente no conto *Duas palavras*, do livro *Contos de Eva Luna*, publicado após *Eva Luna*, no qual Allende estabelece uma relação com este romance e, novamente, com *As mil e uma noites*.

Já o capítulo *Mil e um contos reinventados* visa investigar em que momentos o texto árabe é retomado por Allende e de que forma essa absorção se dá. Busca-se mostrar que novos sentidos são atribuídos às histórias de Sheherazade e que significados as mesmas têm em um país latino-americano, no século XX. Para tal, realiza-se uma análise de algumas histórias contidas em *Eva Luna*, com as quais é possível estabelecer uma relação intertextual com os contos de *As mil e uma noites*, observando o novo contorno que esses ganham na obra de Allende.

O quinto capítulo, *Mito, histórias e História*, por fim, tem o intuito de mostrar como a História é representada no romance de Allende, identificando a relação que Eva estabelece com o passado da América Latina, seja pela referência a ocorrências reais, seja pela imaginação mítica. Para isso, em um primeiro momento, demonstra-se como a recorrência ao mito possibilita o encontro de uma origem, fundamental para a construção da identidade, e, depois, como a referência histórica permite a reflexão crítica sobre a História latino-americana. O capítulo baseia-se, inicialmente, na hipótese de que o romance em análise refere-se a fatos ocorridos na Venezuela. Mesmo que não ocorra uma referência explícita a esse país, a pesquisa histórica aponta algumas coincidências que permitem a emissão de tal afirmativa. Em um segundo momento, a hipótese é a de que esse país não nomeado na obra seja uma metáfora do continente latino-americano, pois ao (re)contar a História, o romance permite olhar criticamente para problemas que atingem toda a América Latina, a partir do ponto de vista dos grupos sociais marginalizados e, em especial, do gênero feminino.

1 VOZES EM DIÁLOGO

O que existe por trás do papel não é o real, o referente, é a Referência, a sutil imensidão das escrituras.

Roland Barthes

1.1 O dialogismo de Mikhail Bakhtin

Para o entendimento do dinamismo que envolve a palavra e o escritor, a noção de dialogismo é importante, pois permite que os aspectos da intervocalidade sejam evidenciados e valorizados enquanto elementos constitutivos da linguagem. De acordo Mikhail Bakhtin, toda a palavra comporta duas faces, sendo determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte, servindo, portanto, de expressão a *um* em relação ao *outro*.⁷

A natureza dialógica da linguagem desempenha papel fundamental no conjunto das obras de Mikhail Bakhtin, funcionando como célula geradora dos diversos aspectos que singularizam e mantêm vivo o pensamento do teórico.⁸

⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 113.

⁸ BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: ____ & FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003. p. 1.

É a partir do neo-kantismo e da teoria da relatividade de Albert Einstein, que Bakhtin constrói o conceito de dialogismo, ao investigar os vínculos entre a mente e o mundo, e verificar um diálogo contínuo entre os fenômenos desse mundo, no qual tudo se encontra submetido ao mecanismo das relações.⁹

Assim, como um modo de sistematização do conhecimento, de ordenação das partes num todo e de construção da percepção, o dialogismo fundamenta-se como um princípio filosófico que orienta um método de investigação, 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. Por comportar em si os diversos diálogos estabelecidos pelos discursos que constituem uma sociedade e sua cultura, a linguagem é essencialmente dialógica e complexa.

A heteroglossia, mistura de diferentes grupos de linguagens, culturas e classes, possibilita a valorização dos significados dinâmicos e heterogêneos dos signos no âmbito dialógico. Contrário à hegemonia de uma linguagem única, o conceito de heteroglossia foi formulado por Bakhtin para apreender o movimento contínuo da língua. Desse modo, para o autor, não são as palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc. Ou seja, a

⁹ MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995. p. 36.

palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.¹⁰

Toda voz é híbrida por natureza e todo o discurso é formado pela integração de outros discursos, que são, por sua vez, dialógicos. No romance, a diversidade e a relatividade dos discursos são experimentadas e transformadas em linguagem artística. Por isso, trata-se do gênero literário que exprime a heteroglossia com mais intensidade, tornando possível a presentificação das vozes culturais que o enunciam.

Os aspectos gerais da teoria do romance de Bakhtin, orientados pela metalingüística, mostram-se impregnados de uma nova postura crítica, na qual se considera a diversidade de focalizações. A partir da lei do posicionamento e das relações de tempo e espaço que ela pressupõe, Bakhtin define tanto a relação entre o autor e suas personagens, como a autonomia que as personagens conquistam em relação ao discurso do narrador.

A lei do posicionamento se estrutura a partir de um princípio visual e físico, em que o que vemos é determinado pelo modo como vemos e este, pelo lugar de onde vemos. Na perspectiva dialógica, esse princípio orienta a atitude do autor em relação à personagem e as várias vocalizações que entram na constituição do dialogismo. Bakhtin explica a lei do posicionamento usando a seguinte imagem:

quando nos defrontamos com uma pessoa, nossos horizontes

¹⁰ Idem, p. 95.

concretos não coincidem. Eu sempre vou ver e saber algo que o outro, graças a sua posição em relação a mim, nunca poderá ver, como, por exemplo, as partes de seu corpo inacessíveis a seu olhar (cabeça, rosto, costas). Quando nos olhamos, dois mundos diferentes se refletem em nossas pupilas.¹¹

O evento, do qual duas pessoas participam, revela-se de modo diferente para elas, pois cada uma ocupa um lugar. Assim, evidencia-se que, para um mesmo fenômeno, sempre haverá diferentes focalizações. E isso se aplica ao romance, uma vez que autor, personagem e leitor não ocupam o mesmo lugar no do discurso romanesco. Para Bakhtin, nesse sentido, a personagem é sempre o outro, aquele que está fora do campo do autor, constituindo, em relação a ele, um excedente de visão.¹²

Posto que o ato comunicativo constitui-se a partir de aspectos diferenciais, provenientes de diferentes pontos de vista, também o não-dito passa a ser elemento constituinte do dialogismo, na medida em que se estabelecem relações entre o contexto vivencial extraverbal e o discurso. Desse modo, o texto literário, entendido como arte da palavra, pressupõe vários diálogos: com o leitor, com o contexto do qual é resultante e com os discursos que o precederam, sendo, portanto, fruto de uma relação dialógica.

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 28.

¹² Idem, p. 29.

1.2 Pós-modernidade, pós-modernismo e literatura

Conforme aponta o crítico literário brasileiro Domício Proença Filho, os conceitos de *pós-moderno*, *pós-modernidade* e *pós-modernismo* vinculam-se ao que se entende, no mesmo âmbito semântico, por *moderno*, *modernidade* e *modernismo*.¹³ No entanto, esses termos geram certa controvérsia quando se trata de definir os marcos de sua vigência. Existe uma divisão entre os estudiosos no que se refere aos limites do período histórico denominado Idade Moderna, o qual integraria as manifestações estéticas do período moderno e, na literatura, o estilo estético chamado Modernismo. Segundo o autor, alguns consideram, por exemplo, que a Idade Moderna estende-se dos fins do século XVIII até a atualidade; outros levam seus começos ao Renascimento; outros, ainda, concordam com os inícios no século XVIII, mas consideram-no exaurido nas proximidades de 1875.¹⁴

Assim, segundo Proença Filho, o *pós-moderno* vem sendo associado a realidades também distintas, unindo-se: 1) à época *pós-moderna*, tempo da história que já estaria sucedendo à época moderna desde meados de 1875; 2) ao *Pós-modernismo*, um estilo manifesto em várias artes nas três últimas décadas, com maior ou menor ênfase em várias delas; 3) à corrente *pós-moderna* ou *pós-estruturalista*, uma tendência da filosofia francesa contemporânea. Em termos gerais, a *pós-modernidade* pode ser entendida como a condição geral da sociedade e da cultura, notadamente nos países

¹³ PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995. p. 10.

¹⁴ Idem, p. 10-11.

desenvolvidos, na citada época pós-moderna. Em sentido restrito, no entanto, estende-se desde 1950 até a atualidade, embora seu início permaneça ainda como objeto de discussão.¹⁵

Indicando uma oposição à estética do Modernismo, o termo *Pós-modernismo* começou a ser usado na arquitetura, a partir de meados do século XX, por ingleses e norte-americanos. Sua proposta foi uma arquitetura complexa e plural em que se somassem as contribuições de diferentes culturas. Lígia Militz da Costa aponta que

a arquitetura pós-moderna vai valer-se do estoque cultural encontrável na história, afastando-se, com isso, da obsessão do novo que caracterizava o modernismo. O recurso à historiografia impõe-se e autoriza a utilização dos elementos de significação de todos os códigos anteriores, ainda que por meio de uma outra linguagem de natureza exclusivista. Enquanto a modernidade apresentava uma relação conflituosa com o passado e a tradição, a pós-modernidade compactua com a história.¹⁶

A pós-modernidade constitui-se em um momento histórico em que vai predominar uma visão de mundo baseada na complexidade das relações entre os seres e os objetos¹⁷, havendo em todos os domínios uma espécie de fragmentação, evidenciada também na produção artística. Assim, o conceito de pós-moderno indica o processo de dessemantização característico do novo

¹⁵ Idem, p. 12.

¹⁶ COSTA, Lígia Militz da. *Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos*. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001. p. 58.

¹⁷ Conforme aponta Nelly Novaes Coelho, embora a noção de complexidade não tenha sido ainda definida cientificamente, a palavra vem sendo usada por cientistas de diferentes campos do saber como um termo operatório, ou como um método de pensar, voltado para as relações que definem o ser. Segundo a autora, é dessa noção de complexidade que surgiu o termo interdisciplinaridade (nos anos 50) para definir a nova metodologia a ser usada nas pesquisas e no ensino, para dar conta das inter-relações que a ciência vinha descobrindo como inerentes à realidade da matéria. In: COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São

estilo estético presente na atualidade. Nesse sentido, segundo Lígia Militz da Costa, a pós-modernidade consistiria na manifestação derradeira, epigônica e decadente do movimento moderno, sem deixar de corresponder, entretanto, ao valor expressivo de um choque cultural.¹⁸

A teórica canadense Linda Hutcheon, por sua vez, aponta que o pós-moderno é a qualificação dada às práticas culturais atuais assinaladas por paradoxos de forma e de ideologia. Para a autora, o Pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na lingüística ou na historiografia.¹⁹

Embora esse movimento estético tenha surgido no âmbito da arquitetura dos países de Primeiro Mundo, a relação que as obras apresentam com a condição política e social dos países subdesenvolvidos é um dos indicativos da consciência pós-moderna na literatura. Nesse sentido, ao propor uma história literária a partir do conceito de sócio-código, Douwe Fokkema considera que o pós-modernismo é o primeiro código que se formou na América e influenciou decisivamente a literatura européia.²⁰ O escritor argentino Jorge Luis Borges é citado como o artista que provavelmente mais contribuiu para a invenção e a aceitação do novo código, ao tratar em suas obras do problema da

Paulo: Peirópolis, 2000. p. 17.

¹⁸ Idem, p. 58.

¹⁹ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 19.

²⁰ FOKKEMA, Douwe. *História literária*. Modernismo e pós-modernismo. Lisboa: veja, s.d. p. 59-84.

continuidade/descontinuidade no tratamento imaginativo do tempo.

No âmbito do pós-modernismo, o mundo é inventado, justificado e configurado pelas palavras. Miltz aponta que o próprio contexto social é entendido como um conjunto de palavras, e cada novo texto, como escrita sobre um texto anterior (palimpsesto).²¹ Desse modo, o estudo do diálogo de escrituras torna-se fundamental para o entendimento da literatura contemporânea, uma vez que possibilita construir significados a partir da leitura intertextual.

Voltando-se para o objeto de representação da literatura pós-moderna, Fokkema considera que, enquanto os modernistas escreviam sobre mundos concebíveis e possíveis, os pós-modernistas escrevem sobre mundos concebíveis, pelo menos imagináveis, mas impossíveis, mundos que só podem existir na imaginação.²² Nesse sentido, o que se observa é uma retomada da utopia que parecia estar para sempre soterrada nos escombros da Segunda Guerra Mundial. As produções literárias da atualidade, entre elas as de cunho feminista, como as de Isabel Allende, buscam revitalizar a esperança de um mundo melhor, em que se possa conceber relações igualitárias entre raças, gêneros e classes sociais.

Nessa perspectiva, percebe-se a visão de mundo dominante sendo substituída pela pluralidade de perspectivas, na leitura da realidade

²¹ COSTA, Lígia Miltz da. *Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos*. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001. p. 62.

²² Idem, p. 81-82.

possibilitada pela criação artística. Segundo Miltz, o que prevalecia anteriormente era a visão de um sujeito da representação essencialmente masculino, centrado e unitário, ao passo que a mulher, para representar, precisava revestir-se de uma posição masculina. O pós-modernismo tentou alterar, desse modo, a representação proibitiva da mulher como sujeito, valorizando a presença da sua voz.²³

Pela sua contemporaneidade, o Pós-modernismo é um estilo estético em processo, sobre o qual ainda não são possíveis afirmações definitivas, conforme aponta Domício Proença Filho. No entanto, este autor admite que podem ser delineadas algumas características da cultura produzida na atualidade, como a eliminação das fronteiras entre a arte erudita e a arte popular, a presença marcante da intertextualidade, a técnica da paródia, a intensificação do ludismo, o exercício da metalinguagem, o fragmentarismo textual e a emergência de vozes sociais antes silenciadas, como a das mulheres, dos negros, dos homossexuais.²⁴ Esses aspectos são especialmente destacados na presente tese, por serem significativos para a leitura do romance *Eva Luna*, de Isabel Allende, que se caracteriza por estabelecer o diálogo entre diferentes vozes. Partindo-se do pressuposto de que o referente da literatura pós-moderna é o mundo dos textos, torna-se possível afirmar que a significação do romance ocorre no diálogo entre diferentes escrituras e discursos.

²³ COSTA, Lígia Miltz da. *Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos*. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001. p. 65.

²⁴ PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 15. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 365-396.

1.3 A trama intertextual

A partir dos estudos de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva chega à noção de intertextualidade, termo por ela cunhado para designar o processo de produtividade do texto literário, que se relaciona ao fato de que “todo o texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”.²⁵

Desse modo, analisar um texto na perspectiva da intertextualidade significa examinar as relações que os textos estabelecem entre si e verificar, conforme aponta Gérard Genette, a presença efetiva de um texto em outro, através dos procedimentos de imitação, cópia literal, apropriação parafrástica, paródia etc.²⁶ Entretanto, o papel do comparativista, segundo Tânia Carvalhal, não é o de meramente

constatar que um texto resgata outro anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas é de examinar essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?²⁷

²⁵

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

²⁶

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. (La littérature au seconde degré). Paris: Seuil, 1982.

²⁷

CARVALHAL, Tania. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1992. p. 52.

A análise sob a perspectiva da intertextualidade é de fundamental importância na compreensão das várias vozes e significados que se articulam no texto literário. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, entende-se por intertextualidade o trabalho constante de cada texto com relação aos outros. Cada obra surge como uma nova voz que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações.²⁸

Estudar a absorção e a transformação da tradição em um novo texto é um dos objetos da Literatura Comparada. René Wellek assinala que as obras de arte não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada em uma nova estrutura.²⁹ Portanto, ao comparativista não cabe meramente constatar que um texto resgata outro texto anterior, mas examinar os procedimentos efetuados na utilização dessas formas.

Segundo Hutcheon, a partir das propostas intertextuais, a arte contesta os limites institucionalizados, revelando a possibilidade sempre aberta de rupturas em contextos diversos.³⁰ A intertextualidade propõe a interação contínua e crítica das produções do passado com as questões do presente. Transgride e polemiza os conceitos ligados à homogeneidade cultural, à uniformidade centralizada, através do questionamento dos referidos limites constitucionalizados.

²⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: *Intertextualidades*. Poétique. Coimbra: Almedina, n. 27. 1979. p. 62.

²⁹ WELLEK, René. A crise da Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada – Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 111.

³⁰ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Julia Kristeva apresenta três categorias de palavras na narrativa, ao se referir à noção bakhtiniana a respeito do romance dialógico: a palavra *direta*, denotativa, pertencente ao autor; a palavra *objetal*, discurso direto, pertencente às personagens, sendo unívoca tal qual a palavra denotativa; e a palavra *ambivalente*. Nessa última, observa-se a dimensão intertextual, em que o autor usa a palavra do outro e atribui-lhe um sentido novo, ocorrendo a associação de dois sistemas de signos que relativiza o texto. De acordo com a autora, o efeito da estilização estabelece uma distância em relação à palavra do outro, ao contrário da imitação, sobretudo a repetição, que toma o imitado ou repetido a sério, tornando-o seu, isto é, apropriando-se dele sem o relativizar.³¹

As palavras ambivalentes são divididas por Bakhtin em três categorias: a primeira caracteriza-se por não modificar o pensamento do autor do texto base; a segunda fornece um sentido oposto ao do texto original, como a paródia; já a terceira distingue-se pela influência contínua do discurso do outro sobre as palavras do autor, como, por exemplo, a autobiografia.

Desse modo, a produção literária caracteriza-se pela interação entre o texto anterior e seu conseqüente, que o absorve e o transforma, produzindo novo sentido. Nesse perspectiva, o texto dialoga não somente com os textos retomados conscientemente pelo seu autor, mas também com os discursos com os quais esses textos, por sua vez, se relacionam, o que confere a cada criação significações particulares, contextualizadas pelas particularidades históricas e ideológicas de um momento específico.

³¹ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 72

O estudo da intertextualidade entre Literatura e História, por seu turno, foi possibilitado, em grande parte, por Kristeva, cuja teoria permitiu o desenvolvimento de uma análise literária semiótica, em que o foco principal passou a ser o texto e não mais o sujeito. De acordo com Hutcheon,

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.³²

Segundo Hutcheon, de um modo geral, as obras de arte pós-modernas possuem em comum uma grande característica contraditória: são todas visivelmente históricas e inevitavelmente políticas, exatamente por serem paródicas em sua forma.³³ É o que se observa no romance em análise nesta tese que, ao (re)contar a História sob a ótica de uma mulher, problematiza questões apresentadas pela historiografia oficial, fazendo uso da ironia. *Eva Luna* configura-se como uma obra paródica, pois apresenta os fatos históricos a partir de uma perspectiva diversa da preconizada pelo discurso dominante. Ao mesmo tempo que tece uma crítica ao passado, a paródia o revitaliza. Nesse sentido, de acordo com Hutcheon, a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.³⁴

³² HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 166.

³³ Idem, p. 110.

³⁴ Idem, p. 165.

2 MEMÓRIA, ESCRITURA E IDENTIDADE

Cuando pienso que todo me falla,
que la vida no es más que un teatro
absurdo sobre el viento armado, sé
que la palabra siempre está ahí,
dispuesta a devolverme la fe en mi
misma y en el mundo.

Rosario Ferré

Eva Luna constitui-se pela pluralidade de vozes que se inter-relacionam, resultando em um romance dialógico, no qual os discursos anteriores são absorvidos e transformados em palavra própria. Tomada como substância da narrativa, a palavra do outro é, inicialmente, apresentada no romance através da memória. Por ser a primeira forma de retenção das ocorrências cotidianas, a rememoração possibilita o retorno e o registro do passado.

A personagem Eva Luna nasce de uma relação fortuita entre Consuelo e um índio que trabalha de jardineiro na mesma casa em que ela é empregada doméstica. Até os seis anos de idade, Eva convive com a mãe que alimenta sua imaginação com as histórias que narra. Após a morte de Consuelo, a menina passa a ser cuidada pela madrinha que a emprega em diferentes casas, tomando, entretanto, o salário para si. No primeiro lugar em que trabalha, Eva tem o carinho de Elvira, a cozinheira da casa, com quem mantém

vínculos até o final da narrativa. No entanto, a protagonista é constantemente humilhada pela patroa que a trata com aspereza, pela sua falta de jeito para o trabalho doméstico e pela sua tendência à fantasia, revelada no gosto por contar e ouvir histórias. Esse tratamento desencadeia em Eva Luna a vontade de conquistar espaços maiores. Numa das ocasiões em que entra em sério atrito com a patroa, a personagem foge para a rua, onde conhece Huberto Naranjo, que se torna seu amigo e com quem terá um relacionamento amoroso, depois de adulta.

Não tendo se adaptado à vida nas ruas, Eva procura a madrinha que a leva de volta para a casa onde trabalhava. Passam-se alguns anos, durante os quais a protagonista muda de emprego várias vezes, retornando para a rua aos 13 anos de idade. Na ocasião, reencontra Naranjo que a hospeda na casa de uma prostituta, a Senhora, onde permanece durante um tempo, até que, devido a ações repressivas da polícia, Eva se vê novamente na rua. Então, é encontrada por Riad Halabí, que a leva para sua casa em uma pequena aldeia chamada Água Santa, para que fizesse companhia para sua mulher, Zulema. Riad constitui-se como alguém muito especial na vida da protagonista, pois, além de lhe dar um registro de nascimento, ele possibilita que Eva aprenda a ler e a escrever e, assim, passe a registrar no papel suas próprias histórias, antes apenas narradas oralmente.

Depois da morte de Zulema, da qual é acusada injustamente de ser a responsável, Eva volta à cidade grande e passa a morar com o amigo Melécio, que a acolhe e incentiva a sua profissionalização como escritora. Nessa época,

a personagem conhece Rolf Carlé, um cineasta com o qual une-se ao final do romance, tanto afetiva quanto profissionalmente. O livro é finalizado com a estréia na televisão da novela *Bolero*, que une a escrita de Eva Luna às imagens da guerrilha captadas pela lente de Rolf Carlé.

Entremeadas à narração da vida da protagonista, que compõe o fio condutor do romance em análise, dialogam outras histórias: a do país onde Eva mora com todos os conflitos sócio-políticos do momento; a história de Rolf Carlé, que vem da Europa para a América, tentando fugir das más lembranças; a de Riad Halabí e Zulema, vindos cada um a seu tempo da Arábia, para construir uma vida no continente latino-americano; a de Huberto Naranjo que, de menino de rua, transforma-se em guerrilheiro; a história de Melécio/Mimi, um transexual que supera os traumas decorrentes do preconceito sofrido por assumir sua natureza sexual, opondo-se aos padrões comportamentais da sociedade, entre outras.

A partir da apropriação da palavra, Eva Luna supera problemas de todas as ordens, desde a orfandade, a fome e a exploração, até a violência. A personagem constrói-se a partir da narração de sua vida, que resulta no livro que lemos e, ao mesmo tempo, na novela que a protagonista intitula *Bolero*. Para fins de análise, a trajetória percorrida na construção de sua identidade pode ser dividida em dois momentos distintos: antes e depois do aprendizado da escrita. Enquanto não sabe ler, a memória e os elementos do cotidiano servirão de ponto de partida para a invenção de seus contos. Depois, a leitura será fonte de histórias e fator de amadurecimento de sua capacidade de narrar.

Desse modo, o objetivo deste capítulo, em um primeiro momento, é mostrar como Eva Luna, através da rememoração, inicia o processo de construção de sua identidade. Posteriormente, analisa-se de que modo a protagonista usa a palavra como um meio de emancipação, a partir do aprendizado da leitura e da escrita, evidenciando um amadurecimento tanto no seu processo de criação de histórias, quanto no seu modo de ser e agir no mundo.

2.1 A palavra de outrem e a memória

Paul Zumthor, estudioso das poéticas da voz, desenvolve um conceito de palavra poética como memória vocalizada, colocando a memória como fonte da palavra pronunciada.³⁵ Conforme o autor, a voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória, por possibilitar a projeção de um futuro e porque é capaz de eternizar o momento, ao unir as palavras que as vozes cotidianas dispersam.³⁶ Em *Eva Luna*, a memória tornada palavra dará origem às histórias contadas pela personagem. A infância de Eva é povoada de contos transmitidos oralmente pela mãe:

³⁵ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

³⁶ Idem, p. 139.

Quando ela contava, o mundo povoava-se de personagens, algumas chegando a ser tão familiares, que ainda hoje, tantos anos depois, posso descrever suas roupas e o tom de suas vozes. Ela conservou intatas suas lembranças da infância na Missão dos frades, retinha as histórias ouvidas de passagem e aprendidas em suas leituras, elaborava as substâncias dos próprios sonhos e, com tais materiais, fabricou um mundo para mim (*Eva Luna*, p. 29).

Consuelo também ouvira histórias em sua infância e, a partir da rememoração, desenvolve a capacidade de narrar. Constata-se que, em vários momentos, a memória e a oralidade transformam-se em meios de presentificação do passado e em elementos fundamentais da experiência de vida das personagens: “[Consuelo] vagava bisbilhotando a flora e perseguindo a fauna, com a mente cheia de imagens, de odores, cores e sabores, de contos trazidos da fronteira e mitos arrastados pelo rio” (*Eva Luna*, p. 9).

A recorrência às fontes orais denota a potência da palavra proferida em sociedades em que a escrita ainda não é utilizada. Bakhtin afirma ser a memória, e não o conhecimento, a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga.³⁷ Em civilizações de tradição oral, como a Grécia antes da difusão da escrita, a memória é sacralizada, a ponto de ser representada como uma divindade – Mnemosyne.³⁸

No primeiro capítulo do romance em análise, a narradora apresenta-se a partir de lembranças do que sua mãe lhe contava, situando o leitor em relação

³⁷

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP, 1993. p. 407.

³⁸

Mnemosyne: deusa da memória, amada de Júpiter e mãe das nove musas. É representada por uma mulher segurando o queixo em atitude de meditação. In: RIBEIRO, Joaquim Chaves. *Vocabulário e fabulário da mitologia*. São Paulo: Martins, s.d. p. 210.

às suas origens. A personagem inicia a narrativa referindo-se ao próprio nome, escolhido pela mãe: “Chamo-me Eva, que quer dizer vida, segundo um livro que minha mãe consultou para escolher meu nome” (*Eva Luna*, p. 7). O livro consultado aponta para um provável dicionário de nomes, mas sugere também um intertexto com a Bíblia, que tem sua origem na oralidade. A referência ao nome e ao seu significado revela a importância dada à palavra e à intenção que nela se imprime. Ele não foi escolhido ao acaso, mas com uma intencionalidade, que se faz importante na trajetória da personagem. Antevendo que a filha precisaria de forças em sua passagem pela vida, Consuelo afirma no seu nascimento: “Ela se chamará Eva, para que tenha vontade de viver” (*Eva Luna*, p. 27).

Por meio do dom da palavra, herdado da mãe que lhe contava histórias, a protagonista liberta-se da opressão da qual é alvo em vários momentos de sua vida. Cabe ressaltar que essa libertação ocorre na medida em que a personagem apropria-se das palavras, imprimindo-lhes suas intenções. Nesse sentido, para Bakhtin, a palavra da língua é uma palavra semi-alheia, que só se torna própria quando o falante a povoa com sua intenção, com o seu acento, ou seja, quando a domina através do discurso, tornando-a familiar com a sua orientação semântica e expressiva.³⁹ Segundo o teórico, essa apropriação não constitui uma tarefa simples, já que a linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade do falante, estando povoada ou superpovoada de intenções de outrem. Dominá-la, submetê-la às próprias

³⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e de literatura*. São Paulo: UNESP, 1993. p. 100.

intenções e acentos é um processo difícil e complexo.⁴⁰

A personagem narra os fatos a partir da imagem mental gerada pelo que ouvia sua mãe contar. É interessante observar o recurso que a narradora utiliza para descrever o lugar onde sua mãe foi criada, uma Missão Jesuítica, alterando por algumas linhas o tempo verbal de seu relato, do pretérito imperfeito para o presente. Esse procedimento revela, por um lado, o desejo de se apropriar do passado, tornando-o presente e, por outro, um convite ao leitor para participar da rememoração:

A Missão *era* um pequeno oásis em meio a uma vegetação luxuriante, que *cresce* enredada em si mesma, da margem da água aos sopés das monumentais torres geológicas, erguidas para o firmamento como erros de Deus. (...) Espesso e úmido, o ar às vezes *cheira* a flores, ervas, suor de homens e bafo de animais. O calor *é* opressivo, não *sopra* uma brisa de alívio e *fervem* as pedras e o sangue nas veias (*Eva Luna*, p. 8).

Para Manuel Rodrigues Lapa, importante lingüista português, o espírito humano tende a tornar presentes, vividos atualmente, os fatos que se deram no passado ou sucederão no futuro. O autor elucida que esse presente do passado costuma ser chamado de “presente histórico”.⁴¹ Desse modo, a troca do tempo verbal aproxima o leitor do tempo rememorado pela protagonista, dando a impressão de que Eva relata a infância da mãe, como se lá estivesse, o que é possível graças à transgressão, realizada pela memória, em relação ao tempo cronológico: “Mesmo de longe, era fácil distinguir Consuelo, com seu

⁴⁰

Idem, p. 100.

⁴¹

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 146.

comprido cabelo ruivo, semelhante a uma labareda contra o verde eterno dessa natureza” (*Eva Luna*, p. 9).

A narração realizada por Eva Luna configura-se não só como uma tentativa de reter o que podia se apagar da memória, mas como uma representação de sua própria consciência. A obra em análise é narrada ora em primeira, ora em terceira pessoa pela protagonista, evidenciando, em alguns momentos, uma tomada de consciência em relação a si mesma e, em outros, em relação ao mundo. Sabe-se que Eva também é a narradora em terceira pessoa, porque, algumas vezes, ela faz referências a si mesma: “até que *eu* lhe dei a oportunidade de desatar a torrente de palavras que carregava consigo” (*Eva Luna*, p. 14). Nesse sentido, para Bakhtin, o romance não opera com a imagem do homem, mas com a imagem de sua linguagem. O sujeito que fala no romance é, na maioria das vezes, um ideólogo e sua palavra é sempre um *ideologema*, posto que representa um ponto de vista particular sobre o mundo.⁴² Através do uso do discurso em primeira pessoa, Isabel Allende permite que a personagem conte o mundo a partir de sua percepção e, assim, detenha o poder transformador da palavra:

A luz e a sombra determinavam mudanças fundamentais na natureza dos objetos; os livros, quietos durante o dia, à noite se abriam para dar saída aos personagens que vagavam pelos salões e viviam suas aventuras (...). O espaço espichava e encolhia segundo a minha vontade; o vão debaixo da escada continha um sistema planetário, e o céu, visto da clarabóia do sótão, era apenas um pálido círculo de vidro. Uma palavra minha e, zás!, a realidade transformava-se (*Eva Luna*, p. 32).

⁴² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP, 1993. p. 135.

Em *Eva Luna*, a palavra desencadeia a ação ao transformar a realidade e gerar a vida. No momento da concepção de Eva, Consuelo profere palavras recém inventadas, que sugerem o caráter mágico daquele momento de criação:

Sussurrando-lhe palavras recém inventadas e enxugando-lhe o suor com um pano, ela deslizou para o ponto preciso, e então se moveu com discrição, como uma esposa acostumada a fazer amor com o marido ancião. Logo ele a girou para abraçá-la com a urgência imposta pela proximidade da morte, e o breve gozo de ambos alterou as sombras dos cantos. Assim fui concebida, no leito de morte de meu pai (*Eva Luna*, p. 25).

Zumthor identifica a voz com o sopro criador⁴³, o qual, muitas vezes, é associado à voz de um deus nas sociedades patriarcais. Ao contrário do verbo que gera o mundo, a palavra criadora em *Eva Luna* é proferida por mulheres. Essa inversão aponta para um questionamento dos papéis tradicionalmente assumidos por homens e mulheres e para a possibilidade de troca dos mesmos em diversas situações. A esse respeito, são elucidativas as considerações de Schmidt, quando afirma que nossa tradição estética, de base européia, definiu a criação artística como um dom essencialmente masculino. Excluída da órbita da criação, coube à mulher o papel secundário da reprodução.⁴⁴ No romance em análise, a mulher subverte esse papel ao desenvolver sua inclinação artística, contando e escrevendo histórias. Além de gerar a vida, a palavra de Consuelo, em conjunção com o ato sexual, transfigura-se em remédio, com

⁴³ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000. p. 100.

⁴⁴ SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia H. (Org.) *Rompendo o silêncio*. Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: UFRGS, 1995. Col. Ensaaios. p. 184.

poder de cura. O pai de Eva não morre, uma vez que Consuelo aplica-lhe o “antídoto contra as picadas venenosas, quantas vezes ele o solicitou, até que o paciente pôde ficar de pé” (*Eva Luna*, p. 26). A palavra, nesse momento, reestabelece a vida, opondo-se à morte. Observa-se, desse modo, que a voz constitui, em consonância com o que diz Zumthor, um índice erótico⁴⁵, ou seja, a palavra cura pela sedução que realiza, pelo prazer que proporciona, semelhante ao do desejo sexual satisfeito.

Após curar-se da picada de cobra que quase lhe tira a vida, o pai de Eva vai embora, sem saber da gravidez de Consuelo. Portanto, Eva só o conhecerá a partir dos relatos da mãe. A convivência com a progenitora, apesar de breve, é de fundamental importância na vida da protagonista, pois é a sua única referência familiar. Nada possuindo de seu, Consuelo deixa-lhe como herança suas histórias e o conhecimento de que as palavras podem transformar a realidade:

As palavras são grátis, costumava dizer, e apropriava-se delas, eram todas suas. Semeou em minha cabeça a idéia de que a realidade não é apenas como percebida na superfície, possuindo também uma dimensão mágica e, tendo-se vontade, é legítimo exagerá-la e dar-lhe cor, para que a passagem por esta vida não se torne tão tediosa. As personagens que evocava no encantamento de seus contos são as únicas recordações nítidas que conservo de meus primeiros anos, porque o resto pereceu envolto em uma névoa (...) (*Eva Luna*, p. 29).

Alegoricamente, o teórico Bakhtin afirma que somente Adão, o primeiro

⁴⁵ Idem, p. 99.

humano, proferiu uma palavra pura, unicamente sua.⁴⁶ Depois dele, tudo o que se disse dialoga com o que já foi dito, não existindo, nesse sentido, palavras neutras, que não carreguem as intenções de alguém que já as tenha pronunciado. Segundo o teórico, a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e intensa.⁴⁷

Nessa perspectiva, Zumthor defende a tese de que a voz estabelece ou restabelece a alteridade, que funda a palavra do sujeito.⁴⁸ Esse princípio permite dizer que o narrar em *Eva Luna* é um modo de relação com o outro, fundamental para sua constituição enquanto sujeito na sociedade. Assim, a personagem aprende a relacionar-se com o mundo a partir das histórias que ouve a mãe contar e as quais rememora no decorrer da narrativa. Na intimidade do quarto, a menina aprende a arte de narrar, habilidade que a distinguirá mais tarde e possibilitará fazer ouvir sua voz, através da escritura:

Minha mãe era uma pessoa silenciosa, capaz de dissimular-se entre os móveis, de perder-se no desenho do tapete, de não fazer o menor ruído, como se não existisse; contudo na intimidade do quarto que dividíamos, ela se transformava. Começava a falar do passado ou a narrar suas histórias, e então o aposento se enchia de luz, desapareciam as paredes, dando lugar a incríveis paisagens, palácios abarrotados de objetos nunca vistos, países longínquos inventados por ela ou tirados da biblioteca do patrão... (*Eva Luna*, p. 28-9).

⁴⁶BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP, 1993. p. 88.⁴⁷ Idem, *ibidem*.⁴⁸ Idem, p. 97.

A narração de Eva revela a memória de um discurso ouvido e, por isso, com prováveis acréscimos da imaginação. Ao ouvir as histórias da mãe, a personagem vai se constituindo enquanto escritora para, mais tarde, criar suas próprias narrativas, pois sua capacidade de contar é associada no romance às histórias que ouve na infância. Nesse sentido, pode-se dizer que, ao ouvir a voz da mãe, a protagonista ouve sua própria voz, uma vez que, conforme Zumthor, escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Nas palavras do autor “essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta”.⁴⁹

Eva conta que, aos doze anos, sua mãe é mandada para um convento pelos padres da Missão onde se criara e, após três anos, encaminhada pelas irmãs para trabalhar na casa de um médico, o Professor Jones. Esse médico é conhecido pela invenção de um método para embalsamar mortos, motivo pelo qual é bastante procurado. Embora, inicialmente, Consuelo não entenda o porquê desse anseio de conservação, já que o que resta é apenas o corpo, “no fim da vida encontrou uma explicação para essa antiga ânsia da humanidade em preservar seus mortos, pois descobriu que tendo os corpos ao alcance da mão é mais fácil recordá-los” (*Eva Luna*, p. 18). Consuelo dá-se conta de que enquanto se é lembrado, permanece-se vivo na memória daqueles que ficaram. Então, antes de morrer, pede à filha que se lembre dela: “A morte não existe, filha. A gente só morre quando nos esquecem – explicou, pouco antes de partir. – Se você puder, lembre-se de mim, estarei sempre ao seu lado” (*Eva*

⁴⁹ Idem, p. 98.

Luna, p. 50).

O Professor Jones é, no romance, a representação da tradição que resiste ao novo, e o ato de embalsamar remete à busca de permanência em um mundo em que já não há espaço para a prevalência do velho, entendido como as convenções, as relações desiguais entre as pessoas pertencentes a classes sociais, etnias e gêneros diversos. Diferentemente do embalsamar, o rememorar, enquanto ato que torna presente o que passou, configura-se como uma busca de preservação da vida em uma dimensão em que o passado será apresentado com novas características. Assim, são as histórias lembradas e recriadas que permitem a Eva Luna manter a vontade de viver transmitida pela mãe.

Consuelo morre quando Eva tem apenas seis anos de idade, passando a ser cuidada por sua madrinha que a explora, empregando-a numa casa de ricos. O fato de morrer com a garganta perfurada revela uma ligação entre o cessar da existência e o cessar da capacidade de falar, de narrar. Entretanto, a morte do corpo não silencia a voz de Consuelo, pois ela continuará a ser pronunciada pela filha. A intimidade do quarto ainda será um espaço de carinho e de narrativas, através do contato com Elvira, a cozinheira da primeira casa em que trabalha. Apesar da presença amorosa de Elvira, a menina sofre pela aspereza com que é tratada pela patroa, utilizando como refúgio a contemplação de um quadro que representa o fundo do mar e desperta a lembrança da mãe:

Durante a sesta, quando o silêncio e a quietude apoderavam-se da casa, eu abandonava minhas tarefas para ir à sala de jantar, em cuja parede pendurava-se um enorme quadro de moldura dourada, janela aberta para um horizonte marinho, ondas, rochas, céu brumoso e gaivotas. Eu ficava em pé, com a mão nas costas e os olhos cravados naquela irresistível paisagem aquática, a cabeça perdida em viagens infinitas, em sereias, golfinhos e arraias, que podiam ter surgido da fantasia de minha mãe ou dos livros do Professor Jones (*Eva Luna*, p. 66).

A contemplação é uma fonte de alívio para as tensões de Eva, desempenhando uma função catártica, a partir do diálogo que se estabelece entre os seus anseios e a tela pintada. É interessante observar que ocorrem duas formas de relação dialógica com o passado: a primeira é obtida pela memória das palavras proferidas por Consuelo, e a segunda, alcançada pelas imagens que tanto desencadeiam como retêm a lembrança da mãe. A necessidade de imagens sugere que a memória por si só não é suficiente para manter o elo com o passado, tornando-se necessário algum tipo de registro. A imagem permite a ligação entre Eva e a mãe, ao ativar a lembrança das histórias ouvidas, pois, de suas narrativas, a menina preferia as que tinham mar. Enquanto símbolo, o mar evoca o infinito, apontando as inúmeras possibilidades de histórias e as emoções que elas conferiram à existência da protagonista. Da mesma forma, remete à volta às origens, por isso, despertando nela a sensação de estar com a mãe novamente.

Como uma figura repressora, a patroa a agride ao vê-la absorta na visão da imagem aquática. Essa reprimenda gera uma reação também agressiva em Eva, como se a única possibilidade de continuar vivendo estivesse relacionada às lembranças que a observação do quadro lhe permitiam: “Para mim, aquela

marinha com suas ondas espumantes e suas gaivotas imóveis chegou a ser fundamental, representando o prêmio aos esforços do dia, a porta para a liberdade” (*Eva Luna*, p. 76). A contemplação do quadro sugere a necessidade e o desejo de a personagem fixar imagens acolhedoras, consoladoras, como a da mãe. A memória reforçada pela imagem constitui, portanto, a porta de acesso à voz silenciada de Consuelo, a qual Eva reabilita através da escritura. Nessa perspectiva, conforme aponta Rita Schmidt, acionadas pela memória emancipada, as representações dos sujeitos, cuja vozes foram silenciadas, tornam consciente o que o esquecimento, em sua capacidade de impor um limite negativo ao conhecimento, suprimiu da lembrança.⁵⁰

Conforme aponta Zumthor, por e na voz, a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa que se apaga em nós.⁵¹ Observa-se que, apesar da recorrência com que se lembra da mãe e recria as histórias ouvidas na infância, a necessidade de preservar sua imagem na memória amplia-se com o passar dos anos. Isso ocorre, provavelmente, pela incapacidade do ser humano de reter por muito tempo as lembranças. Ao atingir a idade adulta, a protagonista passa a freqüentar antiquários e leilões, a fim de encontrar uma pintura digna para representar Consuelo: “Eu as recusava todas, mas ao fim de uma longa peregrinação, por fim demos com uma jovem delicada e sorridente, vestida de rendas e protegida por uma sombrinha, em um jardim de rosas

⁵⁰ SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? In: INDUSRKI, Freda. *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000. p. 102.

⁵¹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000. p. 100.

trepadeiras. Era bela o bastante para personificar a minha mãe” (*Eva Luna*, p. 240).

O retrato tem a função de eternizar um momento importante na vida das pessoas e, ao mesmo tempo, resgatar o passado fugidio que precisa de imagens para ser lembrado. Além da imagem da mãe, a personagem busca retratos que representem uma família inteira, evidenciando sua necessidade de imaginar uma origem:

Depois fui adquirindo aos poucos uma família inteira para pendurar na parede, antigos daguerreótipos desbotados pelo tempo: um embaixador coberto de condecorações, um explorador de enormes bigodes e escopeta de dois canos, um avô com tamancos de madeira e cachimbo de cerâmica, olhando com altivez para o futuro (*Eva Luna*, p. 240).

Desse modo, ao adquirir retratos ficícios para compor sua família, a protagonista cria referências para se constituir enquanto agente da sua passagem pela vida. Nota-se que a busca da origem intensifica-se à medida que a personagem amadurece, estando já na fase adulta. Isso confirma a idéia, apresentada pela psicanalista Daisy Wajnberg, de que o sujeito sempre buscará o enlace com o originário – a volta à lembrança da experiência da satisfação – porém só poderá fazê-lo em um percurso em que avança irremediavelmente para longe dela.⁵²

Além de ser fonte de narrativas, a memória é o elemento que possibilita que as histórias atualizadas perdurem no tempo. A memória só passa a ter um

⁵²

WAJNBERG, Daisy. *Jardim de arabescos: uma leitura de As mil e uma noites*. São Paulo: FAPESP, 1997. p. 105.

papel secundário no processo criativo da personagem, assim como nas civilizações em geral, quando ela aprende a ler e a escrever. Com o aprendizado da escrita, torna-se possível a permanência e a interferência no mundo através do registro no papel. O que antes exigia o esforço da memória, pode ser lembrado também através da leitura: “A possibilidade de escrever permitiu que prescindisse das rimas para recordar, e pude forjar histórias com incontáveis personagens e aventuras...” (*Eva Luna*, p. 164). Isso não quer dizer que a memória não continue desempenhando um papel importante na narrativa. Zumthor assinala que a fixação pela e na escritura de uma tradição que foi oral não significa o fim nem a marginalização desta. Para o teórico, instaura-se uma simbiose ou pelo menos certa harmonia entre oralidade e escrita, na medida em que o oral se escreve e o escrito se pretende uma imagem do oral.⁵³

Nessa perspectiva de análise, é fundamental lembrar que a conquista da escritura é um passo decisivo no processo de emancipação das mulheres. Como apontam Duby e Perrot, a mulher sempre teve voz, no entanto, não tinha acesso à única linguagem que realmente contaria para que sua voz fosse ouvida na sociedade – a linguagem escrita.⁵⁴ Como se observa em diferentes épocas da história da humanidade, aquele que não escreve não influi, não transforma e não é ouvido, restando-lhe apenas a obediência ao poder.

⁵³ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 154.⁵⁴DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *A história das mulheres*. Lisboa: Editora Afrontamento, 1994. v.1, 2 e 3. Conforme indicam os autores, “desde o dia em que os deuses criaram Pandora, a primeira mulher, dando-lhe uma voz, pelos quatro cantos do mundo surgiram as vozes femininas”.

Nos grupos marginalizados, como o das mulheres, a escrita ficcional e a histórica são de vital importância no processo de questionamento das assimetrias do poder, bem como da constituição da identidade. Sob esse prisma, reforça-se a idéia apontada por Schmidt de que é pelo ou no discurso, como instância de articulação entre o nível lingüístico e o extra-lingüístico, que se opera a construção/destruição de identidades – textuais, históricas, políticas. As identidades são concebidas, conforme a autora, como movimentos contínuos/descontínuos das relações que sujeitos, comunidades, nações estabelecem imaginariamente com o outro, o que garante sua auto-constituição e sua inserção dentro de certas condições sócio-históricas e discursivas que são, elas próprias, sustentáculos daquelas relações.⁵⁵ Desse modo, torna-se necessário examinar como se dá no romance de Allende a construção da identidade da personagem narradora, a partir do acesso ao código escrito.

2. 2 Escritura e identidade

Segundo Schmidt, a modernidade nasce da e com a preocupação com a identidade, emergindo seu paradigma da conceptualização do indivíduo como centro de uma reinterpretação fundadora da autoria de si e do mundo. Contudo, a conversão perversa de seu impulso emancipatório, sob o impacto determinante de referências hegemônicas que pautaram os processos sociais e culturais do Ocidente – o etnocentrismo, o imperialismo, o racismo e a

⁵⁵ SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? In: INDUSRKI, Freda. *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre:

patriarquia -, faz com que modernidade encene, também, o drama da própria perda de identidades e da memória.⁵⁶

Nesse contexto, o sociólogo inglês Stuart Hall argumenta que, na pós-modernidade, o sujeito assume identidades distintas em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um *eu* coerente.⁵⁷ De acordo com o autor, o sentimento de identidade unificada do nascimento até a morte decorre da construção de uma história ou de uma confortadora *narrativa do eu*.⁵⁸

Portanto, a escritura da própria história corresponde a uma necessidade de unificação, de construção de uma identidade, mesmo que fragmentada e caracterizada pela diversidade. Hall aponta que, psicanaliticamente, o sujeito busca a *identidade* e constrói biografias que tecem as diferentes partes dos eus

Sagra-Luzzato, 2000. p. 102-3.

⁵⁶ Idem, p. 102.

⁵⁷

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 12-3.

⁵⁸

Stuart Hall distingue três concepções de identidade: a) sujeito do Iluminismo – baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo *centro* consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou *idêntico* a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade da pessoa; b) sujeito sociológico – refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. (...) De acordo com essa visão, a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade. A identidade costura o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e previsíveis; c) sujeito pós-moderno – fragmentado, esse sujeito é composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais *lá fora* e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as *necessidades* objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 10-2.

divididos numa unidade, porque procura recapturar o prazer fantasiado de uma plenitude.⁵⁹

Cabe ressaltar que a conquista dessa identidade *imaginária*, através de atos que transformam a realidade, estando entre eles a escritura como um dos mais importantes, é comum a homens e mulheres, que se constroem de modo constante, principalmente, através da expressão verbal. Como uma forma de organizar o pensamento, a escrita permite a ordenação e a exteriorização do mundo interior, sendo um modo de conhecimento e de auto-conhecimento que possibilita a ação sobre o mundo.

Para a análise proposta nesta seção, que pretende delinear uma relação entre escrita feminina e constituição da identidade, é pertinente a referência ao conceito de gênero. Conforme indica Susana Bornéo Funck,

em primeiro lugar, o gênero é uma categoria gramatical inerente a qualquer língua, tendo o masculino como norma – uma vez que o masculino é a forma universal, ou não marcada, enquanto que o feminino é marcado por uma variante ou um sufixo. Em segundo lugar, no discurso feminista anglo-americano, o termo *gênero* vem sendo usado para designar o significado social, cultural e psicológico imposto sobre a identidade biológica. É diferente de sexo (entendido como identidade biológica: macho/fêmea) e é diferente de sexualidade (entendida como a totalidade de orientação, preferência ou comportamento sexual de uma pessoa).⁶⁰

⁵⁹ Idem, p. 39.

⁶⁰ FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: ____ (Org.) *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 20.

A crítica feminista Teresa de Lauretis ressalta que gênero é a representação de uma relação, ou seja, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, em uma relação de pertencer. Assim, para a autora, o gênero atribui a uma entidade, isto é, a uma pessoa certa posição dentro de uma classe (entendida como grupo social).⁶¹ Assim, entende-se que o gênero determina o lugar do sujeito na sociedade, evidente nos papéis culturalmente destinados a homens e mulheres. A crítica feminista, nesse sentido, busca subverter essas posições pré-determinadas, ao questioná-las.

Ao substituir a *questão da mulher*, restrita às produções literárias escritas por mulheres, as *questões de gênero* passam a contemplar também o masculino em estudos sobre masculinidade e homossexualidade. Assim, segundo Funck, embora com prioridades e políticas diferenciadas, em conjunto, essas investigações começam a permitir que o gênero cada vez mais se afirme como categoria de análise da crítica literária.⁶²

Sem o prejuízo da qualidade artística, a postura feminista em uma obra literária consiste na consciência e na representação das assimetrias do poder. De acordo com Rita Schmidt, geralmente, quando se usa a expressão *escrita feminina*, quer-se referir a texto de autoria feminina escrito do ponto de vista da

⁶¹ LAURETIS, Teresa. *A tecnologia do gênero*. In: In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 210-11.

⁶² Idem, p. 21.

mulher e em função de uma representação particularizada e especificada no eixo da diferença.⁶³ Conforme a autora,

a literatura feita por mulheres envolve dupla conquista: a conquista da identidade e a conquista da escritura. Ultrapassados os preconceitos e tabus com relação ao potencial criativo feminino, vencidos os condicionamentos de uma ideologia que a manteve nas margens da cultura, superadas as necessidades de apresentar-se sob o anonimato, de usar pseudônimo masculino e de utilizar-se de estratégias para mascarar seu desejo, a literatura feita por mulheres, hoje, se engaja num processo de reconstrução da categoria *mulher*, enquanto questão de sentido e lugar potencialmente privilegiado para a reconceptualização do feminino, para a recuperação de experiências emudecidas pela tradição cultural dominante.⁶⁴

Em *Eva Luna*, identidade e escritura estão imbricadas na personagem/narradora que, ao construir sua escrita, constrói-se enquanto sujeito de sua história e vice-versa.⁶⁵ Observa-se, na obra em análise, o contraponto dessa postura de construção da identidade perseguida por Eva Luna através da comparação com outra personagem, Zulema, de origem árabe, que vem para a América para se casar com Riad Halabí.⁶⁶ Mesmo tendo a oportunidade de utilizar a palavra, Zulema nega-se a fazer dela um instrumento de libertação.

⁶³ SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia H. (Org.) *Rompendo o silêncio*. Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: UFRGS, 1995. Col. Ensaios. p. 189.

⁶⁴ Idem, p. 187.

⁶⁵ Em *Contar/Contar-se: ficção feita de histórias e História*, ao analisar textos de Isabel Allende, Livia Reis desenvolve a tese de que toda a obra literária é de alguma maneira, autobiográfica e, ao contar histórias, o narrador estará sempre se contando e, ao mesmo tempo, contando a História de sua época. In: TEIXEIRA, Livia M. de F. R. *Contar/Contar-se: ficção feita de histórias e História*. Tese de Doutorado. São Paulo, 1997. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. p. 13.

⁶⁶ A história de Zulema e Riad será objeto de discussão no capítulo 4 desta tese, no qual buscar-se-á analisar as relações intertextuais entre *Eva Luna* e *As mil e uma noites*.

Eva Luna tem contato com a escrita por intermédio de Riad Halabí, que a acolhe em sua casa quando ela tem mais ou menos 13 anos de idade. Ao lhe dar um registro de nascimento, Riad confere-lhe existência no meio social: “Riad Halabí deu-me várias coisas fundamentais para transitar através de meu destino e, entre elas, duas muito importantes: a escrita e um certificado de existência” (*Eva Luna*, p. 170). O fato de aprender o código escrito na mesma época em que é registrada sugere uma relação entre narrar e existir, confirmada no sentimento de plenitude que o ato de escrever proporciona à personagem: “Escrever era o melhor que já acontecera na vida, eu estava eufórica, lia em voz alta, andava com o caderno debaixo do braço para usá-lo a cada momento, anotava pensamentos, nomes de flores, ruídos de pássaros, inventava palavras” (*Eva Luna*, p. 164).

As primeiras leituras da protagonista eram almanaques, revistas de cinema e novelas românticas, as quais transformava em histórias mais interessantes e ricas de significado, pois logo percebeu que as mesmas eram medíocres e possuíam uma forma pouco variável: “Em pouco tempo, na terceira página, eu já adivinhava o argumento e, para distrair-me, modificava tudo, desviando o enredo para um desenlace trágico, muito diferente do idealizado pelo autor e mais de acordo com minha incurável tendência à morbidez e violência” (*Eva Luna*, p. 165).

Para tornar essas histórias mais significativas, Eva Luna utiliza elementos da realidade oriundos de seu contato com o rádio e o jornal: “Eu salpicava o tema com ingredientes violentos, extraídos do rádio ou da crônica

policial e também com os conhecimentos adquiridos às furtadelas nas ilustrações dos livros didáticos da Senhora” (*Eva Luna*, p. 165). Segundo Bakhtin, a linguagem literária é um fenômeno profundamente original, assim como a consciência lingüística do literato que lhe é correlata; nela, a diversidade intencional torna-se plurilíngüe: trata-se não de uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens.⁶⁷ O que determina a diferença entre as linguagens é o lugar de enunciação na situação comunicativa. Ao utilizar linguagens distintas, como as do rádio, da crônica policial e das ilustrações de livros didáticos, a narradora instaura o diálogo que torna sua criação plurilíngüe. Assim, o contato com diferentes linguagens, como uma enciclopédia e os conhecimentos de sua professora, possibilita-lhe o domínio cada vez maior das palavras:

Valendo-me de uma enciclopédia e dos conhecimentos de minha professora, eu viajava pelo mundo. Em troca, tornei-me uma nulidade com os números. Se não aprender a multiplicar, como vou poder confiar-lhe o armazém? reclamava o turco. Eu não fazia muito caso, preocupada apenas em conseguir o maior domínio das palavras. Lia o dicionário com paixão e podia passar horas em busca de rimas, descobrindo antônimos e resolvendo palavras-cruzadas (*Eva Luna*, p. 200).

Essa intimidade com as palavras é um fator importante na análise do desenvolvimento da consciência da personagem, porque, através da leitura e da produção escrita, ela passará a dar significado a sua vida. Segundo Lev Vygotsky, estudioso das questões cognitivas, o pensamento e a linguagem são a chave para a compreensão da natureza da consciência humana, visto que

⁶⁷

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 101.

refletem a realidade de uma forma diferente daquela da percepção. As palavras desempenham um papel central não só no desenvolvimento do pensamento, mas também na evolução histórica da consciência como um todo.⁶⁸ Dessa forma, a escrita assume um papel estabilizador das emoções e organizador da compreensão de mundo de Eva:

Sempre ocupada, não tinha ânimo para ocupar-me de mim, porém em minhas histórias apareciam ânsias e inquietudes que ignorava estarem em meu coração. (...) Eu passava parte da noite escrevendo e gostava tanto disso, que as horas passavam sem que me desse conta, e às vezes levantava pela manhã com os olhos avermelhados. No entanto, eram as melhores horas. (...) Em certas ocasiões, sentia que esse universo fabricado pelo poder da imaginação tinha contornos mais firmes e duráveis do que a região confusa onde perambulavam os seres de carne e osso que me rodeavam (*Eva Luna*, p. 201-2).

A leitura e a habilidade de narrar não só servem como meio de organizar a experiência de Eva mas também servirão, mais tarde, como forma de trabalho. Quando abandona Água Santa, lugar em que vive longe das adversidades materiais por algum tempo, e retorna à capital não nomeada na obra, a protagonista não possui nenhuma garantia para sua sobrevivência. Na cidade, ela é acolhida por Melécio/Mimi, que a ajuda a transpor as dificuldades financeiras. É o amigo transexual que irá incentivá-la a escrever como um meio de sobrevivência, pois, inicialmente, a personagem não acredita nessa possibilidade:

Na verdade, eu não tinha certeza de que isso tivesse alguma aplicação prática, pois até então só me servira para dar um pouco de colorido à vida e escapar para outros mundos,

⁶⁸VYGOTSKY, Lev S. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 131-2.

quando a realidade se tornava insuportável; contar histórias parecia-me um ofício superado pelos progressos do rádio, da televisão e do cinema. Eu pensava que tudo quanto fosse transmitido pelas ondas ou projetado em uma tela fosse verídico e que, em troca, minhas narrativas eram quase sempre um amontoado de mentiras, que nem eu mesma sabia de onde tirava (*Eva Luna*, p. 227).

Tornar-se uma profissional da escrita significa conquistar um lugar ocupado durante muito tempo somente por homens. A tematização da problemática do gênero, em *Eva Luna*, traz à tona as dificuldades enfrentadas pelas mulheres, no século XX, na conquista tanto de um espaço no mercado editorial quanto na crítica literária. Segundo aponta Virgínia Woolf, até o final do século XIX, a mulher não foi encorajada a desenvolver as suas inclinações estéticas e as poucas que ousaram penetrar nessa área de domínio masculino foram ridicularizadas e repudiadas em seu meio social.⁶⁹ No fragmento que segue, observa-se a alusão ao universo da escrita até então habitado quase que exclusivamente por homens.⁷⁰ O “bigodudo escritor colombiano” refere-se, provavelmente, a Gabriel Garcia Marquez, cuja principal obra, *Cem anos de solidão*⁷¹, foi publicada em 1967:

Se você gosta disso, não deve trabalhar em outra coisa (*Eva Luna*, p. 227). Mimi me suplicara para abandonar aquele emprego reles e que me dedicasse somente a escrever. Desde que viu uma fila diante de uma livraria, todos esperando a vez

⁶⁹

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

⁷⁰

Susana Bornéo Funck elucida que, apesar de existirem obras feministas isoladas ao longo da historiografia literária (como as de Virgínia Woolf e Simone Beauvoir, entre as mais conhecidas), foi com o ativismo político da década de 60 nos Estados Unidos que um grupo de mulheres – editoras, escritoras, professoras e críticas – começou a questionar, com o vigor característico da década, a prática acadêmica patriarcal. In: FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: ____ (Org.) *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 18.

⁷¹

No capítulo *Mito, história e histórias*, será analisada a relação intertextual que *Eva Luna* estabelece com *Cem anos de solidão*.

para que um bigodudo escritor colombiano em turnê triunfal autografasse seus livros, entulhava-me de cadernos, lapiseiras e dicionários. É uma boa profissão, Eva, você não precisaria levantar tão cedo e ninguém ficaria dando-lhe ordens... (*Eva Luna*, p. 240).

É significativo o fato de Mimi, um ser *andrógino*, colocar-se como incentivador da independência de Eva Luna. Justamente por ter sua voz desconsiderada na sociedade, Mimi identifica-se com a amiga e busca ajudá-la a transpor seu estado de subjugação. Como se vê na transcrição acima, Mimi argumenta a partir do ponto de vista do oprimido, ao dizer a Eva que, sendo escritora, ela não *precisaria levantar tão cedo e ninguém ficaria dando-lhe ordens*.

Eva Luna deseja tornar-se escritora, mas só decide investir nessa vontade quando, ao ser assediada pelo general Rodríguez, sente-se obrigada a deixar o emprego em uma fábrica de uniformes militares: “- Não há mal que por bem não venha – sentenciou Mimi, ao constatar que a roda da fortuna dera meio giro, colocando-me no caminho em que ela considerava que eu sempre deveria estar. – Agora, você poderá escrever a sério” (*Eva Luna*, p. 267). É Mimi, novamente, quem a incita a escrever, posto que acredita que todos devem descobrir e dedicar-se ao seu *dom*. O seu é ser atriz de novela: “Acabava de debutar em uma novela de televisão, fazendo o papel de Alejandra, a mulher má, rival de Belinda, uma jovem cega que terminaria recuperando a visão – como sempre acontece em tais casos – para casar-se com o galã” (*Eva Luna*, p. 267).

O incentivo de Mimi à Eva Luna é recompensado pela sua inclusão como protagonista da novela que escreve, intitulada *Bolero*. A personagem vê-se na literatura, simbolizando o leitor que, ao se identificar com uma personagem, tem no texto literário um espelho que permite o seu autoconhecimento. Nesse sentido, como forma de arte em que a cultura de cada época se corporifica⁷², a literatura dá forma e divulga os valores culturais que dinamizam uma sociedade ou uma civilização. Assim, tanto o indivíduo quanto o grupo social têm na literatura um meio de conhecer a si mesmo e ao mundo.

A crítica observada em relação à previsibilidade das novelas de televisão pode ser estendida ao próprio papel da mulher, posto que o público alvo da novela é, em sua maioria, feminino. Eva Luna revela-se transgressora tanto em sua forma de agir, diferente do que a sociedade espera da mulher, quanto na maneira de escrever, confirmando a hipótese de que sua escrita é um dos meios de construção de sua identidade. Mimi compra-lhe uma máquina de escrever e discute com Eva o enredo ideal:

Era uma máquina de escrever. Para que você comece a trabalhar, disse. Passamos parte de noite sentadas na cama, bebendo vinho, comendo os pastéis e discutindo o enredo ideal, uma mistura de paixões, divórcios, bastardos, bons e maus, ricos e pobres, capaz de prender o telespectador desde o primeiro instante e mantê-lo prisioneiro da tela durante duzentos comovedores capítulos (*Eva Luna*, p. 268).

⁷²

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000. p. 13.

O fragmento transcrito remete à idéia de que os temas ditos universais *prendem* a atenção do telespectador, ou seja, a empatia entre o produto cultural e o receptor dependerá do grau de identificação suscitado pelo primeiro. Porém, enquanto a cultura de massa repete incessantemente o modo de apresentação desses temas, a arte os renova, ao propor uma visão desestabilizadora do mundo, possibilitando não só a identificação, mas também a reflexão a partir desse novo modo de expressão do real. Inicialmente, parece que Eva escreverá uma novela nos moldes tradicionais, mas logo em seguida percebe-se que sua escrita subverte os finais previsíveis e as situações açucaradas costumeiras no gênero. Eva recebe recomendações de como deveriam ser escritos os capítulos da sua novela, no entanto, o processo criativo faz com que esqueça tais diretrizes:

Ninguém me interrompeu e passei o dia inteiro escrevendo, tão absorta que até esqueci de comer. (...) Prossegui nesse ritmo, esquecida das recomendações recebidas: os *scripts* são organizados em duas colunas, cada capítulo tem vinte e cinco cenas, muito cuidado com as mudanças de cenário, pois estes saem muito caros, e com falas longas, que deixam os atores confusos, cada frase importante é repetida três vezes e o enredo deve ser simples partindo-se do pressuposto de que o povo é burro (*Eva Luna*, p. 270).

Com sua atitude de apoio ao talento de Eva Luna, Mimi compara-se à Dinarzade, irmã mais nova de Sheherazade, de *As mil e uma noites*. A comparação baseia-se no pedido de histórias, que Dinarzade faz à irmã para que possam passar a noite: “Ó minha irmã, se você não está dormindo, conte-me uma de suas belas histórias, uma das que nos ajudavam a passar nossos serões. Depois, antes de surgir a aurora, eu me despedirei de você, pois não

sei bem o que o amanhã lhe reserva...” (*As mil e uma noites*, p. 56). Assim como o pedido reiterado de Dinarzade permite que a irmã salve sua vida, a palavra de Mimi, ao incentivá-la a escrever, possibilita que Eva se *salve*, tornando-se escritora.

Mimi transcende o binarismo de gênero, simbolizando a fusão do feminino e do masculino, uma mulher em um corpo de homem: “para ela, sexo é o menos interessante na feminilidade, sentindo-se mais atraída por coisas como vestidos, perfumes, tecidos, enfeites ou cosméticos” (*Eva Luna*, p. 228). Nesse ponto, pode-se traçar um novo paralelo com Dinarzade que, durante um longo período, acompanha Sheherazade, sem que sua própria vida afetiva ou sexual seja mencionada. No entanto, ao contrário da personagem árabe, Mimi evidencia o desejo de encontrar alguém com quem se relacionar: “Naquela época, ansiava por um companheiro de quem cuidar e a quem servir, alguém que a protegesse e lhe oferecesse um amor duradouro, mas não tivera sorte” (*Eva Luna*, p. 228).

Através da cartomancia, que consiste na leitura da sorte através da interpretação das cartas de baralho e constitui uma forma de conhecimento do porvir, Mimi prevê o futuro de Eva: “Estava sentada diante da sala de jantar, com suas cartas abertas em leque, nas quais lia que meu destino era contar histórias e que tudo o mais seria tempo perdido, tal como eu própria suspeitava, desde que tinha lido *As mil e uma noites*” (*Eva Luna*, p. 267). A atividade de interpretação das cartas no romance reforça a importância dada à leitura na constituição da personagem, uma vez que já desconfiava de seu

destino desde que lera *As mil e uma noites*. O destino de contadora e criadora de histórias remete a um papel ativo na sociedade, diferente daquele em que alguém apenas ouve e repete histórias alheias. A personagem compara a noite em que começa a escrever a uma noite de amor:

Desde que a professora Inês me tinha ensinado o alfabeto, eu escrevia quase toda a noite, mas senti que aquela era uma ocasião diferente, algo que poderia alterar o meu rumo. Preparei um café forte e instalei-me diante da máquina. Peguei uma folha de papel, alva e em branco, como um lençol recém lavado para fazer amor, e a introduzi no rolo (*Eva Luna*, p. 269).

A comparação entre a folha de papel em que passará a escrever, alva e em branco, com um lençol recém lavado para fazer amor alude a uma mudança de perspectiva do papel da mulher que, de objeto de uma história narrada por outrem, passa a ser sujeito de uma história contada por ela mesma. A conquista de um espaço na sociedade através da escritura coincide com a participação ativa em outras áreas, como no campo sexual, simbolizado pelo lençol recém lavado. Nesse sentido, Araújo coloca que a repressão do discurso está diretamente relacionada à repressão das paixões e da libido. Segundo a autora, a mulher latino-americana sobrevive sob a proibição do desejo e tanto a tradição religiosa como a moral burguesa impedem-na de reconhecer e assumir seu corpo.⁷³

O fato de assumir a escrita como profissão permite que Eva reconstrua sua vida, pois o que passa a escrever é a sua própria história:

⁷³ ARAÚJO, Helena. Narrativa femenina latinoamericana. *Hispanica*. New Jersey, 1979. p. 23.

Acreditei que aquela página esperava vinte e tantos anos por mim, que eu vivera apenas para esse instante, e desejei que a partir desse momento o meu único ofício fosse o de captar as histórias suspensas no ar mais sutil, para torná-las minhas. Escrevi meu nome, e em seguida as palavras acudiram sem esforço, uma coisa enlaçada a outra e outra mais (*Eva Luna*, p. 269).

A narradora afirma iniciar a narrativa escrevendo o seu próprio nome, confirmando que o romance que lemos é o escrito pela personagem: “Chamo-me Eva...” (*Eva Luna*, p. 7). Assim, através do resgate do passado e do registro do presente, configuram-se a escrita e a identidade de Eva:

As personagens desprenderam-se das sombras onde haviam permanecido ocultas durante anos e surgiram à luz daquela quarta-feira, cada uma com o seu rosto, sua voz, suas paixões e obsessões. Puseram-se em ordem os relatos arquivados na memória genética desde antes de meu nascimento e muitos outros, registrados durante anos em meus cadernos. Comecei a recordar fatos muito distantes, recuperei as narrativas de minha mãe, quando vivíamos entre os débeis mentais, os cancerosos e os embalsamados do Professor Jones (*Eva Luna*, p. 269).

A obra em análise, portanto, constitui-se a partir da palavra da narradora sobre si mesma e sobre o mundo. Nesse sentido, pode-se compará-la à personagem dostoievskiana que, na visão de Bakhtin, não é uma imagem objetiva, mas um discurso pleno, uma voz pura.⁷⁴ Para o teórico russo, a vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque dialógico, diante do qual ele responde por si mesmo e se revela livremente.⁷⁵ O fato de *Eva Luna* conduzir a narração de sua história possibilita a condução da sua própria existência. Para

⁷⁴

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 51.

⁷⁵

Idem, p. 59.

Bakhtin, a auto-revelação da personagem está relacionada à luta contra a coisificação do ser humano. Eva Luna é sujeito de sua história e não um objeto que se deixa levar e construir por outra voz. Sob a perspectiva Bakhtiniana, Eva é agente do discurso autêntico e não um objeto mudo do discurso alheio.⁷⁶

Não só passado e presente transformam-se em narrativas, mas o futuro também passa a ser engendrado na escritura: “O passado transformava-se aos poucos em presente e eu me apoderava igualmente do futuro, os mortos ganhavam vida com esperança de eternidade, reuniam-se os dispersos, e todo o esfumado pelo esquecimento adquiria contornos precisos” (*Eva Luna*, p. 270). Assim, vida e literatura confundem-se, e Eva descobre que tanto o futuro da narrativa quanto o seu próprio podem ser criados:

Em cima da mesa crescia uma montanha de páginas salpicadas de anotações, correções, hieróglifos e manchas de café, mas eu recém começava a desempoeirar lembranças e trançar destinos, não sabia para onde ia e nem qual seria o desfecho, caso houvesse um. Suspeitava que o final só chegaria com minha própria morte, e seduziu-me a idéia de eu ser também mais uma da história, com poder para determinar meu fim ou inventar-me uma vida (*Eva Luna*, p. 270).

A sinfonia de vozes que, segundo Bakhtin, constitui o romance, evidencia-se na descrição do processo de escrita da novela *Bolero*: “Eu escrevia um capítulo a cada dia inteiramente mergulhada no mundo que criava, com o poder onímodo das palavras, transformada em um ser disperso, reproduzida ao infinito, vendo o meu próprio reflexo em espelhos múltiplos, vivendo inumeráveis vidas, falando com muitas vozes” (*Eva Luna*, p. 318).

⁷⁶

Idem, p. 64.

A referência à multiplicidade de vozes remete à noção de identidade múltipla do sujeito pós-moderno que, segundo Hall, não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente.⁷⁷ As personagens de *Eva Luna/Bolero* são inacabadas, assemelhando-se, nesse sentido, à própria vida. Conforme aponta Hall, a identidade é uma *celebração móvel*: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.⁷⁸ Desse modo, no romance em análise, os indivíduos não são completos, pois há sempre a possibilidade de mudança:

As personagens se tornaram tão reais, que surgiam todas ao mesmo tempo, sem respeitar a ordem cronológica da história, os vivos ao lado dos mortos e cada um com todas as suas idades nas costas, de maneira que, enquanto Consuelo-menina abria o bucho das galinhas, havia uma Consuelo-mulher desnuda, que soltava os cabelos para consolar um moribundo, Huberto Naranjo andava na sala de calças curtas, enganando incautos com peixes sem cauda, e surgindo de repente no segundo andar, com a lama da guerra em suas botas de comandante, a madrinha avançava com soberbo gingar das cadeiras, conforme fazia em seus melhores anos, para deparar consigo mesma, sem dentes e com um cerzido no pescoço, rezando na varanda diante de um fio de cabelo do Papa (*Eva Luna*, p. 318-9).

Suas personagens são seres inconclusos como aqueles que assistirão a sua novela. A correspondência entre vida e ficção confirma-se na passagem que segue, na qual Elvira é descrita como personagem e como telespectadora:

Todas passeavam pelos cômodos da casa, criando confusão nas rotinas de Elvira, que desperdiçava energia discutindo com elas e ajeitando a desordem de furacão que espalhavam à sua

⁷⁷

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 12.

⁷⁸

Idem, p. 13.

passagem. Ai, passarinho, tire-me essas lunáticas da cozinha, já estou cansada de espantá-las a vassouradas, queixava-se, mas ao vê-las de noite, representando seus papéis na tela, suspirava orgulhosa. Acabou considerando-as de sua própria família (*Eva Luna*, p. 318-9).

A escrita de Eva Luna tem como fonte de inspiração sua própria vida, a qual também passa a ser definida a partir do que escreve: “Aproximou-se em grandes passadas e começou a beijar-me, tal como acontece nos romances, tal como há um século eu esperava que fizesse e tal como momentos antes eu estivera descrevendo o encontro de meus protagonistas em *Bolero*” (*Eva Luna*, p. 326-8). Nesse sentido, ao ser inquirida pelo General Rodríguez sobre o seu processo criativo, Eva deixa claro que escrever é organizar o mundo, contando a vida conforme gostaria que ela fosse:

A realidade é um torvelinho, não conseguimos medi-la ou decifrá-la, porque tudo acontece ao mesmo tempo. Enquanto estamos aqui falando, às suas contas Cristóvão Colombo está inventando a América, e esses mesmos índios que o recebem na vidraça da janela, continuam nus na selva, a poucas horas deste gabinete, e continuarão nus daqui a cem anos. Apenas procuro abrir caminho neste labirinto, colocar um pouco de ordem em tanto caos, tornar a existência mais tolerável (*Eva Luna*, p. 322).

Constata-se, portanto, que a escritura é um espaço em que os elementos que constituem o mundo dialogam, articulando-se num todo organizado, mas nem por isso fechado. A concepção de literatura da personagem-narradora aproxima-se do que Isabel Allende pensa do fazer literário, confirmando a hipótese de que Eva Luna pode ser identificada com a autora, sendo uma espécie de *alter ego*. No artigo *Del ofício de la escritura*, a escritora afirma que a fonte de suas histórias é a própria realidade:

Devo inventar muito pouco, porque a realidade é sempre mais esplêndida do que qualquer engendro de minha imaginação. No melhor dos casos, a escritura intenta dar voz a quem não a tem ou àqueles que foram silenciados, mas quando o faço não me imponho a tarefa de representar a ninguém, transcender, dar uma mensagem ou explicar os mistérios do universo.⁷⁹

Em *O demônio da teoria*, Compagnon ressalta que o texto possibilita uma atualização da consciência do autor, que corresponde a uma consciência de si e a uma consciência do mundo através dessa consciência de si, ou ainda a uma intenção em ato.⁸⁰ Desse modo, as palavras de Allende, acima transcritas, possibilitam pensar a personagem Eva Luna como a representação da sua consciência, não como intenção premeditada, mas como visão de mundo.

Ao final da narrativa, Eva torna-se uma escritora de sucesso, gerando com o seu próprio trabalho os recursos para viver; une-se a Rolf, companheiro afetivo e parceiro profissional; e denuncia de forma figurada em sua novela os absurdos da ditadura militar e da pseudo-democracia que se instala, posteriormente, através da palavra transformada em histórias. Assim, a ação de Eva Luna (ser criado) sobre o mundo, através da palavra, instaura mudanças tanto no âmbito pessoal quanto no social, o que possibilita novamente uma analogia com Isabel Allende (ser criador), que com suas histórias também transforma sua vida e problematiza questões histórico-sociais.

⁷⁹

ALLENDE, Isabel. *Del ofício de la escritura*. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/allende>. Acesso em: setembro de 2004.

⁸⁰

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999. p. 65.

3 EVA LUNA E SHEHERAZADE: TECELÃS DO DESTINO

“O rei ordenou a seu vizir que lhe levasse, todas as noites, uma virgem; passada a noite, mandava matá-la. Assim aconteceu durante três anos, e na cidade já não havia donzela que pudesse servir para os assaltos daquele cavaleiro. Mas o vizir tinha uma filha de grande formosura chamada Sheherazade ... tão eloqüente que dava prazer ouvi-la.”

As mil e uma noites

O processo de escrita tem sido, por diversas vezes, representado pela imagem da *tessitura*, por se constituir a partir de *firos* que se entrelaçam e resultam em um *tecido* textual. A literatura universal, nesse sentido, remete às personagens fiandeiras que, com sua persistência e cuidado, tecem, revestindo com palavras a experiência humana. Entre elas, destacam-se algumas representações femininas como Penélope, Ariadne, Pandora, Atena, Aracnê e as Parcas. Todas elas são mulheres que tramam os fios da existência.

Na última tradução ocidental de *As mil e uma noites*, de René Khawam⁸¹, Sheherazade é denominada a *tecelã das noites*. Com suas

⁸¹ SILVA, Rolando Roque da (Trad.). *As mil e uma noites*. Damas insígnies e servidores galantes. São Paulo: Brasiliense, 1998. (Texto estabelecido a partir dos manuscritos originais por René R. Khawam).

histórias, a personagem *tece*, noite após noite, o seu destino, postergando o desfecho inevitável daquelas que não souberam *fiar*. É noturna também a atividade da famosa Penélope⁸², que fia interminavelmente um manto, cuja conclusão significaria ter que se casar com um de seus muitos pretendentes. Na esperança de que seu marido Ulisses, considerado morto, retornasse, Penélope desmancha de noite o manto que tece de dia, adiando a decisão que lhe é imposta. Sheherazade, por sua vez, engendra à noite suas narrativas, despertando a curiosidade de seu ouvinte, que a deixa viver mais um dia, para poder ouvir o final da história na noite posterior. Nos dois casos, ganha-se um dia pelo que se opera na noite, sendo a fidelidade o que está em jogo.

A imagem da tecelagem, enquanto ato que permite a criação de novas formas a partir do existente, remete à noção da intertextualidade, que consiste na absorção e recriação de textos anteriores. Nesse sentido, Hutcheon ressalta que, dentre os diversos aspectos que caracterizam a literatura pós-moderna, destaca-se o retorno do texto ao mundo. No entanto, segundo a autora, não se trata de um retorno à *realidade ordinária*, mas ao *mundo* do discurso, ou seja, dos textos e dos intertextos.⁸³ O exame da intertextualidade, desse modo, é fundamental na Pós-modernidade, assim como o interesse pela interação envolvida na produção e recepção dos textos, pois a trama intertextual exige do

⁸²

Conforme aponta o *Vocabulário e fabulário da mitologia*, Penélope é filha de Ícaro, fiel esposa de Ulisses e mãe de Telêmaco. Durante a prolongada ausência do esposo, que partira para a guerra de Tróia, viu-se ela perseguida por centenas de candidatos a casamento, tornando-se célebre pela sua pertinaz resistência (RIBEIRO, s.d. p. 239).

⁸³

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 164-5.

leitor um trabalho de deciframento, que inclui o estabelecimento de relações com os discursos anteriores.

Nessa perspectiva de análise, constata-se que *Eva Luna*, de Isabel Allende, refere-se a diferentes discursos, dentre os quais os contos de *As mil e uma noites*. A obra da autora chilena narra a história de uma personagem feminina que se constitui enquanto sujeito a partir da capacidade, herdada da mãe, de narrar. Órfã aos seis anos, ela cresce junto a pessoas que, de uma maneira ou de outra, permitem-lhe o contato com histórias, cuja leitura tem papel preponderante na sua formação como escritora.

A leitura de *As mil e uma noites* é determinante na trajetória da personagem, pois ela lê a narrativa persa, estabelecendo uma relação dialógica com a mesma, ao transformá-la em sua própria história. Os contos são lidos, relidos e recontados pela protagonista:

Um dia a professora Inês falou a Riad Halabí sobre 'As mil e uma noites'. Em sua viagem seguinte, ele trouxe para mim quatro enormes livros encadernados em couro vermelho, e neles mergulhei, até perder de vista os contornos da realidade. (...) Não sei quantas vezes li cada conto. Quando decorei todos eles, comecei a transpor personagens de um para o outro, a trocar os contos, tirar e acrescentar um jogo de possibilidades infinitas (*Eva Luna*, p. 165).

Além da referência direta à narrativa de *As mil e uma noites*, como obra que serve de inspiração à personagem na criação de suas próprias histórias, Allende estabelece diferentes relações com o texto árabe através de recursos como uma epígrafe no início da narrativa, a construção de personagens que se

aproximam dos apresentados nos contos árabes e a própria estruturação do romance, construído a partir de histórias que retomam e originam outras histórias. Esses procedimentos respondem pela feição dialógica da obra, confirmando o pensamento de Bakhtin, quando este diz que “duas vias se unem na narrativa”, ou seja, a escritura passa a ser entendida como leitura do *corpus* literário anterior, e o texto, como absorção e réplica de outro texto.⁸⁴

Por isso, o propósito deste capítulo é realizar uma análise comparativa entre as duas personagens narradoras, aproximadas a partir da habilidade de contar histórias, verificando o modo como elas engendram suas narrativas para alcançar suas metas. Objetiva-se, também, mostrar o jogo intertextual presente no conto *Duas palavras*, do livro *Contos de Eva Luna*, no qual Allende estabelece uma relação com *Eva Luna* e, ainda, com *As mil e uma noites*, ao narrar a história de uma mulher que *vendia palavras*.

3.1 As palavras e o jogo da travessia

A comparação entre Eva Luna e a personagem narradora árabe é fundamental para o entendimento do romance de Allende, já que o mesmo se estrutura de forma similar à obra *As mil e uma noites*. O intertexto com a narrativa persa é observado já na epígrafe: “Disse então a Sheherazade: ‘Irmã,

⁸⁴

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

com a proteção de Alá sobre ti, conta-nos uma história que nos faça passar a noite...' (De As mil e uma noites) " (*Eva Luna*, p. 5).

A epígrafe transporta o leitor para os contos narrados por Sheherazade, sugerindo que, a partir de então, será ela quem apresentará as histórias. No entanto, na primeira linha do romance, a personagem informa que se chama Eva, como a primeira das mulheres, evidenciando que não se trata mais da mesma narradora, mas de uma Sheherazade renovada.

Se, por um lado, o nome *Eva* remete à culpa ancestral carregada pelas mulheres devido à curiosidade da Eva bíblica em provar da fruta do conhecimento, por outro, assinala a subversão que essa curiosidade representou dos papéis impostos à mulher pela sociedade patriarcal. Lucía Guerra, em ensaio intitulado *La mujer fragmentada: historias de un signo*, aponta que a Eva bíblica só passa a ser nomeada no mito da origem quando transgride a ordem divina, cometendo o pecado. Nas palavras da autora, "será sólo después de la caída y la pérdida del Paraíso cuando Adán la llamará Eva, palabra que significa 'dar la vida' y 'madre de todas las cosas'. (...) El pecado es, entonces, el umbral que le permite ser nombrada a partir de su identidad biológica anclada en la maternidad."⁸⁵ Assim, constata-se que *Eva Luna*, nomeada pela mãe, inicia com a marca da transgressão. Não é mais um homem que nomeia a mulher, nem será o pecado que lhe imprimirá uma designação nominativa associada a um papel específico na sociedade, o de

⁸⁵ GUERRA, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Habana: Casa de las Américas, 1994. p. 38.

mãe. Consuelo dá-lhe o nome de Eva , “que quer dizer vida” (*Eva Luna*, p. 7), para que “tenha vontade de viver” (*Eva Luna*, p. 27). Isso denota que o romance intenta subverter a ordem patriarcal, ao mostrar que o destino de uma mulher pode ser outro. A esse respeito, Guerra chama a atenção para o sentido etimológico da palavra *transgredir*, que alude a um cruzar fronteiras para entrar em um território novo. Para a autora,

Cruzar, en el contexto del feminismo latinoamericano y el feminismo norteamericano en el cual se empiezan a elevar las voces de los grupos minoritarios, significa no solo hacer cruces y tachar los espacios sgnicos creados por las diversas modalidades ideológicas del poder patriarcal. Significa también, deslegitimizar la lógica abstractizante del signo en un mecanismo de dominio. Y, tal vez, este sea el umbral de una liberación afincada en el devenir histórico que deseamos modificar.⁸⁶

Em *As mil e uma noites*, a relação com a *Gênese* evidencia-se no objetivo de Sheherazade de livrar tanto as mulheres de sua comunidade quanto a si mesma da punição reservada pelo delito da *primeira mulher* do sultão, que o trai. Em *Eva Luna*, a intertextualidade com a *Bíblia* e com *As mil e uma noites* indiciam o processo de libertação da protagonista de uma vida de sacrifícios e subjugação a partir do uso da palavra, evocando, por extensão, o processo emancipatório verificado na história das mulheres no século XX.

A alusão ao texto bíblico e a referência aos contos rabes, ambos oriundos da tradição oral, corroboram a idéia de que *Eva Luna*  uma obra aberta que se multiplica em várias outras. Nessa perspectiva, Compagnon analisa a intertextualidade como uma maneira de abrir o texto, se não ao

⁸⁶ Idem, p. 183.

mundo, pelo menos aos livros, à Biblioteca. Com ela, passa-se do texto fechado ao texto aberto, ou do estruturalismo ao pós-estruturalismo.⁸⁷ Isso quer dizer que a obra não é mais vista como uma estrutura fechada em si mesma, mas como um lugar de inúmeras possibilidades interpretativas e de variadas relações intertextuais. É a ativação ou não dos significados de textos anteriores que determina a construção do sentido de um texto.

Tanto Eva Luna quanto Sheherazade salvam-se pela habilidade de aproveitamento dos discursos anteriores, vencendo a morte através da literatura. A análise mostra que as obras se aproximam em sua estruturação, ao contar histórias dentro de outras histórias, e na constituição de suas personagens principais que, pela palavra, transformam suas vidas e a dos que as circundam.

Sheherazade salva a sua vida e de todas as mulheres em idade de casar do reino, ao narrar histórias ao Sultão que, traído, desejava vingar-se, matando suas esposas após a noite de núpcias. A protagonista, no entanto, não lhe revelava o final da história, pedindo mais uma noite para concluí-la. Com essa estratégia, Sheherazade sobrevive durante mil e uma noites, até que Shahriar resolve voltar atrás em sua decisão.

Tudo começou quando, profundamente desiludido com a infidelidade da rainha, Shahriar e seu irmão Shahzenã, que também sofrera uma traição,

⁸⁷ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998, p. 111.

resolvem viajar. Nessa viagem, a mulher de um poderoso gênio obriga-os a manter relações sexuais com ela, sob a ameaça de acordar o marido caso não concordassem. Depois do ato, ela lhes pede seus anéis, guardando-os em uma caixinha, onde já havia 98 deles. A conclusão dos irmãos é a de que nenhuma mulher merece confiança, pois até mesmo um gênio com poderes sobre-humanos é enganado pela jovem esposa, a qual era mantida, na maior parte do tempo, presa em uma caixa no fundo do mar. Esse episódio é decisivo na resolução de Shahriar que, a partir daquele momento, passa a desposar uma mulher a cada noite, mandando executá-la na manhã seguinte, para não correr o risco de ser traído novamente. Diante do desespero das famílias da cidade, Sheherazade, filha do vizir, o secretário que tinha a tarefa de matar as esposas, pede para ser a próxima mulher do sultão, pois pretende abolir o *decreto*, seduzindo-o através da arte de contar histórias.

Conforme Adélia Bezerra de Meneses, em seus estudos sobre a mulher na literatura, a história de Sheherazade configura-se como a maior apologia da palavra de que se tem conhecimento. Analisar o papel da contadora de histórias, para a autora, significará abordar o problema das relações da mulher com a literatura, da mulher com a palavra, da mulher com o símbolo e com o corpo.⁸⁸ O primeiro aspecto que chama a atenção a esse respeito é a relação que a personagem tem com a letra impressa. A descrição de Sheherazade revela que o seu diferencial em relação às outras mulheres reside na vasta cultura que possui:

Sheherazade lera livros e escritos de toda a espécie; chegara mesmo a estudar as obras dos sábios e os tratados de medicina. Havia memorizado grande quantidade de poemas e narrativas, decorara os provérbios populares, as sentenças dos filósofos, as máximas dos reis. Não se contentava na verdade em ser inteligente e culta; era-lhe ainda necessário ser instruída e letrada. Quanto aos livros, não os tinha apenas percorrido, mas sim estudado cuidadosamente (*As mil e uma noites*, p. 40).

Ciente da capacidade de sua memória e da necessidade de deter a fúria do rei da Pérsia, a protagonista aposta no poder de cura da narração de histórias e arrisca a própria vida. Ao se oferecer com determinação para ser a sua próxima esposa, ela deixa clara sua intenção de salvar da morte as mulheres da cidade onde mora, a partir do ato de contar histórias:

Pretendo deter a barbaridade do sultão sobre as famílias da cidade. Quero eliminar o justo temor que tantas mães têm de perder suas filhas de modo tão terrível (*As mil e uma noites*, p. 38).

(...)

Imediatamente, começarei a contar, e gabo-me de, por esse meio, livrar o povo da consternação em que vive (*As mil e uma noites*, p. 47).

Enquanto Sheherazade apresenta-se com sua capacidade de narrar constituída, utilizando-a com vistas a um único objetivo, Eva Luna a desenvolve ao longo da narrativa, a partir das situações e dificuldades que a vida vai lhe apresentando. Aos nove anos de idade, por exemplo, quando já não tem mais a mãe ao seu lado, Eva conhece Huberto Naranjo, que lhe dá comida e um *lugar* para dormir. Em troca, ela lhe oferece uma história: *Encolhi-me entre os*

⁸⁸ MENESES, Adélia Bezerra. Xerazade ou do poder da palavra. In: GAZOLLA, Ana Lúcia

jornais e ofereci-lhe uma história, em pagamento por tantas e tão finas atenções (Eva Luna, p. 72). Apesar de não dar demonstrações, Huberto Naranjo impressiona-se com a história e, mais tarde, quando Eva retorna às ruas, trata-a de um modo diferenciado, protegendo-a da vida que ele levava, em que os perigos eram constantes e os pequenos delitos, práticas rotineiras:

– Ela se chama Eva Luna e vai morar com você – anunciou Naranjo.

– Vejamos, garota, dê uma volta para que eu a veja. Não estou nesse negócio, mas...

– Ela não vem para trabalhar! – interrompeu ele.

– Não estou pensando em usá-la agora; ninguém a aceitaria, nem de graça, mas posso começar a ensinar-lhe.

– Nada disso, faça de conta que é minha irmã.

– E para que eu vou querer sua irmã?

– Ela lhe fará companhia. Sabe contar histórias (*Eva Luna*, p. 128).

Embora sua vida não esteja constantemente em risco como a de Sheherazade, que parece poder esvair-se a qualquer momento, Eva Luna conta histórias para sobreviver e, assim, constrói sua própria identidade. O narrar e o escrever constituem a protagonista, na medida em que essas atividades permitem transitar na sociedade, ou seja, possibilitam a retribuição de favores, a conquista de afeto e, posteriormente, uma atividade profissional.

Existem dois níveis em que se verifica a narração no romance de Allende. O primeiro refere-se aos momentos em que a personagem-narradora conta histórias às outras personagens:

Contei-lhe algumas mentiras: que tinha uma família numerosa esperando-o em sua terra, que era avô de vários netos e possuía um jardim cheio de flores (*Eva Luna*, p. 59).

(...)

Enrolava-me junto de Elvira e oferecia-lhe uma história, se me deixasse ficar com ela (*Eva Luna*, p. 67).

O outro nível em que se dá o ato de narrar é na constituição do próprio romance que, em cada um de seus capítulos, narra a história de determinadas personagens. Somente no final da obra, com a referência à escrita da novela *Bolero*, é que o leitor se dá conta de que cada capítulo de *Eva Luna* foi uma das histórias da novela escrita pela personagem. É significativo o fato de que histórias diversas vão sendo inseridas no romance, a partir das relações pessoais de Eva como, por exemplo, a de Rolf Carlé, com quem a protagonista une-se ao final da obra:

Oito anos antes do meu nascimento, no mesmo dia em que morreu o Benfeitor como um avô inocente em sua cama, em uma aldeia ao norte da Áustria veio ao mundo um menino a quem deram o nome de Rolf (*Eva Luna*, p. 33).

(...)

Enquanto aconteciam essas coisas na vida de Rolf Carlé, a pouca distância eu saía da infância (*Eva Luna*, p. 113).

Esses dois níveis correspondem ao uso de duas pessoas narrativas, já analisadas anteriormente: a primeira pessoa, através da qual a história adquire um tom de confiança, e a terceira, pela qual a narradora apresenta suas personagens, constituindo o mundo que a cerca. O movimento entre o “eu” e o “ele” narrativo instaura o diálogo tanto entre Eva Luna e o mundo, quanto entre o escritor e a sociedade. Em *O grau zero da escrita*, Roland Barthes elucida que a terceira pessoa do romance é o signo de um pacto inteligível entre a sociedade e o autor, mas é também para este último o primeiro meio de fazer com que o mundo se mantenha do jeito que ele quer. Mais do que uma experiência literária, é um ato humano que liga a criação à História ou à existência.⁸⁹ A narradora revela ter consciência desse aspecto de sua criação, ao declarar que quando escreve conta “a vida como gostaria que ela fosse” (*Eva Luna*, p. 322).

A proximidade entre as personagens e a narradora revela-se, desse modo, como um diferencial em relação às narrativas de Sheherazade, nas quais protagonizam seres por ela desconhecidos, posto que habitam o universo de contos resgatados da tradição oral. Outro aspecto que diferencia as obras em análise é que *As mil e uma noites*, ao contrário de *Eva Luna*, não tem a pretensão de contar toda a vida de Sheherazade, mas apenas um período dela, no qual a tônica recai sobre as histórias que conta ao sultão durante mais

⁸⁹BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 33.

ou menos três anos, tempo necessário para curá-lo de seu ódio em relação às mulheres, na sua opinião, potencialmente traidoras. A personagem narra cada uma de suas histórias para sobreviver mais uma noite, sofrendo uma ameaça de morte, apenas adiada para o dia seguinte, em função de conseguir despertar a curiosidade de Shahriar em relação à história que narra. O êxito da sultana está baseado na arma que utiliza em sua batalha contra a morte: o verbo. Através do poder hipnótico da palavra, ela seduz o sultão e adia o seu destino fatal.

Pode-se dizer, ainda, que a eficácia do método usado por Sheherazade reside na sua constatação de que a conduta de Shahriar decorre de uma falta, a qual ela tenta suprir através do estímulo a sua imaginação. Nesse sentido, Leyla Perrone-Moisés, no artigo *A criação do texto literário*, propõe que a literatura nasce da vivência da falta e da aspiração à completude. Segundo a autora, a literatura não pode dar essa completude, mas ela pode dar uma forma de conhecimento que satisfaz: não uma verdade abstrata e dada, mas uma verdade corporificada e em construção.⁹⁰ As histórias narradas para o Sultão configuram-se como esse conhecimento que, por responder aos seus anseios mais profundos, supre sua falta e liberta-o, ao mesmo tempo, de seu profundo medo de ser enganado e de sua incapacidade de amar.

⁹⁰

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A criação do texto literário. Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 110.

Portanto, como aponta Adélia Bezerra de Meneses⁹¹, com suas histórias, a personagem salva não apenas a si própria e a todas as mulheres de seu povo em idade de casar. Ela também salva o Sultão, cura-o de sua ira patológica, possibilitando-lhe uma descendência. O artigo de Walter Benjamin, *Narrar e curar*, aborda a relação entre a narração e a cura de doenças, seja através de histórias que o doente escuta, seja pela narração que faz em um tratamento, livrando-se da enfermidade ao simbolizá-la.⁹² Essa abordagem evoca o poder catártico da literatura que, em todos os tempos, constitui-se em um meio de simbolizar os conflitos humanos e, desse modo, elaborá-los, dominá-los ou resolvê-los. Bruno Bettelheim, por sua vez, ressalta que na medicina hindu – e o ciclo de *As mil e uma noites* é de origem hindu-persa – a pessoa mentalmente perturbada ouve uma história, cuja meditação a ajudará a vencer sua perturbação emocional.⁹³

Nessa linha de interpretação, o poeta e crítico literário árabe Jamil Almansur Haddad aponta que Sheherazade submetia o rei a um certo tipo de psicanálise; no entanto, em vez de mandá-lo falar, quem falava era ela. Contava histórias com as quais o rei se sentisse identificado e delas extraísse lições que norteassem sua conduta.⁹⁴ Com o objetivo de sanar a doença de

⁹¹

MENESES, Adélia Bezerra. Xerazade ou do poder da palavra. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org.). *A mulher na literatura*. V. I. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1998. p. 142.

⁹²

BENJAMIN, Walter. *Erzaehlung un Heilung, Gesammelte Schriften*, Band IV, 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1972. p. 430.

⁹³

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 110.

⁹⁴

HADDAD, Jamil Almansur. *Interpretações das 'Mil e uma noites'*. Conferência proferida em 04 de junho de 1986, na Semana de Estudos Árabes, realizada pelo Centro de Estudos Árabes da FFLCH-USP. p. 3.

Shahriar, as histórias de Sheherazade fazem emergir tanto sentenças, ditadas por sultões, dando fim violento a seus vizires e mulheres, quanto atitudes magnânimas, inspiradas pelo amor e pelo reconhecimento da sabedoria.

Observa-se que Sheherazade não apenas joga com a imperiosa necessidade de ficção que habita o coração do ser humano, mas teria inventado também a técnica do suspense: inicia uma narrativa, aguça a curiosidade do seu ouvinte, não a satisfazendo naquela noite.⁹⁵ A narradora interrompe o relato no seu clímax, no ponto que desencadeará o desfecho e, assim, torna irresistível o desejo de saber o final na noite seguinte:

Quereis de todo o jeito tirar a vida de um pobre inocente?
“Sim”, disse o gênio “estou resolvido a isso.”

Sheherazade, a esta altura, percebendo que já era dia, e sabendo que o sultão costumava levantar-se de manhã bem cedo para fazer sua prece e reunir o conselho, deixou de falar
(*As mil e uma noites*, p. 50).

É importante ressaltar que, em *As mil e uma noites*, além de não haver a narração em primeira pessoa, como em *Eva Luna*, nem sempre a terceira pessoa narrativa corresponde à voz de Sheherazade. Ela utiliza a técnica de introduzir novos narradores a cada conto, como na *História do mercador e do gênio*, em que um mercador encontra um gênio que o acusa do falecimento de seu filho, ameaçando-o de morte. Para dissuadi-lo, outras personagens, que são introduzidas no conto, narram-lhe as suas histórias. Esse recurso marca o entrelaçamento entre textos e entre as vozes que os proferem, fazendo de *As*

⁹⁵

MENESES, Adélia Bezerra. Xerazade ou do poder da palavra. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org.). *A mulher na literatura*. V. I. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1998. p. 142.

mil e uma noites uma metáfora da criação literária, constituída sempre em relação ao já dito e ao já escrito. A esse respeito, Kristeva afirma que a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.⁹⁶

Em *Eva Luna*, por sua vez, a alternância entre o narrar em primeira e em terceira pessoa representa a tentativa da protagonista de reconstituir a história da sua vida, desde a origem até o seu tempo presente. Assumir a narração revela um esforço que visa a sua autonomia, uma vez que utilizar a própria voz ou fazer uso da pena para contar a sua experiência ou, ainda, ficcionalizar, a partir de sua percepção de mundo, constitui um marco decisivo na conquista de um espaço próprio. A necessidade de retomar a própria história evidencia o desejo de auto-conhecimento e de auto-afirmação, imprescindíveis no processo emancipatório. Tanto isso é verdade que, em sociedades patriarcais, *grosso modo*, as mulheres não se posicionam como sujeitos capazes de apreender a realidade e transformá-la em matéria escrita, confirmando-se, assim, que o direito à escritura relaciona-se à conquista de outros direitos, como o de realização profissional.

Conforme Márcia Navarro, narrativas como *Eva Luna* apresentam uma nova visão da mulher que, através da força da palavra escrita, subverte os padrões comportamentais tradicionalmente exigidos ao “segundo sexo”.⁹⁷ Sob

⁹⁶KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 62.⁹⁷NAVARRO, Márcia Hoppe. Os mil e um contos de *Eva Luna*, ou a perspectiva feminista da

a ótica dos estudos sobre literatura escrita por mulheres, é interessante observar que Eva torna-se escritora e, em consequência, senhora de sua vida, de forma gradativa, pois, inicialmente, apenas *conta* histórias ouvidas na infância; depois, *recria* oralmente as narrativas que ouve no rádio e lê nos folhetins e livros, *escrevendo* a sua própria novela, intitulada *Bolero*, somente no final da obra. A referida evolução no modo de narrar da protagonista pode ser relacionada à imagem da *travessia*, que pressupõe um caminho a ser percorrido. O trajeto trilhado por Eva Luna simboliza a travessia empreendida pelas mulheres na sociedade ocidental que, apenas no século XX, conquistam seu espaço para registrar e eternizar sua voz na História. Antes dessa conquista, a voz feminina restringia-se ao reduto doméstico, não se revestindo de autoridade nas diferentes esferas do social.

A autoridade está relacionada à apropriação que se faz da palavra. De acordo com Paul Zumthor, quando um poeta canta ou recita, sua voz, por si só, confere-lhe autoridade. Por outro lado, se um poeta ou intérprete lê num livro o que os ouvintes escutam, a autoridade provém do livro.⁹⁸ Transposto para o processo intertextual, pode-se dizer que, somente ao se apropriar do texto do outro, recriando-o, o escritor torna-se autor, ou seja, sujeito da sua escrita. É nesse sentido que Eva Luna conquista autoridade ao reinventar os textos ouvidos e lidos, transformando-os em uma nova narrativa.

palavra. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 52.

⁹⁸ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 19.

A intertextualidade com uma obra do mundo oriental traz à tona a problemática da mulher na história da humanidade. Como já foi mencionado, a própria autora afirma que *Eva Luna* é um romance escrito a partir do olhar feminino, configurando-se como uma narrativa feminista.⁹⁹ Para problematizar a questão da emancipação da mulher na sociedade, Allende coloca lado a lado personagens, como Riad Halabí e Zulema, um casal árabe que mantém a estrutura de família do país de origem, e Mimi, um transexual que, apesar dos preconceitos, assume-se e realiza-se enquanto mulher em um corpo de homem. A postura machista de Riad transparece em um dos conselhos que dá a Eva Luna, no qual subentende-se que a equivalência de poder econômico é uma prerrogativa para a uma relação igualitária entre homens e mulheres: “Você tem que estudar para mais tarde poder sustentar-se por si mesma, filha, não é bom depender de um marido, lembre-se de que quem paga, manda, dizia-me Riad Halabí” (*Eva Luna*, p. 200).

Embora proceda de um lugar em que a mulher casa para não ficar solteira e depende do marido financeiramente, observa-se que Riad Halabí tem uma postura de incentivo à auto-realização de Eva Luna, uma vez que a considera como uma filha. No entanto, seu conselho reforça a idéia de que o homem manda simplesmente porque paga a conta, e de que a autonomia feminina tem início pela independência financeira, o que já nos ensinava

⁹⁹ ALLENDE, Isabel. *Del ofício de la escritura*. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/allende>

Virgínia Woolf, em *Um teto todo seu*¹⁰⁰, e não deixa de ser verdade numa sociedade capitalista e ainda patriarcal como a latino-americana.

Para o árabe, reconhecidamente machista, a atitude da personagem narradora de *As mil e uma noites* é um tanto ousada e, possivelmente, assustadora, uma vez que prova que o ser humano, homem ou mulher, que tem acesso ao conhecimento, pode mudar o rumo dos acontecimentos. No livro, a iniciativa de Sheherazade em se oferecer como esposa ao Sultão, com a certeza de modificar suas intenções assassinas, possibilita penetrar no mundo masculino e transformá-lo. Apesar das resistências de Shahriar, a narradora consegue se fazer ouvir, através de recursos como a técnica do *embedding*, mencionada pela psicanalista Purificación Gomes, cuja função principal é “embutir outros narradores que asseverem e legitimem as lições que vêm sendo narradas”. Vai, pois, “acrescentando camadas concêntricas umas às outras, até incluir dentro delas a esfera do social”.¹⁰¹ É justamente a esfera do social que Sheherazade atinge, pois, a partir de sua palavra, a sociedade livra-se de um problema, para o qual não havia encontrado solução: a morte das mulheres jovens, em idade de casar.

Eva Luna, por sua vez, subverte a narrativa persa, ao construir uma personagem feminina que não só reproduz oralmente as histórias da tradição, mas vai além, tornando-se escritora. Com sua escrita, a personagem não

¹⁰⁰

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

¹⁰¹

GOMES, Purificación Barcia. *O método terapêutico de Scheerazade - Mil e uma histórias de loucura, de desejo e cura*. São Paulo: Iluminuras, 2000.p. 135.

resolve um problema específico da sociedade em que vive, mas desempenha um papel social importante, na medida em que denuncia os abusos dos poderosos e transgride as convenções exigidas para uma telenovela, causando o estranhamento necessário para o desencadeamento da reflexão do seu público:

O público foi tomado de surpresa já no primeiro capítulo, não conseguindo refazer-se do aturdimento nos seguintes. Acho que ninguém entendeu o rumo daquela história disparatada, pois estavam todos acostumados aos ciúmes, despeito, ambição, ou pelo menos à virgindade, mas nada disso aparecia em suas telas, e iam dormir cada noite com a alma perturbada por um bando de índios envenenados, embalsamadores em cadeiras de roda, professores enforcados pelos alunos, ministros defecando em poltronas episcopais de veludo e outras truculências que não resistiam a qualquer análise lógica e escapavam às leis conhecidas da telenovela comercial (*Eva Luna*, p. 317-8).

O disparate da história produzida pela protagonista remete às características da narrativa pós-moderna, na qual a fragmentação textual corresponde à multifragmentação da própria sociedade contemporânea. De acordo com Proença Filho, na literatura pós-moderna, é freqüente a associação de fragmentos de textos, colocados em seqüência, sem qualquer relacionamento explícito de significação. O leitor chega ao sentido do conjunto associando-os uns aos outros, a partir de traços semânticos comuns.¹⁰²

Em *Meu país inventado*, obra autobiográfica, Isabel Allende afirma que o ato de escrever é uma tentativa de compreender as próprias circunstâncias e

¹⁰²PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995, p. 43.

esclarecer a confusão da existência.¹⁰³ Diante da multiplicidade de informações recebidas e da diversidade de papéis a desempenhar, o sujeito da pós-modernidade se vê conduzido à divisão e à dispersão; a escritura, nesse contexto, permite-lhe organizar a experiência e situá-lo no tempo e no espaço em que atua. Como as personagens femininas em estudo, a mulher da sociedade contemporânea, ao se constituir, contando sua história e a História, aponta caminhos àqueles que ainda não vislumbraram a possibilidade de dialogar com as vozes presentes na sociedade, assumindo uma postura de sujeitos sociais. No âmbito dessa discussão, Proença Filho expõe que, cada vez mais, evidencia-se a emergência de segmentos significativos da sociedade, ganhando dimensão acentuada a atuação política assumida por grupos setoriais representativos, entre eles o das mulheres, que passaram a reivindicar legitimamente seus direitos através de movimentos e tomadas de posição.¹⁰⁴

O anseio coletivo, em *As mil e uma noites*, é assimilado por uma única personagem que assume a tarefa que seria de todos. Observa-se, desse modo, uma configuração messiânica da narrativa, na medida em que foi necessária a presença de alguém com poderes superiores para dar fim às mortes que assolavam a cidade. Ao atingir seu objetivo, a sultana recebe a alcunha de *libertadora*:

Decidiu, então, conceder-lhe o direito à vida.

¹⁰³

ALLENDE, Isabel. *Meu país inventado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 14-5.

¹⁰⁴

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995. p. 37.

- Querida Sheherazade – disse-lhe -, vejo que sabeis maravilhosas histórias, e há muito que com elas me distraís. Foi-se a minha cólera, e é com prazer que a partir de hoje retiro a cruel lei a mim mesmo imposta. Tendes a minha proteção, e sereis considerada libertadora de todas as jovens que ainda seriam imoladas ao meu rancor.

Sheherazade se atirou aos seus pés, numa prova de reconhecimento.

O grão-vizir foi o primeiro a receber a notícia, e do próprio sultão. Esta espalhou-se imediatamente pela cidade e pelas várias províncias, e bençãos vieram de toda parte sobre o sultão e a sultana (*As mil e uma noites*, p. 538-9).

O direito à vida foi conquistado pela autoridade advinda da palavra, que tem o poder de modificar. Segundo Wajnberg, Sheherazade é a Senhora do Tempo, aquela que sabe fazer com a memória. Será o seu saber sobre a passagem do tempo - isto é, o seu saber como o tempo opera - que lhe permitirá instrumentalizá-lo poeticamente, fluidificando o tempo congelado da morte.¹⁰⁵ Se, por um lado, sua postura de atirar-se aos pés do sultão denota uma certa subjugação ao poder masculino, por outro, Sheherazade impõe-se como heroína da narrativa. Nesse sentido, sua figura pode ser associada, segundo Haddad, ao mito da mulher redentora do qual a história está repleta.¹⁰⁶ Segundo Burton, o nome Sheherazade é de origem persa e significa, justamente, “Libertadora da Cidade”.¹⁰⁷

¹⁰⁵

WAJNBERG, Daisy. *Jardim de arabescos. Uma leitura das Mil e uma noites*. São Paulo: FAPESP, 1997. p. 93.

¹⁰⁶

Haddad compara Sheherazade a personagens bíblicas, como Ester e Judite que seduzem reis, para salvar outras mulheres de sua má sorte.

¹⁰⁷

Apud WAJNBERG, Daisy. *Jardim de arabescos. Uma leitura das Mil e uma noites*. São Paulo: FAPESP, 1997. p. 69.

Após mil e uma noites, encerram-se as histórias e a personagem, à maneira dos contos de fadas, *vive feliz para sempre* com o sultão. No entanto, apesar do final fechado, as gerações posteriores encarregaram-se de dar continuidade às narrativas, ao propor diferentes versões do original árabe. Em *Eva Luna*, as histórias continuam, e o final permanece aberto, podendo ser modificado pela própria narradora:

Ou, talvez, as coisas não acontecessem assim. Talvez tivéssemos a sorte de encontrar um amor excepcional e não precisei inventá-lo, mas apenas enroupá-lo em trajes de gala para que perdurasse na memória, segundo o princípio de ser possível construirmos a realidade, na medida dos próprios desejos. (...) Escrevi que durante aquelas semanas benditas o tempo dilatou-se, enroscou-se em si mesmo, girou como um lenço de mago e permitiu que Rolf Carlé – com a solenidade pulverizada e a vaidade nas nuvens – conjurasse seus pesadelos e voltasse a cantar as canções de sua adolescência, e que eu dançasse a dança do ventre, aprendida na cozinha de Riad Halabí narrando, entre risos e sorvos de vinho, inúmeros contos entre os quais incluíam-se alguns com final feliz (*Eva Luna*, p. 328).

Segundo Navarro, *Eva Luna* tematiza o uso da palavra como elemento de conscientização ou *salvação* da mulher em um mundo dominado por valores masculinos.¹⁰⁸ Assim como *As mil e uma noites*, *Eva Luna* passa a ser fonte de novas narrativas, escritas também do ponto de vista feminino, sugerindo a constante geração de histórias que nascem de outras histórias, *ad infinitum*. A esse respeito, Todorov afirma que a narrativa que trata de sua própria criação nunca pode interromper-se, salvo arbitrariamente, pois resta sempre uma

¹⁰⁸

NAVARRO, Márcia Hoppe. Os mil e um contos de *Eva Luna*, ou a perspectiva feminista da palavra. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 235.

narrativa a fazer, resta sempre contar como esta narrativa que se está lendo e escrevendo pôde surgir.¹⁰⁹

Com o intuito de analisar como Sheherazade e Eva Luna desencadeiam determinados comportamentos em seus ouvintes, passar-se-á ao exame das primeiras histórias narradas por cada uma delas. Parte-se do pressuposto de que foram justamente essas narrativas que as *salvaram*, seja da morte em si, como em *As mil e uma noites*, seja de perigos que poderiam resultar na morte, como em *Eva Luna*. É interessante observar que, enquanto Sheherazade conta histórias apenas ao sultão, com o objetivo de sobreviver por mais um dia, Eva narra seus contos a diferentes interlocutores, com os quais se depara, tendo por objetivo, geralmente, retribuir um favor ou atender um pedido para que conte uma história. Essa diferença revela uma mudança de paradigmas em relação ao papel da mulher na sociedade que, ao se tornar mais atuante, alarga seu círculo de convivência, passando a se relacionar com diferentes pessoas e a se comunicar com diversos interlocutores.

3.2 Primeiras histórias

O primeiro conto narrado por Sheherazade a Shahriar intitula-se *O mercador e o gênio*. Nessa história, um mercador descansa à beira de um rio, sob uma árvore, comendo tâmaras e jogando os caroços à direita e à

¹⁰⁹

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 114.

esquerda. De repente, um gênio horrível aparece e o acusa da morte de seu filho:

‘Levanta-te, que preciso matar-te com este alfanje, como tu mataste meu filho’. E fez seguir a tais palavras um grito terrível. O mercador, horrorizado tanto pela feiúra do monstro como pelas palavras que lhe haviam sido dirigidas, respondeu, tremendo: ‘Ai de mim, meu bom amo, de que crime posso ser culpado diante de vós para merecer que me seja tirada a vida?’ (...) ‘quando atiravas os caroços, meu filho passou por aqui e recebeu um deles num dos olhos, o que o levou à morte; por isso, preciso matar-te’ (*As mil e uma noites*, p. 49-50).

Desesperado pela fatalidade que o destino lhe reservara, o mercador pede o prazo de um ano para deixar sua família em boas condições, antes de morrer. O gênio concede-lhe esse tempo e, após um ano, o mercador retorna ao local para que sua sentença seja cumprida. No entanto, três anciões, condoídos com a situação do mercador, intervêm e oferecem histórias para que o gênio reconsiderasse sua decisão. O perdão da morte do filho é concedido a partir das narrativas que o gênio ouve, cada uma das quais permitiu um terço do perdão que livraria o mercador da morte:

Nem bem havia ouvido o fim, disse ao terceiro ancião: concedo-te o último terço do perdão do mercador, bem deve ele agradecer a vós três por ter sido salvo pelas vossas histórias; sem vós, não estaria mais no mundo.” Assim desapareceu, com grande alegria dos quatro homens. O mercador não deixou de agradecer aos seus três salvadores, os quais se congratularam com ele por vê-lo fora de perigo. Depois, despediram-se, seguindo cada um o seu caminho. O mercador voltou para a sua mulher e os filhos, e com eles permaneceu tranqüilo o resto dos seus dias (*As mil e uma noites*, p. 65).

Como se observa, desde a primeira história, Sheherazade investe na idéia de que a literatura pode nos salvar. A personagem tenta provar ao sultão

que a satisfação obtida quando se ouve uma história pode, pouco a pouco, anular nossas dores, permitindo que nossos conflitos sejam resolvidos, através da simbolização. Interessado no final,

Shahriar, que ouvira Sheherazade com prazer, pensou consigo mesmo:

– Esperarei até amanhã, e ela morrerá, mal eu tenha ouvido o resto da história.

Resolvido, portanto, a não matar Sheherazade naquele dia, levantou-se para fazer sua prece e ir ao conselho (*As mil e uma noites*, p. 51).

O primeiro conto ouvido desencadeia um desejo, que será muitas vezes despertado e satisfeito – o de saber o final da história. A repetição infinita, evocada pelo número mil e um, permitirá que Shahriar reconstitua uma imagem feminina, perdida pela infidelidade. Nesse processo, em alguns momentos, a narradora tece comentários a respeito da história que conta, configurando-se como uma mediadora entre o texto e o interlocutor:

– Senhor – disse Sheherazade –, terminando a história da lâmpada maravilhosa – sem dúvida tereis reconhecido na pessoa do mágico africano um homem possuído pela desmedida paixão de possuir tesouros por todos os meios condenáveis. Em Aladim, pelo contrário, deveis ter visto um homem que, embora de humilde nascimento, se levantou até o poder real, servindo-se de tesouros que lhe aparecem sem que eles os procure. No sultão, vistes como um monarca justo corre o perigo de perder o trono, quando, por uma injustiça sem nome, ousa condenar um inocente, sem querer ouvir-lhe justificações (*As mil e uma noites*, p. 107).

A personagem vai introduzindo em suas histórias situações em que o sultão possa se reconhecer e perceber a necessidade de mudança. Na história

mencionada, Sheherazade mostra a Shahriar o perigo que pode representar a condenação de um inocente. Indiretamente, a sultana sugere que matá-la será uma injustiça, que poderá custar-lhe a perda de algo valioso, como a própria paz de espírito.

O estratagema de interromper a história no auge da ação, atizando a curiosidade e o desejo de Shahriar, vai sendo substituído ao longo da narrativa. No decorrer das noites, a narradora passa a concluir sua história e apenas anuncia a próxima, o que denota uma evolução no modo de despertar o interesse do ouvinte:

Sheherazade terminou, assim, a história do pescador e do gênio. Dinarzade garantiu-lhe que sentira enorme prazer em ouvi-la. E Shahriar manifestou-lhe o mesmo. Sheherazade disse-lhe, então, que sabia outra mais linda, e que, se o sultão lhe permitisse viver, a narraria no dia seguinte. Shahriar, lembrando-se do adiamento de um mês que lhe havia concedido, e curioso também por saber se a nova história seria tão interessante, levantou-se com a intenção de a ouvir na noite seguinte (*As mil e uma noites*, p. 107).

A partir da referida evolução na forma de lidar com a curiosidade de Shahriar, pode-se estabelecer uma relação com o que ocorre na formação do leitor. Desenvolvido o gosto pela leitura, a literatura já não precisa mais usar determinadas estratégias discursivas, como o suspense, para garantir sua continuidade. Desse modo, paulatinamente, Sheherazade vai modificando a conduta do sultão, até que, transcorridas mil e uma noites, ele admite já não sentir mais a necessidade de se prevenir de forma tão drástica da infidelidade feminina. Desse modo, Sheherazade conquista o coração de Shahriar, permitindo que ele volte a amar uma mulher.

A primeira história contada por Eva Luna repercutirá também no coração de Huberto Naranjo. Sua intenção é retribuir a cortesia dele, com a única moeda da qual dispõe: as histórias que sabe contar. No entanto, sem que ela imagine, sua narração determinará, mais tarde, sua salvação do mundo hostil vivido por aqueles que moram na rua. A fim de atender às expectativas do amigo, a menina pergunta-lhe sobre sua preferência:

– De que prefere?

– De bandidos – falou por falar.

Evoquei alguns episódios das novelas de rádio, letras de *rancheras* e outros ingredientes de minha invenção, atirando-me imediatamente à história de uma donzela apaixonada por um bandoleiro, um verdadeiro chacal, que resolvia a balaços até os menores contratemplos, semeando a região de viúvas e órfãos. A jovem não perdia a esperança de redimi-lo com a força de sua paixão e a doçura de seu caráter (*Eva Luna*, p. 72-3).

Ao acrescentar sua invenção à história, a personagem apropria-se das palavras para construir uma palavra própria, com força de mudar sua vida. Posto que a literatura é o trabalho com a palavra que tem como propósito a criação da multiplicidade de sentidos, com sua atitude, a personagem insere a sua visão de mundo na palavra do outro, tornando-a plurissignificativa. A história de bandidos, contada por Eva Luna, permite a aproximação com o mundo de Naranjo e a identificação entre ele e o protagonista. No entanto, a narrativa suplanta o contexto do interlocutor, ao propor a carnavalização, ou seja, a inversão de papéis:

Assim, enquanto ele ia praticando suas façanhas, ela recolhia os próprios órfãos produzidos pelas pistolas insaciáveis do

malvado. (...) E assim passaram os anos, continuaram aumentando as bocas para alimentar, até que um dia a noiva, cansada de tanto abuso, compreendeu a inutilidade de ficar esperando a redenção do bandido. Deixou de ser boazinha. Fez permanente nos cabelos, comprou um vestido vermelho e transformou sua casa em um lugar de festa e divertimento, onde era possível tomar-se os mais saborosos refrescos e o melhor leite maltado, jogar todo tipo de jogo, dançar e cantar. (...) Furioso e humilhado, o bandido foi embora, com suas pistolas, procurar outra noiva que lhe tivesse medo e entrou por um ouvido, saiu pelo outro, quem quiser que conte outra (*Eva Luna*, p. 73-4).

Após ouvir a história, Naranjo aceita ser amigo de Eva e, inicialmente, deseja que ela participe da sua rotina:

– Essa é uma história boba... Está bem, quero ser seu amigo – falou.

Vagamos pela cidade durante uns dois dias. Huberto ensinou-me as vantagens da rua e alguns truques para sobreviver: fuja da autoridade, porque se pegarem você, está fodida. Para roubar nos ônibus, fique lá atrás e aproveite quando abrirem a porta, para meter a mão e saltar fora. A melhor comida se consegue pelo meio da manhã, entre os restos do Mercado Central, e no meio da tarde, nas latas de lixo dos hotéis e restaurantes (*Eva Luna*, p. 74).

É interessante observar que a mudança de atitude da moça da história narrada por Eva pode ser associada ao posicionamento das personagens da literatura pós-moderna, que não são mais concebidas a partir de uma noção maniqueísta, mas através da multiplicidade de papéis desempenhados na sociedade. A personagem deixa de *ser boazinha*, sem tornar-se má, passando a escolher o seu modo agir. Nesse sentido, Eva Luna antecipa o que ocorrerá entre ela e Naranjo, quando, já adultos, têm um relacionamento amoroso. Caberá a Eva romper com uma relação que não lhe permite a autenticidade e a conquista de sua autonomia, pois Naranjo não acredita que as mulheres

possam participar ativamente do mundo que ele julga ser apenas dos homens – o mundo da guerrilha.

Na história que conta ao amigo, a protagonista busca uma palavra própria, construída, porém, a partir de outras vozes. De acordo com Bakhtin, o escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente “palavras ocupadas”, “palavras habitadas por outras vozes”.¹¹⁰ Cabe a ele transformá-las, tornando-as suas. A história que a personagem narra tem como matéria-prima a evocação da palavra do outro, à qual acrescenta sua invenção. Nessa perspectiva, segundo Bakhtin, somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as idéias dos outros é que a idéia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas idéias.¹¹¹ Ao transformar em histórias as palavras proferidas por vozes alheias, a protagonista torna-se co-autora da vida, na medida em que suas personagens, tendo uma linguagem, passam a ter existência própria. Conforme o teórico, o autor é um demiurgo, um sujeito que transforma a matéria bruta em discurso humanizado e, assim, dá vida a novas criaturas que só conseguem humanizar-se no ato da fala.¹¹²

Um dos recursos utilizados pela narradora para se apropriar dessas vozes alheias, quando ainda não sabe ler, é a técnica da memorização através de rimas, aprendida por ela na rua, ao observar um camponês que falava

¹¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

¹¹¹ Idem, p. 86.

¹¹² Idem, p. XI.

cantando, improvisando versos ao gosto dos clientes, em troca de algumas moedas:

Procurei imitá-lo em voz baixa e descobri que, fazendo rimas, é mais fácil recordar as histórias, porque o conto dança com sua própria música. (...) Durante algum tempo, distraí-me procurando palavras que soassem parecidas. Era uma boa forma de recordar as idéias, assim eu poderia repetir os contos para Elvira (*Eva Luna*, p. 69-70).

Depois do aprendizado da escrita, a personagem ainda narrará histórias oralmente, quando solicitada. É o caso da narrativa que inventa para Rolf, na qual a protagonista mais uma vez utiliza elementos da vida de seu interlocutor, visando à identificação:

- Conte-nos uma história para distrair-nos – pediu Rolf Carlé.
- Como gostaria?
- Alguma coisa que ainda não tenha contado a ninguém. Invente-a para mim (*Eva Luna*, p. 300).

Ao pedir uma história nunca contada a ninguém, Rolf solicita algo que seja só seu, como se pedisse o amor de Eva. O início do conto, com o tradicional *Era uma vez...*, conduz o leitor para o mundo das *Mil e uma noites*, permitindo relacionar Rolf com o Sultão, que se cura de sua doença afetiva através das histórias que ouve Sheherazade contar. Rolf também é doente do sentimento, pois foge dos pesadelos de um passado que preferia esquecer.

A história narrada por Eva é a de um homem cansado e triste, que procura “uma mulher cujo ofício era contar histórias”, oferecendo-lhe cinco

moedas em troca de um passado, em vista de que o seu estava “cheio de sangue e de gemidos”. Sentindo uma pena imensa do homem, a mulher passa a construir um “bom passado para aquele guerreiro”. No entanto, ela se empenhou tanto em sua tarefa que, na “ânsia de satisfazê-lo, tinha-lhe entregue a sua própria memória. (...) Ela penetrara até o fundo em sua própria história e não podia mais recolher as palavras, mas tampouco quis fazê-lo, e então entregou-se ao prazer de fundir-se com ele, na mesma história...” (*Eva Luna*, p. 301).

Conforme mencionado, a personagem dá sentido tanto a sua vida quanto à daqueles que a circundam, através do resgate da memória. É clara, na narrativa acima referida, a representação da história de Eva e de Rolf. Assim, a partir dos elementos de sua vida, a narradora oferece ao seu ouvinte, no plano simbólico, a memória de um “bom passado”.

A história criada para Rolf é retomada, mais tarde, no livro *Contos de Eva Luna*, no conto intitulado *Duas palavras*, que será analisado na próxima seção. Esse conto é precedido pelo mesmo pedido:

- Conta-me um conto — digo-te.
- Como queres que ele seja?
- Conta-me um conto que nunca tenhas contado a ninguém.

Rolf Carlé

3.3 *Duas palavras*

Tanto *Eva Luna* quanto *As mil e uma noites* são narrativas que tematizam o poder da linguagem, símbolo mais puro da manifestação do ser, que se *pensa* e se *expressa* ele próprio.¹¹³ Numa espécie de concretização da infinitude narrativa mencionada em *Eva Luna*, as relações entre poder e palavra são sintetizadas por Isabel Allende no conto *Duas palavras*, que abre o livro *Contos de Eva Luna*, publicado em 1989. A idéia de infinitude é reforçada pela presença de duas epígrafes retiradas de *As mil e uma noites*, uma que inicia e outra que encerra a obra.

O livro de contos possui um prólogo, sem título, no qual Rolf Carlé, personagem reconhecido pelo leitor de *Eva Luna*, solicita que Eva narre um conto nunca “contado a ninguém”. Esse conto é narrado na página seguinte ao pedido e intitula-se *Duas palavras*, o qual é definido pela própria Allende como “una alegoría sobre el poder alucinante da la narración y del lenguaje.”¹¹⁴ Como *Eva Luna*, esse conto inicia com a referência ao nome da personagem, conferindo-lhe identidade:

Tinha o nome de Belisa Crepusculario, não por fé de batismo ou escolha de sua mãe, mas porque ela própria o procurou até o encontrar e com ele se ataviou (p. 13).

(...)

¹¹³

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 680.

¹¹⁴

Apud TEIXEIRA, Livia M. de F. R. *Contar/Contar-se: ficção feita de histórias e História*. Tese de Doutorado. São Paulo, 1997. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. p. 16.

Belisa Crepusculario nascera numa família tão miserável, que nem sequer possuía nomes para dar aos filhos (*Duas palavras*, p. 14).

Conforme Cassirer, pensador das relações entre língua e mito, antes de mais nada, o nome é que faz do homem um indivíduo. Quando não existe esta distinção verbal, os limites da individualidade começam a se apagar.¹¹⁵ O nome Belisa possui duplo significado, pois remete a *belum*, guerra, e a *belus*, beleza.¹¹⁶ Crepusculario, por sua vez, evoca a imagem do crepúsculo, hora em que não é noite nem dia. O crepúsculo exprime o fim de um ciclo e a preparação de outro. Desse modo, além de indiciar sua beleza e o caráter batalhador, o nome da personagem sugere o seu poder transformador, exercido pelo uso da palavra, ofício eleito, também, por ela: “Considerou sua situação e concluiu que, além de se prostituir ou se empregar como criada na cozinha dos ricos, poucas eram as ocupações que podia desempenhar. Vender palavras pareceu-lhe alternativa decente” (*Duas palavras*, p. 15).

Como Sheherazade, Belisa revela-se superior em sua capacidade intelectual, possuindo uma excelente memória e sabendo manejar as palavras, usando-as para alcançar seus objetivos. Ao mesmo tempo em que ganha a vida com o uso da palavra escrita, a personagem ajuda outras pessoas a resolver seus problemas:

¹¹⁵

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: perspectiva, 1992. p. 69.

¹¹⁶

KOEHLER, H. S. J. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: Globo, 1959. p.99-100.

Vendia a preços justos. Por cinco centavos entregava versos de memória, por sete melhorava a qualidade dos sonhos, por nove escrevia cartas de namorados, por doze inventava insultos para inimigos irreconciliáveis. Também vendia contos, mas não eram contos de fantasia e, sim, longas histórias verdadeiras que recitava de enfiada, sem nada saltar. Assim levava as notícias de uma aldeia para a outra. As pessoas lhe pagavam para juntar uma ou duas linhas: nasceu um menino, morreu fulano, casaram-se os nossos filhos, queimaram-se as colheitas (*Duas palavras*, p. 13).

No entanto, enquanto Sheherazade relata de memória contos de fantasia, Belisa conta histórias verdadeiras, desempenhando um papel semelhante ao da imprensa. Nesse sentido, a personagem também assume uma função social no contexto em que vive, a partir do domínio do código escrito, uma vez que supre a carência de meios de expressão e comunicação da população de seu país, transmitindo o que ocorre na vida das pessoas das aldeias, não deixando, no entanto, de alimentar a imaginação das mesmas ao “entregar versos de memória e melhorar a qualidade dos sonhos” (*Duas palavras*, p. 13).

Ernst Cassirer coloca que todas as formações verbais aparecem como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e que a palavra se converte numa espécie de arquipotência, em que radica todo o ser e todo o acontecer. Nessa perspectiva, Belisa possibilita o acesso da comunidade ao poder transformador da palavra, contribuindo para o seu desenvolvimento e o seu agir sobre o mundo.

A mulher é sutilmente representada no conto como superior ao homem, à medida que supera o poder masculino através do poder de suas palavras.

Em um primeiro momento, como o sultão de *As mil e uma noites*, o Coronel impõe-se à personagem feminina através da força. Ele ordena que seus subordinados busquem Belisa de maneira violenta:

– Procuro-a – gritou, apontando-a com o chicote enrolado; e, antes que acabasse de dizer isto, dois homens caíram em cima da mulher, atropelando o toldo e quebrando o tinteiro, amarraram-lhe pés e mãos e puseram-na atravessada como um fardo de marinho sobre a garupa do cavalo do mulato (*Duas palavras*, p. 16)

No entanto, a “contadora de histórias” transforma a violência do homem em brandura. Após escrever para o Coronel um discurso que comovesse homens e mulheres, pois ele queria ser eleito presidente, Belisa concedeu-lhe como “prenda” duas palavras secretas, de uso exclusivo, as quais o transformaram:

O Coronel e Belisa Crepusculario olharam-se longamente, medindo-se a distância. Os homens compreenderam, então, que seu chefe já não se podia desfazer do feitiço das palavras endemoninhadas, porque todos puderam ver os olhos carnívoros do puma tornarem-se mansos quando ele avançou e lhe pegou a mão (*Duas palavras*, p. 21).

Tais palavras secretas, que Belisa concedia a cada pessoa que lhe comprasse cinquenta centavos em “mercadorias”, têm o seu poder associado ao fato de se tornarem uma propriedade especial de quem as ganha. Cassirer assinala que o nome ou qualquer outra designação verbal é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser

ciosamente reservado¹¹⁷, sendo considerado uma posse pessoal, parte integrante da pessoa e, por isso, com poder de modificá-la.

As palavras que a personagem oferta ao Coronel revestem-se de importância ainda maior, ao se considerar que ele não é chamado por um nome próprio, mas pela designação de um posto. Ou seja, a personagem masculina, em *Duas palavras*, não é apresentada como individualidade, mas como uma representação do poder. Constata-se, portanto, uma confrontação entre dois poderes: o feminino, ligado à palavra e ao sentimento, e o masculino, relacionado à força física e à racionalidade. A transformação advinda do uso da palavra aponta para o processo de autonomia possibilitado pela escritura. A partir do pensamento representado na escrita/relato, Belisa liberta-se da opressão, possibilitando, ainda, a transformação do seu opressor.

A ação do poder feminino tem sua eficácia relacionada ao modo como a protagonista trabalha com a linguagem, conferindo-lhe sentido e encanto. Observa-se a preocupação com o uso apropriado das palavras no processo de criação de Belisa, revelado na feitura do discurso presidencial encomendado pelo Coronel:

Toda a noite e boa parte do dia seguinte esteve Belisa Crepusculario à procura, no seu repertório, das palavras apropriadas para um discurso presidencial, (...). Retirou as palavras ásperas e secas, as demasiado floridas, as que estavam descoloridas pelo abuso, as que ofereciam promessas improváveis, as que careciam de verdade e as confusas, para ficar apenas com aquelas capazes de tocar com certeza o pensamento dos homens e a intuição das mulheres (*Duas palavras*, p. 18).

¹¹⁷CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 68.

Na descrição do processo de escrita do discurso, Belisa deixa clara a diferença entre homens e mulheres pelo modo de cada um ver o mundo. Nos homens, suas palavras precisavam tocar o pensamento e, nas mulheres, a intuição. Nesse sentido, é pertinente lembrar que, entre as escritoras da década de 80, defendia-se a idéia de que o gênero não constituía um fator de diferença na obra de literatura. Conforme Rosário Ferré, o que distinguiria a produção literária não seria a natureza sexual, mas a riqueza de experiências do escritor, ou seja, sua capacidade de leitura do mundo.¹¹⁸ Desse modo, havia uma tentativa de mostrar que a escrita feminina não deveria ser vista como diferente da masculina. Não era o seu designativo que a definiria enquanto arte, mas sim sua qualidade estética, não bastando, por outro lado, ser escrita por uma mulher para expressar a preocupação com a questão feminina. No entanto, hoje, a crítica feminista fundamenta-se na idéia de que a diferença torna singular a literatura escrita por mulheres. Os estudos feministas caracterizam-se, conforme Schmidt, pela tendência crescente de historicizar os produtos e os valores da cultura sob a ótica da alteridade e da diferença.¹¹⁹

Como *Eva Luna*, o conto *Duas palavras* retoma a narrativa de *As mil e uma noites*, atualizando-a de modo a permitir a reflexão sobre o significado dessa voz que, mesmo distante no tempo, ressoa de forma apropriada nos nossos tempos. O conto tematiza a força da mulher que sabe se expressar e comover através da palavra, constituindo uma metáfora do processo de libertação da mulher na América Latina que, habitante de um lugar *inóspito*

¹¹⁸ FERRÉ, Rosário. *Sítio a eros*. Mexico: Joaquim Mortiz, 1986.

¹¹⁹ SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio

(*Duas palavras*, p. 14)¹²⁰, em termos de oportunidades igualitárias de expressão e atuação, consegue impor-se e conquistar um espaço e um tempo para articular e fazer ouvir sua voz.

Desse modo, a narrativa de Allende possibilita pensar o texto persa como “precursor” da escritura feminina que, desde os anos 80, tornou-se um espaço para a manifestação da voz feminina, até então abafada e confinada ao reduto familiar. Isabel Allende destaca-se por ter sido uma das primeiras mulheres latino-americanas a conquistar reconhecimento por sua obra e, assim, abrir caminho para a expansão do mercado editorial também à literatura feminina. Evidencia-se, desse modo, além da transformação da narrativa persa, a permanência do poder da palavra que, em todos os tempos, supera a violência e o preconceito.

de Janeiro: Elo Editora, 1999. p. 36.

¹²⁰ *Inóspito* (árido) como o local habitado pela personagem Belisa antes do aprendizado da escrita.

4 MIL E UM CONTOS REINVENTADOS

E, nesse momento da sua narrativa, Sheherazade viu surgir a manhã e calou-se discretamente.

As mil e uma noites

A pesquisa sobre *As mil e uma noites* revela que, por volta do século VIII, o corpo básico que lhe deu origem já estava ordenado por um critério que apenas tornava obrigatória a trama inicial: as aventuras da bela Sheherazade e os lúdicos casos narrados para entreter seu interlocutor, o poderoso Shahriar. Os demais contos, dadas a independência e a originalidade isoladas, poderiam compor relações diversas. Essa flexibilidade estrutural, de acordo com Meihy, garantiu ao conjunto dos contos uma aceitação vinculada ao sabor das oportunidades, lugares e tempos. Para o autor, pode-se supor que o texto de *As mil e uma noites* tem sido “reinventado” através de épocas, abrigando um número ilimitado de variações.¹²¹

¹²¹

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. A inquietante história das *Mil e uma noites*. In: SILVA, Rolando Roque da (Trad.). *As mil e uma noites*. Damas insígnies e servidores galantes. São Paulo: Brasiliense, 1998. (Texto estabelecido a partir dos manuscritos originais por René R. Khawam).

Este capítulo, portanto, parte da hipótese de que *Eva Luna* configura-se como uma das reinvenções da conhecida narrativa anônima. Como reinvenção, o romance não se limita a retomá-la, mas apropria-se dela, recriando-a. Nesse sentido, como adverte Laurent Jenny, 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.¹²² No caso em questão, há relações intertextuais diversas, mas a análise mostra que o texto condutor do sentido é *As mil e uma noites*, em consonância com o que a própria protagonista diz: “meu destino era contar histórias e tudo o mais seria tempo perdido, tal como eu própria suspeitava, desde que tinha lido *As mil e uma noites*” (*Eva Luna*, p. 267).

Por isso, objetiva-se investigar em que momentos o texto árabe é retomado por Allende e de que forma isso se dá. Busca-se mostrar que novos sentidos são atribuídos às histórias de Sheherazade e que significados elas têm em um país latino-americano, no século XX. Para tal, realiza-se uma análise de algumas histórias contidas em *Eva Luna* que remetem, direta ou indiretamente, à narrativa persa, direcionando o olhar para o novo contorno que essa ganha na obra de Isabel Allende.

¹²² JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Poétique. Coimbra: Almedina, n. 27. 1979.

4.1 A permanência da palavra

A transposição de personagens de *As mil e uma noites* para *Eva Luna* pode ser verificada na história de Consuelo, mãe de Eva, contada no primeiro e no terceiro capítulo do romance. É possível compará-la ao conto do pequeno corcunda, um dos bufões do sultão de Casgar, narrado na 123^a noite do texto árabe. Tanto Consuelo quanto o corcunda *morrem* com a garganta perfurada:

Uma vez em casa, a mulher do alfaiate, que já aprontara a mesa, pois estava na hora do jantar, serviu um bom prato de peixe preparado por ela mesma. Sentaram-se os três à mesa; mas, enquanto comiam, o corcunda engoliu, por infelicidade, uma grande espinha, pelo que morreu em poucos instantes, sem que o alfaiate e a mulher pudessem fazer qualquer coisa (*As mil e uma noites*, p. 312).

As circunstâncias que envolvem a morte do corcunda não implicam, necessariamente, em apontar culpados, mas as personagens que se deparam com o corpo supostamente morto crêem tê-lo matado e, a fim de abster-se da condenação, tentam livrar-se do *defunto*. Além do alfaiate e sua esposa, estão envolvidos nesse episódio um médico, um fornecedor e um mercador cristão, no qual acaba recaindo a responsabilidade do crime. No entanto, antes do seu enforcamento, as outras personagens entregam-se, por se sentirem mais uma vez culpadas, agora, não só pela morte do corcunda, mas também pela condenação de um inocente.

A figura do corcunda aponta para o diferente e é reveladora da ambivalência do ser humano. Essa característica ganha força no conto em análise, porque, além da diferença física, a personagem desempenha o papel

de bufão¹²³ do rei, profissão que atende à necessidade humana do lúdico, sendo, por isso, pouco convencional no que se refere às ocupações existentes em uma sociedade. Consuelo equipara-se ao corcunda, pois também tem aparência física diversa do comum. No entanto, enquanto o corcunda é rejeitado pela sua *deformidade*, Consuelo é admirada e invejada por seus cabelos cor de fogo e seus olhos claros, algo pouco comum para quem é proveniente da selva. Além da distinção física, seu comportamento revela uma não adaptação às normas rígidas. A personagem não se enquadra nas exigências da vida na missão jesuítica e do convento, dos quais é convidada a se retirar:

O aspecto de Consuelo a distinguia das demais e das freiras que, convencidas de que aquilo não era casualidade, mas antes um sinal de boa vontade divina, esmeraram-se em cultivar-lhe a fé, esperando que ela decidisse tomar o hábito e servir à Igreja. Entretanto todos os seus esforços esbarraram na resistência instintiva da menina. Ela tentou, bem disposta, porém jamais conseguiu aceitar aquele deus tirânico pregado pelas religiosas; preferia uma deidade mais alegre, maternal e compassiva (*Eva Luna*, p. 13-14).

A forma de superar sua condição liga-se, inicialmente, a sua capacidade de questionamento:

- Esta é a Santíssima Virgem Maria – disseram-lhe.

¹²³

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, há uma tendência para travestir em bufões os membros da raça oprimida. O bufo rejeitado simboliza uma parada na evolução ascendente. A culpa em relação à imagem do corcunda morto, em *As mil e uma noites*, desvela o sentimento ambivalente da sociedade no tocante às próprias emoções recalçadas. Os autores apontam que o bufão representa a dualidade de todo ser, sendo a outra face da realidade, aquela que a *situação adquirida* faz esquecer, e para a qual se chama a atenção. Segundo os autores, o bufão não é simplesmente uma personagem cômica, mas a expressão da multiplicidade íntima da pessoa e de suas discordâncias ocultas. In: CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*, p. 147-8.

– Ela é Deus?

– Não, é a mãe de Deus.

– Sim, mas quem manda mais no céu, Deus ou a mãe dele?

– Cale-se, insensata! Cale-se e reze! Peça ao Senhor que a ilumine – aconselharam (*Eva Luna*, p. 14).

Apesar do esforço para cumprir seus deveres no convento, sua mente buscava compensar as privações através da imaginação de histórias:

Consuelo sentava-se na capela, fitando o altar encimado por um Cristo de aterrador realismo, e procurava recitar o rosário, embora logo se perdesse em aventuras intermináveis, onde as recordações da selva alternavam-se com as personagens da História Sagrada, cada uma com sua carga de paixões, vinganças, martírios e milagres. Tudo ela tragava com avidez, as palavras rituais da missa, os sermões dos domingos, as leituras pias, os ruídos da noite, o vento entre as colunas do corredor, a expressão abobalhada dos santos e anacoretas em seus nichos da igreja (*Eva Luna*, p. 14).

Consuelo morre na festa de Natal que acontece nos fundos da casa do Professor Jones, o patrão indiferente a festividades e a seus empregados. O osso de galinha que lhe perfura a garganta passou despercebido no preparo do prato, “um guisado crioulo, inventado pelos escravos de outrora” (*Eva Luna*, p. 50):

Certa noite de Natal, quando eu tinha seis anos, minha mãe engoliu um osso de galinha. (...) O osso fatídico passou despercebido na massa e minha mãe só o sentiu quando ele se cravou em sua garganta. Algumas horas depois, ela começou a cuspir sangue, três dias mais tarde apagando-se silenciosamente, tal como tinha vivido (*Eva Luna*, p. 50).

Tal como no caso do corcunda, a morte de Consuelo não teve culpados e, apesar de não se constituir em um engano, como a do bufão, a personagem também continua a viver, simbolicamente, ao ser lembrada:

Entre tantas histórias contadas por ela, eu preferia as que tinham mar, porque me incitavam a sonhar com ilhas remotas, vastas cidades submersas, caminhos oceânicos para a navegação dos peixes. (...) Diante desse quadro, eu recuperava a emoção de outrora, quando me sentava junto dela para ouvi-la falar ou quando a acompanhava nos trabalhos domésticos, sempre perto para sentir seu fugaz aroma de trapo, lixívia e goma (*Eva Luna*, p. 67).

Conforme aponta Walter Benjamin, narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando, a qual se perde quando as histórias já não são mais retidas, posto que já não se tece e fia enquanto elas são escutadas.¹²⁴ Nessa perspectiva, Eva Luna relembra as histórias contadas pela mãe com o propósito, justamente, de poder continuá-las e, assim, escrever sua própria história. No conto de *As mil e uma noites* em análise, observa-se também a preocupação em poder repetir a história ouvida. É o registro no papel que garantirá a permanência da narrativa na memória. Surpreso com as circunstâncias que envolvem a morte do bufão, o sultão ordena a seu historiador particular que escreva a extraordinária história do corcunda, com todos os seus pormenores. Depois, dirigindo-se aos presentes, coloca uma condição para perdoar os possíveis culpados pelo crime, que é contar uma história mais surpreendente que a do corcunda:

¹²⁴

BENJAMIN, Walter. O narrador. In:___ et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1994. p. 62.

“Já ouvistes, por acaso, algo mais surpreendente que o que acaba de suceder ao corcunda?” O mercador cristão, depois de prostrar-se até tocar o chão com a testa, tomou a palavra: “Poderoso monarca, sei uma história mais assombrosa que a que vos acabaram de contar; se me concederdes a devida permissão, eu a contarei. Os seus pormenores são tais, que não há quem possa ouvi-los sem comover-se”. O sultão concordou (*As mil e uma noites*, p. 319-320).

Como Sheherazade, Eva Luna e Belisa Crepusculário, as personagens envolvidas na trama contam histórias para se salvar. O mercador cristão, o fornecedor, o médico e o alfaiate narram contos no intuito de atender à expectativa do sultão, que julga boas as histórias contadas pelos três primeiros, mas não mais extraordinárias que a do corcunda. Diante da condenação dos quatro à forca, o alfaiate pede-lhe a vez para contar uma história, em relação a qual o rei deixa transparecer sua satisfação:

“Não posso deixar de reconhecer”, disse, “que fiquei mais impressionado com a história do jovem coxo, do barbeiro e das aventuras de seus irmãos do que com a história do meu corcunda. Mas antes de vos enviar de volta para casa, a todos, e antes que seja enterrado o corpo do corcunda, quero ver o barbeiro, que é a causa do meu perdão (*As mil e uma noites*, p. 419).

Apenas uma história mais surpreendente teve a força de fazer com que o monarca perdoasse a morte de seu bufão. Pode-se comparar esse perdão à atitude do leitor que, ao ler uma história, sempre espera que ela satisfaça o seu desejo pelo novo. No conto, aquele que não narra algo surpreendente perece, como a própria literatura, que só se sustenta, enquanto tal, na medida em que satisfaz o anseio de novidade de seus interlocutores.

Ainda nessa perspectiva, o leitor surpreende-se novamente quando, encontrado e apresentado ao sultão, o barbeiro pede que relatem a história do corcunda e lhe deixem vê-lo. Desconfiado, aplica uma massagem no pescoço do bufão e retira-lhe a espinha de peixe com uma ferramenta, revelando que ele ainda estava vivo. Feliz, o sultão presenteia a todos e pede que o historiador escreva a história do barbeiro com a do corcunda. Assim, mais uma vez, a surpresa motiva o registro da história no papel para que a mesma não caísse no esquecimento:

O sultão de Casgar e todos os que testemunharam essa cena ficaram menos surpresos ao ver reviver o corcunda, após passar a noite e a maior parte do dia sem dar sinal de vida, do que com o mérito e a capacidade do barbeiro, que começou a ser, apesar de seus defeitos, visto como grande personagem. O sultão, contentíssimo, ordenou que a história do corcunda fosse registrada com a do barbeiro, a fim de que sua lembrança, que tão bem merecia ser conservada, jamais desaparecesse (*As mil e uma noites*, p. 421).

Não só o sultão de Casgar se satisfaz com o final surpreendente do ocorrido, como também Shahriar, o sultão que ouve as histórias de Sheherazade:

A sultana Sheherazade terminou assim esta longa série de aventuras às quais a suposta morte do corcunda dera origem. Como o dia estivesse a aparecer, calou-se; e sua querida irmã, Dinarzade, vendo que ela não mais falava, disse-lhe:

- Minha princesa, minha sultana, a tua história encantou-me deveras, tanto mais por findar com um incidente que eu não esperava. Eu supusera o corcunda realmente morto.

- Essa surpresa me proporcionou prazer – disse Shahriar -, como me proporcionaram as aventuras dos irmãos do barbeiro (*As mil e uma noites*, p. 421).

Com essa narrativa, Sheherazade mostra novamente ao sultão que, muitas vezes, o aparente culpado não tem responsabilidade pelo crime do qual é acusado, e que a morte pode ser um engano. Desse modo, indiretamente, a narradora aponta a injustiça que significa a sua atitude de matar as esposas, pelo delito de sua primeira mulher. É interessante observar que o sultão mata as esposas enforcadas, da mesma maneira que as personagens do conto narrado seriam punidas caso não contassem uma história que surpreendesse o sultão de Casgar. O enforcamento aponta para a intenção de cessar da palavra, que é produzida na garganta.

Observa-se, assim, o reconhecimento do poder advindo do verbo, mencionado por Paul Zumthor, no estudo *A letra e a voz: a literatura medieval*.¹²⁵ Ao discorrer sobre os intérpretes na literatura da Idade Média, o autor afirma que, pela boca, pela garganta desses homens e mulheres, pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos. Essa palavra era revestida de uma autoridade particular, embora não claramente distinta do discurso do juiz, do pregador, do sábio.¹²⁶ A autoridade particular pode ser observada, em *Eva Luna*, quando a protagonista descreve a mãe como alguém que vive silenciosamente entre os móveis da casa, “como se não existisse” (*Eva Luna*, p. 28), somente rompendo o silêncio na intimidade do quarto, espaço onde narra histórias. Sua autoridade relaciona-se a sua capacidade de contar. A alternância entre silêncio e narração é importante no

¹²⁵

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

romance de Allende, na medida em que evidencia a relação entre narrar e existir. O silêncio é associado pela narradora a um estado de não existência, e o ato de narrar, a algo que permite que a verdadeira identidade de Consuelo se manifeste. Essa relação confirma-se nas palavras de Isabel Allende que, ao ser interrogada sobre o papel da escritura em sua vida, afirma que escreve para existir:

Siempre he sentido esa necesidad de poner por escrito todo lo que pasa, porque es la única manera de ordenar mi vida, me parece que lo que no escribo lo barre el viento. Es importante, aunque sólo sea la carta que escribo a mi madre todos los días. Es como una necesidad. A veces ella me escribe incluso más de una carta al día y es maravilloso porque llevamos así 35 años. En ese rato de la mañana temprano en que me pongo a escribirla, prendo la computadora, abro lo que llamo el compartimento, un espacio de la mente para la escritura, ordeno lo que pasó el día anterior y al ponerlo por escrito, existe. Sé que aunque se me olvide todo hay un armario en Chile donde están acumulados 35 años de cartas a mi madre. O sea, que mi vida realmente existe.¹²⁷

De acordo com Zumthor, na Europa do século X ao XV, o lugar do portador de poesia é central e a identidade de um intérprete manifesta-se com evidência tão logo abre a boca; ele se define em oposição às outras identidades sociais, que são dispersas, incompletas, laterais, e as quais ele assume, totaliza, magnifica.¹²⁸ Assim, como os intérpretes na literatura medieval, Consuelo coloca-se em evidência quando vive o papel de contadora de histórias. Também depois de sua morte, a personagem torna-se presente, ao ter suas narrativas retomadas pela filha e transformadas em novas histórias:

¹²⁶

Idem, p. 67.

¹²⁷Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/allende/entrevista>

As personagens que evocava no encantamento de seus contos são as únicas recordações nítidas que conservo de meus primeiros anos (*Eva Luna*, p. 29).

(...)

Comecei a recuperar fatos muito distantes, recuperei as narrativas de minha mãe quando vivíamos entre os débeis mentais, os cancerosos e os embalsamados do Professor Jones (*Eva Luna*, p. 269).

Como se observa nos excertos acima, as lembranças das histórias emitidas pela voz da mãe configuram-se em referência na vida da personagem e em ponto de partida para a sua constituição enquanto sujeito. Zumthor afirma que a voz é uma forma arquetipal, ligada ao sentimento de socialidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo.¹²⁹

Ao ser proferida, a voz poética instaura o diálogo, única esfera possível da vida da linguagem, conforme sublinha Bakhtin.¹³⁰ No romance em análise, o diálogo com histórias conhecidas permite que Eva torne viva a sua linguagem e se insira no mundo, através da criação de novos textos. Assim, o resgate de narrativas guardadas na memória aponta que o processo de criação da narradora se alicerça no princípio da intertextualidade, em que o texto atual constitui-se a partir de reelaborações dos anteriores.

¹²⁸ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 68.

¹²⁹ Idem, p. 101.

¹³⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

Ao mencionar o trabalho de recuperação de narrativas anteriores para a constituição de histórias, a obra de Allende mostra a literatura como diálogo de várias escrituras, estreitando os laços com *As mil e uma noites* e, assim, corroborando a idéia de que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos, constituídos pelo diálogo entre escrita e leitura.¹³¹

Assim como a história do corcunda, em *As mil e uma noites*, não cai no esquecimento ao ser registrada no papel, a história de Consuelo, em *Eva Luna*, só permanece através da palavra da filha. Se Eva não tira literalmente o osso da garganta de Consuelo, como faz o barbeiro com o Corcunda, ela lhe devolve a vida através da escritura, (re)criando e (re)imaginando a história da mãe. Nesse sentido, as duas histórias que começam com o cerceamento da palavra, simbolizado pelo osso/espinho na garganta, terminam com a confirmação sobre a permanência da palavra. No primeiro caso, tem-se o jogo ficcional entre o estar morto e ser *ressuscitado* pelo barbeiro e, no segundo, a morte aparente de Consuelo, que ressucita na força de cada uma das histórias de Eva.

¹³¹CARVALHAL, Tania *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: EDITORA UNISINOS, 2003. p. 76.

4.2 A história de Huberto Naranjo ou A Lâmpada maravilhosa

Outro momento em que se observa a transposição de histórias e personagens de *As mil e uma noites* para *Eva Luna* é na caracterização de Huberto Naranjo, o amigo que Eva conhece na rua e que, ao longo da narrativa, transforma-se em guerrilheiro. Naranjo reúne em si caracteres de Aladim, evidenciando a referida transferência de elementos de um conto para outro.

Em *A história de Aladim ou a Lâmpada maravilhosa*, o protagonista é descrito como um filho pessimamente educado, que “contraíra perigosos vícios. Mau e cabeça dura, desobedecia aos pais. Assim que cresceu, seus pais não conseguiram mais retê-lo em casa. Aladim saía de manhãzinha e passava os dias brincando nas ruas e nas praças com companheiros vadios, menores do que ele” (*As mil e uma noites*, p. 282).

O pai tenta ensinar-lhe um ofício, mas Aladim nega-se a aprender. Com desgosto, o pai obriga-se a abandoná-lo à vida errante, morrendo de tristeza, depois de algum tempo:

Aladim, livre do temor ao pai, e não tendo respeito nenhum por sua mãe, chegando a ponto de ameaçá-la quando ela o repreendia, entregou-se à maior das libertinagens, freqüentando cada vez mais a companhia dos rapazes da mesma idade e continuando a perder todo o seu tempo com eles. Neste tipo de vida continuou até os 15 anos, sem nunca recorrer aos conselhos de ninguém, e sem nunca pensar no que poderia vir a ser um dia (*As mil e uma noites*, p. 283).

Aladim cresce e o encontro com um mágico, vindo da África, e que se diz irmão do seu pai, transforma a sua índole. Tentando ludibriá-lo, o suposto tio apresenta-lhe um mundo diferente, no qual ele tem contato com palácios, jardins e pessoas de um nível social mais elevado. O objetivo do mágico africano é a recuperação de uma lâmpada, através da qual ele poderá se tornar o homem mais rico do mundo. Ao perceber que o homem o havia usado para alcançar seu objetivo, Aladim toma para si a lâmpada. Durante algum tempo, ele a utiliza com parcimônia, fazendo pedidos que atendiam às necessidades de sobrevivência dele e da mãe. No entanto, ao se apaixonar pela princesa Badrulbudur, Aladim constrói um reino para oferecer em troca da sua mão em casamento. O mágico retorna e desmascara Aladim, que conta toda a verdade à princesa. Depois de enfrentarem alguns obstáculos, os dois ficam juntos e vivem felizes, como nos contos tradicionais.

Como a personagem do conto árabe, Huberto Naranjo vive nas ruas durante a infância e adolescência, não havendo, no entanto, referência aos seus pais: “Assim que começou a andar, Huberto Naranjo viveu na rua, primeiro engraxando sapatos e distribuindo jornais, depois sustentando-se com transações e roubos insignificantes. Tinha uma habilidade natural para ludibriar os incautos e pude apreciar seu talento no chafariz da praça” (*Eva Luna*, p. 70).

Tanto Naranjo quanto Aladim são, inicialmente, personagens excêntricas, no sentido de ocuparem um lugar fora do centro, ou seja, à margem da sociedade. Os dois criam-se na rua, representando o sujeito excluído das duas principais instituições sociais: a família e a escola. No

decorrer das narrativas, entretanto, ambos transformam-se. A mudança de Aladim liga-se ao fato de ter sido enganado, e reforça-se pelo amor que passa a nutrir pela princesa, desde a primeira vez que a vê. Sua regeneração revela uma concepção maniqueísta do caráter humano, na qual a personagem tem sua índole transformada, de má para boa, a partir de um acontecimento, em relação ao qual não se explicita um conflito interno:

Aladim, sempre acostumado a viver ociosamente, desistira da companhia dos rapazes de sua idade desde a aventura com o mágico. Passava os dias passeando ou conversando com pessoas com quem travara amizade. Às vezes detinha-se nas lojas de mercadorias, e ficava a ouvir a conversa de varões distintos. Aos poucos foi adquirindo um verniz de conhecimento do mundo (*As mil e uma noites*, p. 297).

Em geral, as personagens de *As mil e uma noites* não passam por conflitos psicológicos aprofundados e detalhados na narrativa. É a tematização de questões universais, como o amor, o ódio, a traição, o desejo e o ciúme que permitem a identificação entre o receptor e as histórias contadas.¹³² Na história de Aladim, não se evidencia uma crise de identidade que o leve a mudar sua conduta. A sua transformação é tão mágica quanto a lâmpada, em cujo interior existe um gênio sempre pronto a atender a todos os seus pedidos, imediatamente:

‘O que queres? Estou pronto a obedecer-te como escravo teu e de todos os possuidores desta lâmpada’. (...) ‘Tenho fome, traga-me de comer’. O gênio desapareceu imediatamente, para voltar logo em seguida carregando à cabeça uma enorme bandeja de prata com doze pratos do mesmo metal, contendo excelentes iguarias, e em cima de cada prato seis grandes

¹³²

Para exemplificar, Purificación Gomes aponta o fato, relegado a um segundo plano, de o pai de Sheherazade não ter escolha quanto a mandar a filha para o leito de morte. O drama de consciência do pai não é explorado no texto árabe (2000, p. 82).

pães grandes como a neve; trazia nas mãos duas garrafas de vinho delicioso e duas taças também de prata (*As mil e uma noites*, p. 294).

Embora não se constate uma razão de cunho existencial para a modificação do modo de ser de Aladim, o simbolismo da lâmpada sugere que foi o contato com a sua luz que o transformou. Chevalier e Gheerbrant indicam que a luz é o conhecimento transfigurador, sendo relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução. Essa lei se verifica, segundo os autores, nas imagens da China arcaica, bem como em outras civilizações.¹³³ A lâmpada é encontrada por Aladim em um espaço subterrâneo no centro da China. Por representar as trevas, o africano que desejava a lâmpada não poderia apropriar-se dela com as próprias mãos, precisando de alguém que o fizesse. Assim, a partir do contato com o sombrio, representado pelo mágico, Aladim obtém a luz que o modifica.

Huberto Naranjo, por sua vez, passa por uma transformação, que o leva a ter um papel social importante. Não é uma aventura fantástica que o transforma, já que sua mudança decorre das circunstâncias em que vive na rua. Ele se dá conta da necessidade de reagir aos “ladrões” do povo, futuros governantes, e passa a constituir grupos de defesa dos oprimidos:

Naranjo havia passado os anos da adolescência assolando os bairros da burguesia, transformado em chefe de uma quadrilha de marginais, em guerra contra os bandos de rapazes ricos

¹³³

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 567.

que percorriam a cidade em suas motos cromadas, vestindo jaquetas de couro, armados de correntes e punhais, imitando as *gangs* dos filmes. (...) Entretanto, quando eles invadiram as ruas do centro para untar com mostarda e pimenta os genitais dos mendigos, marcar a punhal o rosto das prostitutas e pegar os homossexuais da rua da República para empalá-los, Huberto Naranjo considerou que já bastava. Reuniu seus capangas e prepararam-se para a defesa. Foi assim que nasceu *A peste*, o bando mais temido da cidade, que enfrentava as motos em batalhas campais, deixando um rio de contundidos, desmaiados e feridos por arma branca. (*Eva Luna*, p. 194).

Enquanto Aladim é apresentado como um ladrão que se regenera magicamente, Naranjo é temido e reconhecido por sua coragem, passando, gradualmente, a ter consciência de sua condição no mundo:

O contato com a guerrilha modificou a sua vida. Com assombro, descobriu que para aqueles rapazes a injustiça não fazia parte da ordem natural das coisas, conforme supunha, sendo apenas uma aberração humana. Ficaram-lhe evidentes os abismos a que são determinados os homens desde seu nascimento, e então resolveu colocar toda a sua raiva, até então inútil, a serviço daquela causa (*Eva Luna*, p. 195).

Sem dispor de uma lâmpada mágica, Naranjo transcende sua condição de ladrão através da inconformidade com o *status quo*. O convite à participação no movimento guerrilheiro despertou-lhe uma nova consciência, ao permitir questionar a vida que levava:

Partiu uma tarde, sem despedir-se de ninguém e sem dar explicações aos amigos de *A Peste*, dos quais se distanciara desde que suas novas inquietações tinham começado. O único a saber de seu paradeiro foi o Negro, mas este jamais diria alguma coisa, nem morto. Após poucos dias na montanha, Huberto Naranjo compreendeu que tudo o que tinha experimentado até então era uma brincadeira, que chegara a hora de provar o seu caráter a sério (*Eva Luna*, p. 196).

O envolvimento efetivo na guerrilha resultou numa transmutação física e emocional. O sentimento de solidariedade tomou conta de Naranjo, configurando um modo de sublimação da raiva contra as disparidades sociais:

Huberto Naranjo foi se mutando em outro animal da floresta, só instinto, reflexos, impulsos, apenas nervos, ossos, músculos, pele, cenho franzido, mandíbula apertada, ventre firme. (...) Por fora era de pedra, mas com o correr dos meses, algo elementar abrandou-se, estilhaçou-se em seu íntimo e, de dentro, surgiu um fruto novo. (...) Começou por amar os companheiros, queria dar a vida por eles, sentia um desejo poderoso de abraçá-los, de dizer-lhes gosto de você, irmão. Em seguida, este sentimento ampliou-se até abarcar toda a multidão anônima do povo, e ele então compreendeu que conseguira superar a raiva (*Eva Luna*, p. 198).

O intermediário entre Huberto e os guerrilheiros é um amigo, a quem chama de *Negro*, em relação ao qual é possível estabelecer uma identificação com o mágico da *História de Aladim*, que é africano: “Certa noite seu amigo, o Negro do Boliche, convidou-o a uma misteriosa reunião. Após darem a palavra de senha à porta, foram levados para um aposento fechado onde havia vários estudantes, os quais se apresentaram com nomes falsos” (*Eva Luna*, p. 194).

Essa transmutação evidencia mais uma vez o caráter intertextual da narrativa de Allende e, principalmente, um trabalho de transformação do texto. Apesar das semelhanças externas, o Negro acima referido luta por interesses coletivos e não por desejar toda a riqueza do mundo só para si, como o mágico do conto árabe. Naranjo e o Negro são convidados a participar do movimento guerrilheiro por sua coragem e habilidade em manejar explosivos, respectivamente, embora não pertençam ao grupo social que organizou a guerrilha.

Na história de Aladim, a lâmpada maravilhosa representa a fonte da luz, que permite o conhecimento de uma nova realidade. Em *Eva Luna*, também é o contato com o conhecimento, oriundo dos estudantes organizadores da guerrilha, que modifica a conduta da personagem:

Ali, ouviu um jovem colocar em palavras a confusão que ele próprio carregava no peito, desde muitos anos antes. Foi uma revelação. A princípio, sentiu-se incapaz de entender a maioria daqueles discursos inflamados e muito menos de repeti-los, mas intuiu que sua luta pessoal contra a rapaziada do Country Club e seus desafios à autoridade pareciam brincadeiras de crianças, comparadas às idéias que ouvia agora pela primeira vez (*Eva Luna*, p. 194-5).

Nessa linha de análise, é relevante apontar que a modificação de Aladim e Naranjo não se dá nos espaços comumente ocupados pelos dois, ocorrendo quando ambos rumam para as montanhas, lugar em que estão alojados os guerrilheiros, em *Eva Luna*, e para onde o mágico africano conduz Aladim, a fim de recuperar a lâmpada mágica, no conto de *As mil e uma noites*. Imageticamente, pode-se associar a montanha com a altura e o centro, e com o simbolismo da transcendência, na medida em que ela é alta, vertical, elevada e próxima do céu.¹³⁴ Na obra de Allende, é a subida às montanhas que possibilita a modificação da personagem, indicando que as mudanças sociais necessitam de um esforço de ascensão similar ao empreendido por Naranjo. Somente a compreensão do funcionamento da sociedade em que vivia permitiu a sua constituição enquanto sujeito modificador da estrutura de poder vigente.

¹³⁴

Idem, p. 616.

4.3 As viagens de Rolf Carlé

Levando-se em conta o significado da viagem enquanto símbolo de transformação, pode-se estabelecer algumas relações entre a história de Rolf Carlé, personagem de *Eva Luna* e *A história de Simbá, o marinheiro*, de *As mil e uma noites*. Neste conto, o marinheiro Simbá narra para o carregador Hindbá, durante sete dias, suas sete viagens fabulosas, em que enfrenta perigos atroz, dos quais é salvo miraculosamente, retornando ao lar com grandes fortunas.

A história começa quando Hindbá resolve descansar na frente de uma bela casa, de onde exalam perfumes deliciosos e se ouve um concerto de vários instrumentos acompanhados dos gorjeios de rouxinóis e outros pássaros. Fatigado, Hindbá questiona-se sobre a discrepância entre a vida de opulência do dono daquela casa e a sua vida de sacrifícios e privações:

“Poderoso criador de todas as coisas, considerai a diferença entre Simbá e mim: sofro todos os dias mil fadigas e mil males, e é com esforço que sustento a mim e a minha família, com péssimo pão de cevada, enquanto o venturoso Simbá gasta com profusão imensas riquezas e leva uma vida de delícias! Que fez ele para obter de vós tão agradável destino? Que fiz eu por merecer um tão rigoroso?” (...) Estava ainda imerso nos seus tristes pensamentos quando viu sair da residência um criado, que, pegando-o pelo braço, lhe disse: “Segue-me. Simbá, meu senhor, quer falar-te” (*As mil e uma noites*, p. 208-9).

Ouvindo o desabafo do carregador, Simbá ordena que um criado o conduza até a sua casa, para que se sirva, junto com os demais convidados, do banquete disposto na mesa. Após todos comerem, Simbá narra a todos a

sua primeira viagem, na tentativa de explicar como havia chegado àquela situação de fatura material. Ele conta que decidiu viajar a partir de uma necessidade de resignificação da sua vida:

“De minha família herdei bens consideráveis, cuja melhor parte dissipei na extravagância da minha mocidade. Recobrei o juízo, porém, e voltando a mim, reconheci que as riquezas são perecíveis, e que em breve lhes veria o fim, consumindo-as como fazia. Pensei também gastar pessimamente, numa vida desregrada, o tempo, que é o que de mais precioso existe no mundo. (...) Impressionado com aquelas reflexões, reuni os restos de meu patrimônio. Vendi em leilão, em pleno mercado, tudo quanto possuía em móveis. Uni-me, depois, a alguns mercadores que negociavam por mar. Consultei os que me pareceram capazes de me dar bons conselhos, e resolvi, finalmente, pôr a render o pouco dinheiro que me sobrava. Tomada a resolução, rumei para Bassorá, onde embarquei com vários mercadores num navio fretado por nossa gente” (*As mil e uma noites*, p. 210-211).

O primeiro acontecimento fabuloso ocorre quando desembarcam numa pequena ilha quase à flor da água, que se parecia com um prado. Entretanto, não se tratava de uma ilha, mas do dorso de uma baleia que estremeceu e mergulhou. A baleia alude à história bíblica de Jonas que é engolido e, depois, expelido. O tempo que passa no interior do animal representa um período de obscuridade, necessário para a renovação, para uma nova vida. Simbá não é engolido, mas renasce simbolicamente ao conseguir se salvar: “Fiquei, pois, à mercê das ondas, impelido para cá e para lá. Contra elas disputei minha vida o resto do dia e a noite seguinte. No outro dia, já não me sobravam forças, e aguardava a morte, quando uma vaga me lançou a uma ilha, de costa alta e escarpada” (*As mil e uma noites*, p. 212).

Depois de superar várias adversidades, Simbá consegue regressar a sua cidade, com dinheiro suficiente para construir uma casa confortável e viver tranqüilo. No entanto, logo cansa da inatividade e resolve viajar novamente:

“Havia resolvido, após a primeira viagem, passar tranquilamente o resto dos meus dias em Bagdá, como vos disse ontem. Mas dali a pouco, cansei-me daquela vida inativa. O desejo de viajar e negociar de novo se apoderou de mim; comprei mercadorias próprias para o que pretendia, e parti pela segunda vez com outros mercadores cuja honestidade me era conhecida” (*As mil e uma noites*, p. 216).

Sete viagens são narradas, e todas elas são motivadas pelo desejo de Simbá ir além de sua condição. Ao final da narração da última viagem, Hindbá reconhece que Simbá realmente é merecedor de tudo o que possui:

“É preciso confessar, senhor, que conhecestes espantosos perigos e que as minhas dores não se comparam às vossas. Se me afligem enquanto as sofro, consolo-me pelo proveito que delas tiro. Não somente mereceis uma vida tranqüila, como também sois dignos de todos os bens que possuíis, pois que tão bem os empregais, e pois que sois tão generoso. Continuai a viver na alegria até a hora de vossa morte” (*As mil e uma noites*, p. 256).

A semelhança sonora dos nomes Simbá e Hindbá também aproxima as personagens, apontando para a dualidade que caracteriza o ser humano. Simbá representa o mundo do sonho, personificado na figura do marinheiro, e Hindbá simboliza a dura realidade da vida, do trabalhador braçal. A esse respeito, Bettelheim afirma que o título original, *Simbá, o marujo e Simbá, o carregador*, sugere que o conto trata dos aspectos opostos de uma única e mesma pessoa: o aspecto que o empurra para escapar em direção a um mundo longínquo de aventura e fantasia, e aquele que o mantém atado à

prática habitual – o *id* e o *ego*, ou seja, a manifestação do princípio da realidade e do princípio do prazer.¹³⁵ As viagens de Simbá sugerem uma necessidade de abandono do local de origem, para que viagens interiores possam acontecer e transformar o indivíduo, permitindo a integração dos referidos aspectos opostos de sua personalidade.

No caso de Rolf Carlé, a viagem interior também decorre de viagens geográficas. Ele nasce na Áustria e é o último filho de Lukas Carlé, um professor temido por todos, inclusive por sua família: “os castigos corporais faziam parte da educação escolar – a letra com sangue penetra, sustentavam a sabedoria popular e a teoria docente – de maneira que pai nenhum em seu juízo perfeito reclamaria contra tal medida. (...) Lukas Carlé impusera no lar a mesma lei do medo implantada no colégio” (*Eva Luna*, p. 33).

As humilhações e flagelações constantes impostas por Lukas à família revelam uma personalidade doente que deixa marcas profundas na constituição psicológica dos filhos:

Carlé sustentava a teoria de que os seres humanos se dividem em martelos e bigornas, uns nascendo para golpear, outros para serem golpeados. Evidentemente, desejava que os filhos varões fossem martelos. Não admitia qualquer fraqueza, especialmente em Jochen, no qual experimentava seus métodos de ensino. Enfurecia-se quando como resposta ele gaguejava mais e roía a unha (*Eva Luna*, p. 34).

¹³⁵

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 105.

Com a morte de Lukas Carlé, enforcado por um grupo de alunos, Rolf sente-se culpado pelo desejo que teve de ter sido ele o autor do crime: “Quando levava a comida à boca, via a colher transformada na língua de seu pai. Do fundo do prato e através da sopa, os olhos apavorados do morto o observavam, o pão tinha a cor da pele dele. À noite tremia de febre e de dia inventava pretextos para não sair de casa, atormentado pela enxaqueca” (*Eva Luna*, p. 95).

Diante do estado de Rolf, a mãe resolve enviá-lo em uma viagem à América do Sul, onde tinham parentes: “Após doze dias de viagem, o ar salgado devolveu-lhe o apetite, curou-o dos pesadelos e das náuseas, ele passou a interessar-se pelos sorridentes golfinhos que acompanhavam o navio em longos trechos” (*Eva Luna*, p. 95). A viagem de navio representa para a personagem um período de amadurecimento, marcando sua passagem para a vida adulta:

Quando finalmente arribou às costas da América do Sul, as cores lhe tinham voltado às faces. Observando do pequeno espelho do banheiro comum que partilhava com os demais passageiros de sua classe, viu que não tinha mais o rosto de um adolescente atormentado, e sim o de um homem. Gostou da própria imagem, respirou fundo e sorriu pela primeira vez em muito tempo (*Eva Luna*, p. 95).

Constituindo um meio de auto-conhecimento, o espelho apresenta a possibilidade de contato consigo mesmo. Ao se olhar, Rolf Carlé percebe não ser mais o menino frágil que tinha medo do pai, mas um homem que tinha pela frente uma vida a construir em um novo espaço, uma aldeia em que viviam

Rupert e Burgel, primos distantes de sua mãe. Lá, Rolf vê-se diante de um lugar paradisíaco, semelhante à sua terra natal e às ilhas visitadas por Simbá:

Um porto incrível lhe surgiu aos olhos, à claridade da manhã. Das colinas pendiam moradias de todas as cores, ruas tortas, roupas estendidas, uma pródiga vegetação abrangendo todos os tons de verde. O ar vibrava de pregões, de cantos de mulheres, de risos de crianças e gritos de papagaios, de odores, de uma alegre concupiscência e um úmido calor de cozinha grande (*Eva Luna*, p. 95).

Tanto Simbá, o marujo, quanto Rolf Carlé empreendem viagens que permitem o seu centramento, o encontro consigo mesmos. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, a viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico. Segundo Jung, ela indica uma insatisfação que leva à busca e à descoberta de novos horizontes.¹³⁶

Rolf é oprimido, inicialmente, pelo pai e, depois, pelas lembranças dos maus tratos sofridos por ele, os irmãos e a mãe. Sua libertação inicia quando muda de paisagem, porém, apesar da transformação ocorrida na viagem, Rolf não consegue falar do passado: “Rolf não falava do passado temendo despertar compaixão e também porque não conseguira ordená-lo em sua mente. Os anos de infortúnio junto ao pai eram um espelho quebrado em sua memória” (*Eva Luna*, p. 101).

¹³⁶

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 952.

A imagem do espelho quebrado aponta para a impossibilidade de entender e aceitar o passado. Distinguindo a memória (em seu sentido mais restrito) da rememoração, Lacan enfatiza o papel dos vazios e dos distúrbios que acometem aquele que rememora. A rememoração, para o psicanalista, revela os pontos decisivos da história do sujeito.¹³⁷ Nesse sentido, a dificuldade de Rolf em falar do passado, ou seja, de ordená-lo e constituí-lo em uma narrativa, indica a não superação dos traumas ocorridos na sua infância. Eva Luna percebe o conflito de Rolf e, por isso, narra-lhe a história de um homem que, diante de uma mulher que vendia palavras, pede que ela lhe venda *um bom passado*, conforme analisado no terceiro capítulo.

Diante da impossibilidade de organizar os dados da memória, Rolf busca reter as imagens do seu tempo presente. Assim, o registro do mundo através das lentes de uma câmara constitui um meio de ordenar a existência de Rolf, tal como a escritura para Eva Luna. O desejo de sair pelo mundo captando imagens reflete-se na sua escolha profissional, cuja fascinação decorre da observação da realidade e suas múltiplas possibilidades de foco:

– A verdade é que não quero ser relojoeiro, meu tio. Acho que o cinema é uma profissão mais adequada para mim.

– Cinema? E para que serve isso?

– Para fazer filmes. Sinto interesse pelos documentários. Quero saber o que acontece pelo mundo, meu tio (*Eva Luna*, p. 111).

¹³⁷

LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 3: as psicoses. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 123.

Na aldeia, ele escreve cartas para a mãe, relatando suas leituras e anexando fotos do lugar. As correspondências tornam-se o único modo de contato com a vida anterior:

escrevia com freqüência, enchendo muitas folhas dos dois lados. (...) Também lhe enviava fotos que tirava com uma velha máquina fotográfica do tio, assim registrando as variações da natureza, a expressão das pessoas, os pequenos acontecimentos, os detalhes que, a um simples olhar passariam despercebidos. Essa correspondência significava muito para ele, porque mantinha viva a presença da mãe e, além disso, descobrira o quanto gostava de observar o mundo e retê-lo em imagens (*Eva Luna*, p. 103).

Ao contrário de Simbá, Rolf não regressa a seu país, nem mesmo para rever seus familiares. Ele se ressentia pelo fato de a mãe não querer morar na América, depois da morte de Katharina, sua irmã, pedindo auxílio a Eva Luna para imaginar um bom final para ela:

– E minha mãe, também tem um bom final para ela? – perguntou Rolf Carlé, em voz alquebrada.

– Tenho. Do cemitério, ela voltou para casa e viu que os vizinhos haviam posto flores em todos os jarros, para que se sentisse acompanhada. A segunda-feira era dia de fazer pão, e ela tirou o vestido de sair, vestiu o avental e começou a preparar a mesa. Sentia-se tranqüila porque todos os seus filhos estavam bem. Jochen encontrara uma boa mulher e formara família em algum lugar do mundo, Rolf fazia sua vida na América, e agora Katharina, finalmente livre das amarras físicas, podia voar à vontade (*Eva Luna*, p. 279).

Assim como Simbá, depois da primeira viagem, Rolf passa a realizar outras viagens, tornando-se uma “celebridade andarilha” (*Eva Luna*, p. 233). Por força de seu trabalho, mas principalmente por uma necessidade de reter as

imagens e, assim, organizar a realidade, Rolf viaja para vários lugares do mundo, vivenciando experiências que possibilitam a superação de si mesmo:

Assim, Carlé filmou catástrofes, guerras, seqüestros, julgamentos, coroações de reis, reuniões de altos dignatários e outros eventos que o mantinham afastado do país. Em certas ocasiões, quando se encontrava mergulhado até os joelhos em algum lodaçal do Vietnã ou esperando durante dias em uma trincheira do deserto, quase desmaiado de sede, com a câmara ao ombro e a morte às costas, a recordação da Colônia devolvia-lhe o sorriso (*Eva Luna*, p. 233).

Embora não retorne ao seu país de origem, Rolf volta para o lugar que adotou como sua pátria. É na Colônia o seu refúgio e é lá que, à maneira de Simbá, Carlé narra suas aventuras:

Para ele, aquela aldeia de conto de fadas, encarapitada em um pico perdido da América, significava um refúgio seguro, onde o seu espírito sempre podia encontrar a paz. Voltava lá, quando se sentia atordoado pelas atrocidades do mundo, para estirar-se debaixo das árvores e contemplar o céu, rolando no chão com os sobrinhos ou os cães, sentando-se à noite na cozinha para observar a tia remexendo as panelas e o tio ajustando os mecanismos de um relógio. Ali dava rédea solta à sua vaidade, deslumbrando a família com suas aventuras (*Eva Luna*, p. 233).

Entre essas aventuras está a sua participação na guerrilha, cujo contato como repórter permitiu que filmasse um longa-metragem. As imagens da guerrilha são veiculadas, mais tarde, na telenovela escrita por Eva Luna. Assim, palavra e imagem tornam-se linguagens complementares na narrativa, associação reforçada pelo romance entre Eva e Rolf, que aponta para uma complementação entre contrários. A imagem captada pela lente de Rolf une-se à palavra escrita por Eva:

– Se não nos permitirem dar a notícia, tal como fizeram com a matança no Centro de Operações, contaremos a verdade na próxima telenovela.

– Quê?

– A que você escreveu irá para o ar tão logo termine essa idiotice da cega e do milionário. Terá que dar um jeito para encaixar a guerrilha e o assalto à Penitenciária ao seu enredo. Tenho uma mala de filmes sobre a luta armada. Muito disso poderá servir-lhe (*Eva Luna*, p. 316).

Posto que vida e ficção misturam-se na obra em análise, em alguns momentos, a narração de Eva sugere que Rolf Carlé é mais uma de suas personagens, assim como Simbá é uma personagem dos contos narrados por Sheherazade. Isso explicaria a sensação de Eva já conhecê-lo e a necessidade de tocá-lo: “Perguntei-me porque ele me parecia tão familiar. Não podia ser apenas pelo fato de tê-lo visto na televisão. Recuei no passado, querendo descobrir se já o vira antes, porém estava enganada e tampouco conhecera alguém como ele. Quis tocá-lo. Aproximei-me e passei um dedo pelo dorso de sua mão.”(*Eva Luna*, p. 274). Desse modo, o fato de Rolf ser criado pela narradora, tal como o encontro das escrituras (*Eva Luna/Bolero*), evidenciado no final do livro, corrobora a hipótese de que a personagem Eva Luna seja uma representação da própria Isabel Allende, visto que elas se identificam em seus papéis de contadoras de histórias.¹³⁸

A retomada da narrativa árabe na construção da personagem Rolf Carlé denota, ainda, um trabalho de recriação na medida em que a história é contada

¹³⁸

Essa identificação é reforçada pelo fato de a autora e a personagem terem nascido no mesmo ano, 1942.

não mais pela voz do próprio protagonista, mas por uma voz feminina. Enquanto, nas *Mil e uma noites*, o conto é narrado por Simbá, em *Eva Luna*, é a mulher quem narra a história do homem, configurando-se, assim, como um romance que inverte as posições tradicionalmente assumidas pelos gêneros na sociedade. A conquista do poder da palavra e de criação por parte das mulheres é, nesse sentido, associada à uma mudança da estrutura de poder, ou seja, à subversão dos valores dominantes na patriarquia.

3.5 A palavra silenciada

A história de Zulema e de Riad Halabí, um casal de árabes, narrada por Eva a partir do capítulo seis, caracteriza-se por ser a recriação de algumas narrativas de Sheherazade em que o casamento é retratado como uma relação de submissão da mulher ao homem. Geralmente, nessas histórias, de fundo moral, mostra-se que a desobediência ao marido resulta em alguma punição, como na *História de Amina*¹³⁹, na qual o esposo coloca como condição de uma vida feliz que sua mulher não dirigisse a palavra a nenhum outro homem senão a ele. Amina procura atender à exigência do marido, mas na ocasião em que vai a uma loja comprar um tecido, o mercador que a atende diz que só dará a peça se ela deixá-lo beijar a sua face. Após consultar sua sogra, que julga não haver maldade no pedido do mercador, Amina consente, mas recebe uma mordida no lugar do beijo. Ela justifica o ferimento do rosto como resultante de

um acidente, porém o marido reage de modo violento, ordenando que seus escravos chicoteiem a mulher, até deixá-la com marcas profundas. Assim, Amina é expulsa de casa e perde todos os seus bens. Embora não tenha efetivado a desobediência, a personagem sofre as conseqüências do seu ato de forma brutal. O fato de não poder dirigir a palavra a outro homem remete a uma visão patriarcal das relações e sugere que a palavra proferida pode ser perigosa às estruturas de poder.

A história de Zulema e de Riad Halabí, ao retomar as narrativas de cunho machista do texto árabe, possibilita pensar a questão do gênero nos tempos atuais, em que as relações homem/mulher tanto podem ser de opressão e submissão, quanto igualitárias, no sentido de respeito às diferenças e aos direitos de independência de ambos.

Zulema pode ser comparada à personagem Amina, do conto de *As mil e uma noites*, pois durante dez anos não dirigiu a palavra a outra pessoa além do marido, em Água Santa, lugar em que vivem após a chegada da Arábia. Riad Halabí, por seu turno, dispõe-se a ser seu intérprete, revelando uma postura paternalista em relação à Zulema. No entanto, ele compara-se ao marido de Amina, pois não demonstra interesse em que a esposa fale o espanhol, cuja enunciação permitiria que ela se comunicasse com outras pessoas, inclusive com outros homens. Desse modo, apesar de não ser um homem de ações violentas, como o marido de Amina, Riad Halabí detém o poder de decisão em seu casamento. Zulema, por sua vez, caracteriza-se pela submissão, alienação

e isolamento, retratando a mulher silenciada, que se adapta às exigências da sociedade machista, sem reagir:

Zulema concordou em casar com ele, porque apesar de sua beleza não conseguira marido e já estava com vinte e cinco anos, quando a casamenteira lhe falou de Riad Halabí. Disseram-lhe que ele tinha lábio leporino, porém ela ignorava o que isso significava e, na foto que mostraram, via-se apenas uma sombra entre a boca e o nariz, algo mais semelhante a um bigode torcido, que a um obstáculo para o casamento. A mãe convenceu-a de que a aparência física não é importante na hora de formar uma família, e que qualquer alternativa era preferível a ficar solteira, transformada em criada na casa das irmãs casadas (*Eva Luna*, p. 158).

A passagem acima remete a uma ideologia marcadamente patriarcal que vê o casamento como a única saída para a mulher, estabelecendo-se não por um afeto sincero entre as partes, mas por uma necessidade de união, para que a família se constitua. O amor é encarado como uma consequência do casamento e não como sua causa: “Além disso, sempre se chega a amar o marido, quando se exerce força de vontade suficiente” (*Eva Luna*, p. 158). Zulema casa com Riad por crer que sua vida poderá ser melhor ao lado dele: “Zulema acreditava que seu pretendente fosse um rico comerciante instalado na América do Sul e, embora não tivesse a menor idéia de onde ficasse esse lugar de nome exótico, não duvidou de que seria mais agradável do que o bairro cheio de moscas e ratos onde vivia” (*Eva Luna*, p. 158).

O que move Zulema em direção ao matrimônio são interesses imediatistas, de natureza material. A personagem não se questiona sobre convenções ou sobre os padrões comportamentais que lhe são impostos pela família, que espera o seu casamento. A idéia de que a mulher é um objeto,

algo que pode ser adquirido, evidencia-se nas passagens seguintes: “O casamento de Zulema e Riad Halabí foi feito segundo todos os ritos, porque o noivo pôde pagá-los (*Eva Luna*, p. 158). (...) A posição de marido o tornava dono de Zulema, não era correto que ela descobrisse suas fraquezas, porque podia utilizá-las para feri-lo ou dominá-lo” (*Eva Luna*, p. 160).

As etapas do casamento mostram de modo claro a objetificação da mulher. O ritual dura sete dias, período em que a noiva é colocada à prova, a fim de se verificar se será uma boa esposa. No primeiro dia, as amigas e as mulheres das duas famílias reúnem-se para examinar o enxoval da noiva. No segundo, Zulema é levada em procissão para um banho público, no qual é despida e observada pelas parentes do noivo, com o objetivo de conferirem se não tem marcas e se está bem alimentada. No dia seguinte, há uma cerimônia em que a avó toca-lhe a fronte com uma chave, no intuito de abrir-lhe o espírito à franqueza e ao afeto; nesse dia, ainda, a mãe de Zulema e o pai de Riad Halabí calçam-lhe sapatilhas untadas de mel, para que trilhe o caminho da doçura no casamento. No quarto dia, Zulema prepara uma refeição aos sogros que, ao experimentarem o prato, consideram que o fato de ser bonita compensa a falta de habilidade culinária. Sua aparência exterior é que está em jogo. No quinto dia, Zulema é testada em sua seriedade, sendo exposta à presença de trovadores que entonam canções atrevidas, às quais ela resiste com indiferença. No sexto dia, casam-se e, no sétimo, recebem o cádi.¹⁴⁰ Por fim, os convidados, do lado de fora do aposento, esperam a prova da pureza

¹⁴⁰

Cádi: juiz, entre os muçulmanos.

de Zulema, o lençol ensangüentado.

A série de situações que envolve a realização do matrimônio converte a mulher em uma mercadoria a ser testada e aprovada antes da aquisição. A aprovação é coletiva: a sociedade dirá se a noiva é digna do casamento ou não. Em nenhum momento, o homem é colocado publicamente à prova. No entanto, na intimidade, ocorre a rejeição. Zulema reage negativamente ao lábio leporino de Riad, estampando em seu rosto o asco, único sentimento que nutre pelo marido, no decorrer de todo o casamento. Este dura enquanto está viva, pois em nenhum momento a personagem cogita a possibilidade de construir sua vida sozinha.

Já na América, Zulema compreende que o marido não é rico, sendo apenas dono de um armazém, *O Pérola do Oriente*. Sua postura diante dele e do lugar onde passa a morar, uma modesta aldeia chamada Água Santa, é de negação: “recusou-se a aprender espanhol e a ajudar no trabalho do armazém, alegando enxaquecas incontroláveis. Trancou-se em casa, atirada na cama, empanzinando-se de comida, cada vez mais gorda e entediada. Dependia do marido para tudo, até para entender-se com os vizinhos, pois ele tinha que atuar como intérprete” (*Eva Luna*, p. 161).

Zulema não se realiza a partir do casamento, mas também não faz nenhum esforço para mudar sua sorte. Age como se a vida fosse determinada por vontades alheias à sua: “Zulema era moralmente neutra, parecia um bebê de peito, toda a sua energia fora desviada ou suprimida e ela não participava

da vida, ocupada tão somente com suas íntimas satisfações” (*Eva Luna*, p. 167). Riad acreditava que, com a chegada dos filhos, ela mudaria, mas isso não ocorre, já que eles não têm descendência. Apesar da paixão que nutre por Zulema, o relacionamento é estéril:

Tenho certeza de que, no fundo, detestava Riad Halabí, mas tampouco lhe era possível deixá-lo, preferindo suportar-lhe a presença a ter que trabalhar para sustentar-se sozinha. (...) Por seu turno, Riad a amava com o mesmo ardor humilhado e triste do primeiro encontro e a procurava com freqüência. (...) Depois, Zulema ensaboava-se furiosamente, esfregava-se com álcool e fazia lavagens com vinagre. Levei muito tempo para relacionar aquele aparelho de borracha e a cânula com a esterilidade de minha patroa (*Eva Luna*, p. 167).

Passados dez anos de sua união com Zulema, Riad Halabí abriga, em sua casa, Eva Luna, encontrada na rua, e que passa a ser companhia para a esposa: “– Quer que eu seja sua criada? – Não. Você será mais ou menos como uma filha” (*Eva Luna*, p. 162). Nesse ponto da narrativa, pode-se estabelecer uma relação com a *História do marido e do papagaio*, integrante de *As mil e uma noites*, em que o marido compra um papagaio para cuidar da esposa nas suas viagens a negócio. O papagaio não só falava bem, como tinha o dom de contar tudo quanto se fazia em sua presença. Ao voltar de uma de suas viagens, o homem interroga a ave que lhe “contou coisas que lhe deram motivo para censurar duramente sua mulher” (*As mil e uma noites*, p. 77). Eva Luna, tal como o papagaio, também tem o dom de contar. No entanto, o que conta são histórias que acabam por influenciar a conduta de Zulema que, até então, não havia pronunciado uma só palavra em espanhol e mostrava-se indiferente às pessoas que chegavam no Pérola do Oriente e em sua casa,

tornando evidente seu isolamento: “Nesse momento, Zulema apareceu na cozinha, ainda estonteada de sono. Olhou-me alto a baixo, sem parecer estranhar minha presença, já estava acostumada a suportar a hospitalidade incurável do marido, capaz de abrigar qualquer um com ar de necessitado” (*Eva Luna*, p. 162).

A barreira psicológica construída em relação a todos que dela se aproximam é transposta quando Eva a cumprimenta em árabe. Através da palavra pronunciada na língua de origem de Zulema, a menina conquista a sua confiança:

Eu a cumprimentei em árabe, tal como me ensinara Riad Halabí pouco antes, e então um riso amplo estremeceu Zulema, ela me tomou a cabeça entre as mãos e beijou-me a testa, replicando com uma litania em seu idioma (...) Esse cumprimento bastou para abrandar o coração de minha nova patroa e, a partir daquela manhã, senti-me como se houvesse crescido naquela casa (*Eva Luna*, p. 162).

A presença de Eva Luna entre o casal é marcante, pois através dela, Zulema passa a comunicar-se com alguém que não seja o marido. As histórias contadas e lidas por Eva sensibilizam a esposa de Riad a tal ponto, que a levam a falar a língua por ela recusada durante tanto tempo: “Zulema ficava horas ouvindo-me, com todos os sentidos aguçados, procurando entender cada gesto e cada som, até que um dia amanheceu falando espanhol sem tropeços, como se durante aqueles dez anos o idioma houvesse permanecido em sua garganta, esperando que ela abrisse os lábios e os deixasse escapar “ (*Eva Luna*, p. 165).

A fascinação provocada pelas histórias, entretanto, não opera uma transformação na visão de mundo de Zulema: “Meus contos não contribuíram para sua felicidade, encheram-lhe apenas a cabeça de idéias românticas, induzindo-a a sonhar com aventuras impossíveis e heróis emprestados, afastando-a definitivamente da realidade. Apenas o ouro e as pedras viçosas a entusiasmavam” (*Eva Luna*, p. 167).

Essa passagem sugere que a emancipação através da palavra não é algo fácil de conquistar, sendo necessário um direcionamento da vontade, pois a sua mera repetição não garante a apropriação do discurso. Nesse sentido, aplica-se o postulado de Bakhtin, segundo o qual para que as palavras se tornem propriedade de quem as profere e, desse modo, promovam a transformação do sujeito e da realidade, é necessário imprimir-lhes uma intenção.¹⁴¹

As narrativas são recebidas por Zulema de uma forma passiva, pois a personagem não lê, apenas ouve. Enquanto Eva Luna lê por si mesma e recria as histórias, estabelecendo diálogos entre as leituras realizadas, Zulema contenta-se em imaginar aventuras impossíveis, que lhe aguçam o erotismo, sem permitir que ocorra uma real ressignificação de sua existência.

O erotismo exacerbado, conjugado com o amor excessivo por jóias,

¹⁴¹

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

aproxima a personagem da esposa do gênio referida no início de *As mil e uma noites*. Trata-se de uma adolescente reclusa “em um cofre de vidro fechado por quatro cadeados de aço” (*As mil e uma noites*, p. 34), guardado no fundo do mar, pelo marido. No entanto, quando esse dorme, ela arruma um jeito de traí-lo. De cada homem que a possui, ela guarda um anel:

– Vocês sabem o que são esses anéis? – perguntou.

– Não – confessaram os irmãos.

– Todos os seus donos tiveram relações comigo. Toda vez que um homem me possui, eu me aproprio de seu anel. E como vocês me possuíram, tenho de ficar com os seus. Serão acrescentados a minha coleção, que atingirá a cifra de cem anéis (*As mil e uma noites*, p. 36).

O anel representa um tesouro, algo que confere valor e poder àquele que o possuir. A esposa do gênio ressentia-se por não ter a liberdade e, por isso, vingava-se tendo relações sexuais com outros homens, provando que “quando a mulher quer alguma coisa, não há ninguém no mundo que possa impedi-la de obter o que deseja” (*As mil e uma noites*, p. 37). A ambivalência do anel, enquanto símbolo, provém do fato de que ele une e isola ao mesmo tempo, fazendo lembrar, por isso, a relação dialética amo-escravo.¹⁴² Desse modo, ao reter o anel de seus amantes, a esposa do gênio experimenta a sensação daquele que tem o domínio da situação.

Zulema, por sua vez, alimentando um amor doentio às jóias que ganha do marido, enterra-as em uma caixa no pátio:

Obcecada pelo medo de ser roubada, Zulema trocava a caixa de lugar quase toda a semana, mas era comum esquecer onde a pusera e levava horas procurando-a (...) As jóias não deviam permanecer muito tempo debaixo da terra, pois supunha-se que, naquelas latitudes, os fungos destruíam até os metais nobres e findo algum tempo, saíam do solo vapores fosforescentes, que atraíam os ladrões (*Eva Luna*, p. 168).

A submersão da esposa do gênio, em *As mil e uma noites*, e o enterramento das jóias de Zulema, em *Eva Luna*, remetem à lenda celta de Dahud, a Boa Feiticeira, a qual vivia dissoluta e soberanamente na cidade de Is, tragada pelas águas do mar. Segundo Jean Markale, a submersão da rainha simboliza o ocultamento da soberania feminina nas trevas do inconsciente¹⁴³, em que estão guardados os desejos e medos não admitidos no plano da consciência. Desse modo, o enterramento das jóias permite inferir que Zulema busca esconder seus desejos e medos mais íntimos em um plano simbólico, uma vez que não consegue exteriorizá-los e resolvê-los efetivamente.

O receio de que as jóias fossem atacadas por fungos aponta para uma ligação com a perenidade do corpo que, depois de enterrado, é consumido pelos vermes. Visto que Zulema comporta-se como objeto e não como sujeito, ela identifica-se com suas jóias. Assim, o receio de perdê-las sugere o medo de perder a si mesma. Como em *As mil e uma noites*, as jóias associam-se à sexualidade, pois Riad presenteia a esposa com jóias para conquistá-la, no único plano em que é possível o contato entre os dois, o do sexo. Desse modo,

¹⁴²

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 53.

¹⁴³

Apud MALEVAL, M. Do A. T. In: FUNCK, Susana Bornéo. *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 122.

as jóias simbolizam a própria Zulema enquanto objeto, adorno, corpo sem conteúdo.

É relevante observar a relação que Eva Luna estabelece, mais tarde, com essas jóias, as quais lhe cabem como herança. Ela não as exhibe como ornamento e nem usufrui de seu valor, vendendo-as. A personagem oferece as jóias de presente a Mimi, para que ela realize uma cirurgia de mudança de sexo:

– O que é isso?

– Seu dote de casamento. Para que você as venda, opere-se em Los Angeles e possa casar-se. (...)

– Não as venderei, Eva. Vou usá-las. A operação é uma barbaridade. Cortam tudo e depois fabricam uma cavidade de mulher, com um pedaço de tripa.

– E Aravena?

– Ele me ama tal qual sou (*Eva Luna*, p. 310).

Mimi, por sua vez, ao contrário de Zulema, suplanta a questão do corpo. Ela é um transexual que decide não realizar a troca de sexo, por acreditar que o mais importante não é como se apresenta o corpo, mas o sentimento que a une às pessoas. Mimi tem o amor de Aravena, um homem que a ama do jeito que ela é e, por isso, não sente, como a esposa do gênio de *As mil e uma noites* e como Zulema, a necessidade de compensação por algo que não tem:

Assim, de vez em quando Zulema expunha seus enfeites ao sol, na hora da sesta. Eu me sentava junto dela para vigiá-los, sem entender sua paixão por esse discreto tesouro, pois não tinha ocasião de exibi-lo, não recebia visitas, não viajava com

Riad Halabí, nem passeava pelas ruas de Água Santa, limitando-se a imaginar a volta a seu país, onde provocaria inveja com aqueles luxos, desta maneira justificando os anos perdidos em tão remota região do mundo (*Eva Luna*, p. 168).

As jóias representam para Zulema um tesouro, cujo significado simbólico é a vida interior.¹⁴⁴ O fragmento acima transcrito revela o seu estado interior de melancolia, por não poder estar em seu país e, ao mesmo tempo, o desejo de impressionar as pessoas, de mostrar que, apesar de tudo, teve sorte. Essa preocupação indica uma baixa auto-estima, uma personalidade problematizada, que se evidencia também em atos obsessivos, como, por exemplo, o já referido medo de roubarem suas jóias, o horror dos próprios pêlos, que lhe lembram a animalidade masculina, e a repugnância aos odores de seu corpo, que a leva a lavar-se e a perfumar-se de forma exagerada.

Esse comportamento instável manifesta-se, ainda, nas oscilações de seu humor que, muitas vezes, passa da alegria para a tristeza de forma abrupta. Durante as viagens do marido, por exemplo, Zulema esquece das dores de cabeça e parece mais alegre, mas a simples menção a Riad a transtorna:

Exigia que eu lhe contasse histórias de amor, que descrevesse o protagonista, o comprimento de suas pernas, a força de suas mãos (...) o que sussurrava no leito. Esse ardor parecia uma doença. Tentei incorporar aos meus contos alguns galãs menos viris, com algum defeito físico, talvez uma cicatriz no rosto, perto da boca, porém isso a deixava de mau humor, ameaçava pôr-me na rua e, em seguida, mergulhava em infinda tristeza (*Eva Luna*, p. 169).

¹⁴⁴

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 881.

Com a chegada de Kamal, um primo de Riad Halabí, que mora com eles durante um tempo, Zulema encontra alguém para projetar suas fantasias. Além de Zulema, Eva e várias moças da aldeia apaixonam-se pelo rapaz: “Tinha a aparência frágil de uma moça, porém havia algo morno, moreno e equívoco em sua natureza, que deixava as mulheres inquietas (...). O feitiço do primo impregnou a casa e A pérola do Oriente, espalhou-se pelo vilarejo e o vento o levou ainda mais longe” (*Eva Luna*, p. 172-3).

Em uma das ocasiões em que Riad vai à capital, a fim de buscar mercadorias para o armazém, Zulema decide seduzir o primo do marido. Inicialmente, ele tenta evitá-la, mas não consegue resistir a sua determinação: “O rapaz parou, com a boca cheia e os olhos espantados. Ela se aproximou lentamente, tão inevitável quanto um fantasma, até ficar a poucos centímetros de distância” (*Eva Luna*, p. 176). Como se observa, pela primeira vez, Zulema mostra-se capaz de lutar por um objetivo. O adultério passa a ser uma tentativa de libertação, e a própria narrativa explicita o caráter de luta de que se reveste a conquista empreendida por Zulema:

Para Zulema, importavam apenas Kamal e a batalha que ia ganhar. A mulher agarrou sua presa no pátio. O primo mastigava meia banana e segurava a outra metade, uma barba de dois dias sombreava-lhe o rosto e ele suave, porque fazia calor e aquela era a noite de sua derrota.

– Estou à sua espera – disse Zulema em espanhol, para evitar o vexame de dizê-lo em seu próprio idioma (*Eva Luna*, p. 176).

Chamar Kamal para o ato proibido em um idioma estranho sugere a intenção de velamento. O contato com *As mil e uma noites*, obra que a reporta

a sua cultura origem, e com Kamal, também de procedência árabe, inspira-lhe a *transcender* sua condição. Após o ato amoroso, Zulema mostra-se satisfeita como nunca, pois, aparentemente, conquista sua independência e sua própria identidade. Assim, embora tenha acordado sem Kamal ao seu lado, trata de se preparar para mais uma noite com ele. No entanto, com medo de Riad, Kamal abandona a cidade e, a partir desse momento, Zulema cai em profunda depressão: “Senti terror ao fitá-la, não era a pessoa que eu conhecia, estava se transformando em uma espécie de enorme vegetal. Fiz café para nós e levei para ela, esperando devolver-lhe a antiga identidade, mas ela não quis tomar, rígida, uma cariátide com o olhar cravado na porta do quarto” (*Eva Luna*, p. 181).

Como a esposa do gênio, que comete a traição em *As mil e uma noites*, mas continua reclusa em um cofre no fundo do mar, Zulema não consegue extrapolar sua condição, porque o adultério mostra-se como um fim em si mesmo, não significando uma mudança na sua maneira de ser e agir. O convite à transgressão em espanhol aponta para a ilegitimidade de seu ato enquanto ato libertador. Se os dois amantes eram árabes, não havia motivo para não falar o próprio idioma. Nesse sentido, reforça-se a idéia de que a palavra só liberta quando o sujeito consegue apropriar-se de fato dela, não precisando de subterfúgios para usá-la.

A tentativa frustrada de emancipação resulta na perda da identidade. A

imagem da cariátide¹⁴⁵, usada para caracterizar o estado de Zulema, remete ao simbolismo da estátua, que serve apenas de ornamento, não possuindo vontade própria. A partir da rejeição de Kamal, a personagem nunca mais pronuncia nenhuma palavra em espanhol, evidenciando que o uso que fez da linguagem não lhe possibilitou tornar-se sujeito de sua história. Sua postura volta a ser a de indiferença:

Dois anos após a partida de Kamal, o estado de Zulema se estabilizara na melancolia. Ela recuperou o apetite e dormia como antes, mas nada lhe despertava o menor interesse, passava as horas imóvel em sua cadeira de vime, observando o pátio, ausente deste mundo. (...) Minha patroa não se lembrava mais de Kamal e nem lamentava a perda do amor; simplesmente abandonou-se à indolência, para a qual sempre tivera vocação. Sua doença lhe serviu para escapar às pequenas responsabilidades tediosas de sua casa, seu casamento e de si mesma (*Eva Luna*, p. 199).

Apesar da medicação que toma contra a melancolia, o estado de Zulema não se altera, pois “a tristeza e o tédio eram-lhe mais suportáveis do que o esforço de uma existência normal. Talvez nessa época é que começasse a rondá-la a idéia da morte, como um estado superior de preguiça” (*Eva Luna*, p. 199). Eva acreditava que no dia em que Zulema voltasse a se olhar no espelho, estaria curada. Entretanto, ver sua imagem refletida não tem o efeito esperado: “- Lembra-se de como sua pele era branca, Zulema? Quer que lhe maquile os olhos? O cristal, no entanto, refletia apenas o contorno incerto de uma medusa marinha” (*Eva Luna*, p. 200).

¹⁴⁵

Cariátide: coluna arquitetônica ornada com uma figura humana.

A comparação de Zulema com uma medusa remete ao mito grego das Górgonas.¹⁴⁶ Segundo Beth Seelig, o mito alude às defesas contra o medo da sexualidade feminina e a necessidade de encarar uma mulher poderosa como masculina ou fálica.¹⁴⁷ A autora aponta para a sensualidade dos cabelos¹⁴⁸, no mito do perigoso monstro feminino Medusa – a representação da mulher assertiva, fálica e perigosa. A referência aos cabelos como índice de sensualidade na personagem Zulema é explícita nas passagens que seguem:

Durante as viagens do marido, Zulema esquecia as dores de cabeça, chamava-me ao quarto e pedia que a esfregasse com creme de leite e rodela de pepino, para clarear a pele. Estendia-se de costas sobre a cama, exceto pelos brincos e pulseiras, de olhos fechados e os cabelos azulados espalhados sobre o lençol (*Eva Luna*, p. 168).

(...)

Então, Kamal abandonou-se, de olhos fechados, enquanto ela o acariciava até quase fazê-lo desfalecer, e por fim o cavalgou, cobrindo-o com sua opulência e com a dádiva de seu cabelo... (*Eva Luna*, p. 178).

A partir dessa perspectiva, a comparação de Zulema à Medusa indica o conflito vivido pela personagem no que concerne à sua sexualidade, vivida

¹⁴⁶

Górgonas: Três irmãs, três monstros, cabeça aureolada de serpentes enfurecidas, presa de javali saindo dos lábios, mãos de bronze, asas de ouro. São elas: Medusa, Euriale e Esteno.

¹⁴⁷ SEELIG, Beth. The rape of Medusa in the temple of Athena. 2002, p. 3.

¹⁴⁸

Entre as mulheres, o cabelo aparece como uma das armas principais da sedução. Maria Magdalena, na iconografia cristã, é representada com cabelos longos e desmanchados, sinal de abandono a Deus, mas também uma lembrança de sua antiga condição de pecadora. A noção de provocação sensual, ligada à cabeleira feminina, na tradição cristã, evidencia-se no antigo costume de utilizar um véu sobre os cabelos ao entrar na igreja. Os cabelos representam, muitas vezes, certos poderes do homem: a força e a virilidade, como no mito de Sansão. Esta associação manifesta claramente um elo estabelecido entre o cabelo e a força vital. Os religiosos de conventos católicos tosam o cabelo das freiras, quando elas fazem os votos, e fazem a tonsura nos padres, que simboliza não apenas um sacrifício, uma penitência, o caminho das virtudes, mas indica também uma renúncia — voluntária ou imposta — às prerrogativas da carne e à sua própria personalidade. In: SEELIG, Beth. The rape of Medusa in the temple of Athena. 2002, p. 3.

plenamente apenas com Kamal, ou seja, experienciada fora do casamento, moldado a partir da relação de submissão. Como essa transgressão não resultou na conquista de sua liberdade, Zulema não vislumbra outra alternativa, a não ser a indiferença. Nesse sentido, sua atitude *devoradora*, descrita anteriormente, acaba desembocando na total passividade.

É importante ressaltar que, depois da traição, com o retorno de Riad, tudo volta a ser como era. Ele prefere silenciar sua desconfiança em relação ao que aconteceu entre Zulema e Kamal, a ter que tomar uma atitude de represália, como a do marido que comprou um papagaio para vigiar a esposa ou o marido de Amina, personagens masculinas de *As mil e uma noites*. Portanto, não só Zulema tem uma postura passiva como também Riad, que poderia ter se separado da mulher, posto que essa não nutria nenhum afeto por ele.

Eva Luna observa que Zulema, mesmo melancólica, ainda se sente aliviada com o afastamento do marido e, depois de enfeitá-la com as jóias que estavam enterradas, busca um espelho: “- Veja como está linda, parece um ídolo... – Procure outro lugar para escondê-las – ordenou Zulema em árabe, tirando as jóias antes de tornar a mergulhar na apatia” (*Eva Luna*, p. 204). Algum tempo depois do contato com a própria imagem, Zulema mata-se. A morte com um tiro na boca sugere uma correlação com a função desse órgão: a de articulação da palavra. A palavra, portanto, pode ser vital ou fatal, dependendo do uso que dela se faz. Zulema e Eva Luna diferenciam-se a partir do que suas palavras produzem. Zulema termina com sua vida, enquanto Eva

a constrói.

Essa comparação sugere que o poder de transformação da palavra está condicionado ao uso que se faz dela. Segundo Márcia Navarro, as obras de autoras latino-americanas publicadas durante os anos 80 caracterizam-se, justamente, pelo resgate da força da mulher, que emerge como habilidade de fazer sua própria história.¹⁴⁹ Nessa perspectiva, Zulema configura-se como objeto e não como sujeito, uma vez que não conduz sua vida, deixando-se levar pelas circunstâncias, ao contrário de Eva Luna que, como se observou no capítulo 2, constitui-se a partir da consciência do poder da linguagem.

¹⁴⁹

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: _____. (Org.) *Rompendo o silêncio*. Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: UFRGS, 1995. Col. Ensaaios. p. 11.

5 MITO, HISTÓRIAS E HISTÓRIA

Pertenço a uma terra que ainda se ignora a si mesma. Escrevo para ajudá-la a revelar-se – revelar-se, rebelar-se – e buscando-a me busco e encontrando-a me encontro e com ela, nela, me perco.

Eduardo Galeano

Tradicionalmente, a História¹⁵⁰ é escrita a partir do ponto de vista dos grupos privilegiados, seja no aspecto social, racial ou genérico. Desse modo, o discurso historiográfico configura-se como portador da voz daqueles que comandam a situação, tendendo para uma visão idealizada dos acontecimentos históricos e, conseqüentemente, para a manutenção do *status quo*, uma vez que não propõe o questionamento das assimetrias do poder presentes na sociedade. Nesse contexto, torna-se significativa a abertura que hoje se constata, tanto na História quanto na Literatura, que buscam (re)contar o passado numa perspectiva crítica. Em *Eva Luna*, a História é contada por uma voz de mulher que, ao reconstituir os acontecimentos de seu país e continente, constrói sua própria identidade. Como se observa, Literatura e História se entrecruzam na narrativa, evidenciando quão tênues são as

¹⁵⁰ Neste capítulo, em especial, para fins de diferenciação terminológica, escreve-se com inicial maiúscula a História (narrativa baseada em fatos históricos) e, com inicial minúscula, a história (narrativa ficcional).

fronteiras entre os dois campos. Nessa perspectiva, o estudo interdisciplinar é fundamental para o entendimento tanto da ficção quanto da História, cujas recentes leituras críticas têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Conforme Hutcheon,

considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.¹⁵¹

Entre as similaridades observadas nas narrativas históricas e literárias, destaca-se a função, mencionada por Hall¹⁵², de unir as partes que constituem o sujeito e as sociedades, dando-lhes a sensação de possuir uma identidade unificada. Nessa linha de pensamento, Sharpe afirma que um dos propósitos da história é prover aqueles que a escrevem ou lêem de um sentido de identidade, de um sentido de origem¹⁵³, objetivo comum também ao texto literário. A escrita e a leitura apresentam-se, em *Eva Luna*, justamente, como elementos propulsores do processo de constituição da identidade da personagem narradora. Em *Eva Luna*, as referências históricas contribuem para a construção da personagem enquanto sujeito da sua história, ao mesmo tempo em que o olhar da narradora na primeira pessoa discursiva concorre para a compreensão de fatos históricos numa dimensão diferente daquela

¹⁵¹ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 141.

¹⁵² HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

¹⁵³ SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 60.

apresentada pela tradição, que se diz neutra e se pretende única detentora da verdade.

A não delimitação de fronteiras entre ficção e História reflete-se, ainda, no posicionamento de Allende sobre sua escrita, concebida como um modo de manter vivo o passado: “Não pretendo saber o quanto de minha memória são fatos verdadeiros e o quanto foi inventado por mim, pois não me cabe a obrigação de traçar a linha entre uma coisa e outra”.¹⁵⁴ Recupera-se, dessa maneira, a relação entre a personagem e a autora, Isabel Allende, cuja *intenção* é mediada pela literatura. Cabe ressaltar, no entanto, que a identificação entre criador e criatura, possível em função de o texto ficcional atualizar a consciência do autor, não tem, segundo Compagnon, muito a ver com um biografia nem com uma intenção reflexiva, mas corresponde às estruturas profundas de uma visão de mundo.¹⁵⁵ A escritora conta a História de um ponto de vista crítico, revelando sua visão de mundo numa perspectiva feminina, que narra os fatos a partir de um lugar de enunciação que não é o do discurso oficial. Como mulheres, tanto a autora quanto sua personagem habitam um espaço marginal, mostrando os fatos a partir de um olhar contestador e, acima de tudo, diferente.

Nesse sentido, Peter Burke pondera que os acontecimentos tornam-se mais inteligíveis quando apresentados a partir de mais de um ponto de vista.¹⁵⁶

¹⁵⁴ ALLENDE, Isabel. *Meu país inventado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 216.

¹⁵⁵ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999. p. 65.

¹⁵⁶ BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 336.

O conceito de heteroglossia, introduzido por Mikhail Bakhtin nos estudos da linguagem, torna-se fundamental para a nova história¹⁵⁷, pois leva em consideração não apenas uma voz, mas as várias vozes que participam do processo histórico. Segundo o teórico russo, a heteroglossia só existe onde há diferentes pontos de vista ou diferentes sistemas em interação, como no romance em que observamos o diálogo entre autor e personagem, monólogo e diálogo, oralidade e escritura etc.¹⁵⁸

Eva Luna dialoga com a História da Venezuela, possibilitando a sua leitura a partir de estudos voltados para as relações entre Literatura e História. O enfoque interdisciplinar justifica-se pela sua importância na construção dos múltiplos sentidos de uma obra literária e pela possibilidade de demonstrar o papel da reconstituição histórica na construção da identidade das pessoas e das sociedades em geral.

Portanto, o objetivo deste capítulo é mostrar como a História é representada no romance de Allende, identificando o tipo de relação que a protagonista estabelece com o passado do continente latino-americano, seja pela referência a ocorrências reais, seja pela imaginação mítica. Para isso, em um primeiro momento, busca-se mostrar como a recorrência ao mito possibilita o encontro de uma origem, fundamental para a construção da identidade, e, depois, como a referência histórica possibilita a reflexão crítica sobre a História

¹⁵⁷ Conforme Burke, a nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o “paradigma” tradicional (1992, p. 9).

¹⁵⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

da América Latina.

5.1 Do mito à História

O entrelaçamento entre passado, presente e futuro, em *Eva Luna*, configura-se a partir de um rompimento das relações convencionais de causa e efeito no espaço e no tempo. Conforme Figueiredo, na literatura latino-americana, o abandono da visão evolucionista e a tentativa de operar com um novo conceito de tempo histórico deu origem ao realismo maravilhoso, cujo encanto pode ser atribuído ao fato de instaurar uma causalidade difusa.¹⁵⁹ Assim, os textos que lidam com o real maravilhoso subvertem os padrões da racionalidade ocidental, colocando no mesmo nível tanto o acontecimento histórico quanto o mito e a lenda. De acordo com a autora, ocorre aí a mistura do tempo sucessivo da história e do tempo circular do mito.¹⁶⁰

Para Le Goff, as sociedades humanas imaginaram a existência, no passado e no futuro, de épocas excepcionalmente felizes ou catastróficas, a fim de dominar o tempo e a história e satisfazer as próprias aspirações de felicidade e justiça, ou os temores face ao desenrolar ilusório ou inquietante dos acontecimentos.¹⁶¹ Desse modo, para escrever a história de sua vida, a personagem recorre a um passado em relação ao qual não tem informações documentadas, pois, de sua origem, sabe apenas aquilo que a mãe lhe contara

¹⁵⁹ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Da profecia ao labirinto. Imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago Ed.: UERJ, 1994. p. 162. A autora é professora e pesquisadora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. O livro referido é resultante de sua tese de Doutorado, defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1993.

¹⁶⁰ Idem, p. 162-163.

¹⁶¹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. p. 283.

antes de morrer. Eva faz alusão a um tempo/espaço mítico feliz, revelando o desejo de domínio do tempo, necessário para a reconstituição de sua origem. Como não há documentos, a imaginação se encarrega de preencher os vazios deixados pela memória.

A primeira alusão a um passado mítico observada no romance de Allende é a referência ao nome da personagem narradora: “Chamo-me Eva, que quer dizer vida, segundo um livro que minha mãe consultou para escolher meu nome” (*Eva Luna*, p. 7). Como a Eva da Gênese, a protagonista deseja o conhecimento e muda o seu destino. No entanto, ao contrário da primeira, Eva Luna passa de objeto a sujeito do discurso, como a imagem do seu nascimento sugere: “Nasci no quarto dos fundos de uma casa sombria e cresci entre móveis antigos, livros em latim e múmias humanas, embora isso não me tenha tornado melancólica, pois vim ao mundo tendo na memória um hálito de selva” (p. 7). A condição de objeto evidencia-se na imagem do quarto, lugar sombrio e localizado nos fundos da casa, como representação simbólica do espaço restrito e limitado ocupado pelas mulheres na sociedade, principalmente, até metade do século XX. O que gera em Eva Luna a reação ao lugar que o seu nascimento lhe impõe é o *hálito de selva* que traz na memória, o qual desencadeia o desejo de reconquista da liberdade inerente à existência na origem.

Mircea Eliade, reconhecido historiador das religiões, afirma que o conhecimento da origem e da história exemplar das coisas confere uma espécie de domínio mágico sobre as mesmas. Para o autor, aquele que se

recorda de sua origem converte-se em senhor de seu destino.¹⁶² Assim, a consciência de um início, mesmo que mítico, marca o início do processo de constituição da identidade da Eva Luna.

A escrita da história da sua vida e a alusão à História da América Latina, que será analisada na próxima seção, permitem dizer que Eva Luna assume a perspectiva daqueles, entre os quais destacam-se as mulheres, que precisaram subverter a tradição para fazer ouvir sua voz, num ato político. Toma-se aqui a noção de política como o conjunto das relações humanas na sua estrutura real, social, no seu poder de construção do mundo.¹⁶³ Nesse sentido, Joan Scott afirma que a conexão entre a História das mulheres e a política tem sua origem na década de 60, quando ativistas feministas reivindicavam uma história que estabelecesse heroínas, prova da atuação das mulheres, e também explicações sobre a opressão e a inspiração para agir.¹⁶⁴ No romance de Allende, essa ação traduz-se na busca de uma palavra própria, capaz de expressar o posicionamento da personagem perante o mundo e de mudar a realidade conforme as suas convicções.

A relação com o passado mítico da América Latina, entendido como um tempo que se conhece a partir de relatos da oralidade, sem comprovação documentada e caracterizado pela dimensão mágica, evidencia-se, inicialmente, a partir da referência que Eva faz a seus pais. A mãe não sabe

¹⁶² ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.83-84.

¹⁶³ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 163.

¹⁶⁴ SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 64. A autora é professora de Ciências Sociais no Instituto de Estudos Avançados, em Princeton.

exatamente sua origem, mas deduz-se que é descendente de europeus, pois tem cabelos cor de fogo; e o pai é declaradamente um índio. Desse modo, Eva Luna, como o continente latino-americano, é fruto da miscigenação¹⁶⁵ decorrente do processo histórico que envolveu europeus e ameríndios:

Meu pai, um índio de olhos amarelos, provinha de um lugar onde se unem cem rios, tinha cheiro de floresta e nunca olhava o céu de frente, porque se criara debaixo da copa das árvores e a luz lhe parecia indecente. Consuelo, minha mãe, passou a infância em uma região encantada, onde durante séculos os aventureiros têm procurado a cidade de ouro puro, vista pelos conquistadores quando assomaram aos abismos da própria ambição. Ela ficou marcada pela paisagem e, de alguma forma, conseguiu transmitir-me essa impressão (*Eva Luna*, p. 7).

Tanto o pai quanto a mãe de Eva Luna provêm de ambientes descritos como encantados. O lugar onde *se unem cem rios* sugere um espaço mágico, fora do tempo, de convergência de várias forças, posto que o rio, simbolicamente, contém as correntes da vida e da morte.¹⁶⁶ Já o criar-se debaixo da copa das árvores aponta para um tipo de existência pura, sem a mácula da civilização. Desse modo, o nativo latino-americano é apresentado como proveniente de um *locus*, cujo passado é pouco conhecido e, por isso, reveste-se de uma aura mítica. A região encantada na qual Consuelo, por sua vez, passou a infância também simboliza o continente latino-americano, uma vez que, segundo Le Goff, com o Renascimento europeu busca-se justamente identificar a terra da Idade do Ouro com regiões reais, configurando-se assim o

¹⁶⁵ Miscigenação é o cruzamento de raças humanas diferentes. Esse processo também é chamado de mestiçagem ou caldeamento, e caracteriza a evolução do homem. In: *Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda.*

¹⁶⁶ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 780.

mito paradisíaco da América.¹⁶⁷

Conforme Eliade, o mito é sempre a narrativa de uma criação, ou seja, ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.¹⁶⁸ O mito cumpre a função de explicar aquilo que o ser humano não consegue entender pela razão ou aquilo cuja origem é desconhecida. Por não ter conhecimento de sua procedência, a mãe de Eva inventa um passado para si mesma, pois precisa contá-lo à filha:

Contou-me que fora abandonada em um bote à deriva por um navegador holandês, mas certamente inventou isso, a fim de livrar-se do assédio de minhas perguntas. Acho que, de fato, nada sabia sobre sua progeneritura e nem sobre a maneira como tinha aparecido naquele lugar (*Eva Luna*, p. 8).

(...)

Consuelo supria com acréscimos poéticos o que lhe faltava em informação. Desde que ouviu o cometa ser mencionado pela primeira vez, decidiu adotá-lo como data de nascimento (*Eva Luna*, p. 22).

Em vida, Consuelo buscava inventar um passado para tudo, até mesmo para as múmias armazenadas em um quarto da casa do Professor Jones, onde trabalhou até o fim de sua vida:

Com sua maneira confiante de lidar com os embalsamados, parecendo que eles eram uma espécie de parentes desaparecidos, minha mãe cortou pela raiz qualquer assomo de temor da minha parte, não permitindo também que os outros empregados me assustassem com idéias macabras. (...) Para tranquilizar-me, deu um nome a cada morto e inventou um passado para cada um, transformando-os também em seres benéficos, como os duendes e as fadas (*Eva Luna*, p. 30).

¹⁶⁷ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. p. 287.

¹⁶⁸ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 11.

No decorrer da narrativa, a necessidade de remontar ao passado, no intuito de construir uma história de vida, é constantemente retomada, reforçando a importância do conhecimento da gênese humana para a constituição de sua identidade. Assim como Consuelo cria um passado para as coisas, cuja origem desconhece, Eva Luna também imagina como teriam sido alguns momentos importantes da sua vida, como, por exemplo, o da sua concepção:

Conheci minha mãe tão profundamente, que posso imaginar a cerimônia que se seguiu, embora ela não me tenha fornecido todos os detalhes. Não tendo pudores inúteis, sempre respondia com a maior clareza às minhas perguntas, mas quando se referia a esse índio, costumava ficar repentinamente calada, perdida em suas boas lembranças. Tirou a bata de algodão, a anágua e as calças de linho (...) (*Eva Luna*, p. 25)

Não só o passado é imaginado de forma idealizada em *Eva Luna*, mas o presente também é vivido em um lugar, cuja descrição se aproxima da imagem do paraíso. Trata-se da referência à Colônia, mundo utópico e situado à margem do espaço habitual da narrativa, um país sul-americano não nomeado. Ao contrastar com os espaços urbanos, onde ocorre grande parte da ação na obra, a Colônia simboliza a possibilidade de um tempo presente feliz:

Conduziu Rolf Carlé diretamente do barco para uma aldeia fantástica, preservada em uma bolha onde o tempo havia parado e a geografia fora burlada. Ali a vida transcorria como nos Alpes, durante o século XIX. Para o rapazinho, foi o mesmo que penetrar em um filme. Nada chegou a ver do país e, durante vários meses, julgou que não havia muita diferença entre o Caribe e as margens do Danúbio (p. 96).

A palavra utopia costuma ser aplicada à visão de uma sociedade melhor

como forma ideal de relações sociais.¹⁶⁹ Lugar em que a personagem Rolf Carlé refugia-se, buscando recompor sua vida, a Colônia caracteriza-se por ser um espaço de concretização de um tempo de felicidade, próximo àquele almejado pelos imigrantes europeus quando se propuseram a vir para a América:

Em meados de mil e oitocentos, um ilustre sul-americano, dono de terras férteis encravadas nas montanhas, a pouca distância do mar e não muito longe da civilização, quis povoá-las com colonos de boa cepa. Foi à Europa, fretou um barco e espalhou a notícia entre os camponeses empobrecidos pelas guerras e pestes, que do outro lado do Atlântico esperava-os uma utopia. Iam construir uma sociedade perfeita onde a paz e a prosperidade reinariam, reguladas por sólidos princípios cristãos longe dos vícios, das ambições e mistérios que tinham castigado a humanidade desde o começo de civilização (*Eva Luna*, p. 96).

No plano histórico, a tentativa de isolar-se corresponde a um comportamento comum dos imigrantes em vários países da América Latina. De certa forma, o romance de Allende retrata o processo de auto-preservação social e cultural dos povos europeus que aportaram no Novo Mundo. Por outro lado, o insulamento aponta para a própria América Latina que, como utopia, seria o continente-ilha, anacrônico, fora dos limites do tempo e do espaço que, portanto, poderia resistir às barreiras impostas por todas as formas de repressão, inclusive aquelas que falam em nome da razão.¹⁷⁰ A imagem do isolamento é reforçada na obra no fechamento da Colônia por cem anos, durante os quais de lá ninguém saía nem entrara: “Fecharam a entrada da

¹⁶⁹ SZACHI, Jerzy. *As utopias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. p. 8.

¹⁷⁰ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Da profecia ao labirinto. Imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago Ed.: UERJ, 1994. p. 28.

Colônia e bloquearam a estrada, para ser impossível a chegada ou saída. Assim, durante cem anos cumpriram os desejos do homem que os levara para aquele lugar, vivendo de acordo com os preceitos de Deus” (*Eva Luna*, p. 96-97).

Os cem anos sem contato com o resto do mundo sugerem uma relação de intertextualidade com *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, que tematiza a vida em Macondo, uma pequena vila, cuja existência passa despercebida através do tempo. O único contato que os habitantes têm com o mundo real é feito através de um grupo de ciganos comerciantes, habituados a percorrer o mundo e que, certo dia, acidentalmente descobriram Macondo. A partir dessa data, todos os anos os ciganos se deslocavam até lá, onde eram ansiosamente esperados, com as invenções do mundo moderno, causando admiração e medo entre os habitantes. Como Macondo, a Colônia acaba sendo violada pela vida da cidade:

Entretanto, o segredo da utopia não pôde ficar indefinidamente oculto e, quando a imprensa publicou a notícia, armou-se um escândalo. Pouco disposto a continuar que existisse um vilarejo estrangeiro no território, com suas próprias leis e seus costumes, o Governo obrigou-os à abertura das portas, dando passagem às autoridades nacionais, ao turismo e ao comércio. (...) Os colonos transformaram suas casas em albergues e restaurantes para os turistas alguns hotéis aceitaram casais clandestinos, o que não correspondia precisamente à idéia do fundador da comunidade, os tempos tinham mudado e precisavam modernizar-se (*Eva luna*, p. 97).

No final da obra, Eva e Rolf estabelecem uma união afetiva e vão morar na Colônia, sugerindo a possibilidade de concretização da utopia. Nesse momento, realidade e ficção se misturam, uma vez que a novela que a

protagonista escreve é a própria narrativa que lemos: “Escrevi que durante aquelas semanas benditas, o tempo dilatou-se...” (Eva Luna, p. 328). O encontro entre o real e o ficcional mostra que a obra literária é o espaço por excelência da utopia, visto que através dela torna-se possível propor novas formas de relações no lugar das relações dominantes. Conforme Cretton, a utopia implica uma necessidade de escolha, uma opção, uma alternativa¹⁷¹, uma vez que o utopista não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta.¹⁷²

O final aberto do romance, apontando “uma realidade moldável segundo os próprios desejos” (Eva Luna, p. 328), pode ser associado ao tempo/espaço feliz evocado pela personagem para reconstituir sua história, no início do romance:

Exagerei um pouco ao dizer, por exemplo, que nossa lua-de-mel foi excessiva, que houve alteração no espírito daquela aldeia de opereta e na ordem da natureza, que as ruelas se perturbaram em suspiros, que os pombos fizeram ninho nos relógios de cuco, que as amendoeiras do cemitério floresceram em uma noite e que as cadelas do tio Rupert entraram no cio fora de estação (Eva Luna, p. 328).

Para Le Goff, muitas vezes, a idade mítica feliz não está na origem, mas no futuro, na idéia de igualdade e de inexistência da propriedade privada, almejadas pelos movimentos revolucionários. Ana Pizarro, por seu turno, argumenta que a noção de América Latina expressa pela literatura escrita nesse continente não é somente a que observamos como pluralidade cultural e

¹⁷¹ CRETTON, Maria da Graça. Oficina literária: lugar privilegiado da utopia. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom e ARAGÃO, Maria Lúcia. *América: ficção e utopias*. São Paulo: Edusp, 1994.

¹⁷² SZACHI, Jerzy. *As utopias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. P. 12-3.

dinâmica de sua configuração; não é apenas a imagem da integração histórica que ela consolidou em sua esfera: é também uma imagem de futuro.¹⁷³

Assim, ao deixar em aberto a possibilidade de uma saída, ou seja, da concretização da utopia, a partir de *Eva Luna*, Isabel Allende apresenta uma visão otimista da América Latina, sugerindo que o caminho está e sempre estará sendo trilhado por aqueles que vivem o presente. Nesse sentido, é possível dizer que a ontologia de *Eva Luna* está vinculada à vida da autora, posto que sua ficção, desde *A casa dos espíritos*, está imbuída do propósito de (re)ler e (re)contar a História do continente latino-americano, mesmo quando se detém em fatos ocorridos em países específicos, como o Chile ou a Venezuela. A esse respeito, Ana Pizarro chama a atenção para o fato de que, desde a narrativa dos anos sessenta, parece evidente a existência de um discurso integrador da região a nível simbólico.¹⁷⁴ A partir da noção de América Latina como conjunto, considerada tanto em sua unidade quanto em sua diversidade, a autora salienta que “esta vanguardia que há llevado la literatura en el proceso de integración es importante en la medida en que no sólo la expresa sino que también la construye”.¹⁷⁵

O entrelaçamento entre a literatura e a realidade traz à tona, ainda, a questão da referencialidade. De acordo com Compagnon, o referente, o real, não existe fora da linguagem, mas é produzido pela significação, depende da

¹⁷³ PIZARRO, Ana. El discurso literário e a noção de América Latina. Anais do I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada. Porto Alegre, 8 a 10 de setembro de 1986. p. 11.

¹⁷⁴ Idem, p. 12.

¹⁷⁵ Idem, Ibidem.

interpretação.¹⁷⁶ Desse modo, como aponta Hutcheon, na arte pós-moderna, a História é vista como intertexto, no sentido de ser um texto, um discurso, ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos literários. A autora coloca que, como relato narrativo, a história é inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada.¹⁷⁷

Portanto, partindo da noção de História enquanto intertexto, buscar-se-á verificar o modo como Eva Luna/Isabel Allende a reconta, reinterpretando-a, a partir da denúncia das estruturas de poder vigentes no século XX, na maioria dos países latino-americanos, bem como mostrando os movimentos sociais e seus efeitos na transformação das sociedades em questão.

5.2 Uma história escondida

A consciência do poder da representação através da escrita é de suma importância na constituição da identidade das nações modernas. Essa consciência permite que, a partir de meados do século XX, a literatura latino-americana inaugure uma visão da História mais voltada à realidade que a contextualiza.

Eva Luna pode ser entendida como uma alegoria política¹⁷⁸ que remete

¹⁷⁶ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 1999. p. 99.

¹⁷⁷ HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 184-5.

¹⁷⁸ JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1981.

ao continente latino-americano, à medida que alguns fatos evocam acontecimentos da História da América Latina, numa dimensão crítica. A História é contada a partir de um ponto de vista subjetivo, sendo o olhar feminino que conduz o leitor pelos seus caminhos. Inicialmente, identificam-se fatos ocorridos na Venezuela, onde Isabel Allende exilou-se por 13 anos. Embora não referida explicitamente, a história da Venezuela é representada na obra, conforme Navarro, dos 27 anos de ditadura de Juan Vicente Gómez até os anos de pacificação democrática de Rafael Caldera. A autora ressalta que é clara a representação a partir do olhar da classe marginal e do gênero oprimido, e que o evento político de um país metafórico, representando toda a América Latina, ganha força e um significado completamente diferente quando visto por uma lente feminina.¹⁷⁹

Os fatos históricos são contados para contextualizar a vida das personagens, sendo, portanto, narrados a partir da ótica das pessoas comuns, aproximando-se do que alguns historiadores chamam de *história vista de baixo*: “Consuelo não soube de muitos conflitos, catástrofes ou progressos de sua época, mas ficou a par, detalhadamente, dos distúrbios estudantis em sua pátria, porque ocorreram quando o Professor Jones transitava pelo centro da cidade e por pouco não foi morto pelos guardas a cavalo” (*Eva Luna*, p. 19).

De acordo com Sharpe, a História vista de baixo constitui um meio de reintegração da sua história aos grupos sociais que podem ter pensado tê-la

¹⁷⁹ NAVARRO, Márcia Hoppe. *The search for identity in latin american women's novels in the eighties*. Disponível em <http://www.anonimoslatinos.org/No3/atip03i.htm>.

perdido, ou que nem tinham conhecimento da existência de sua História.¹⁸⁰

Desse modo, observa-se na obra em análise a subversão da forma convencional de tratar os fatos históricos. Ao mudar o ângulo de visão dos acontecimentos, a autora transcende o discurso histórico tradicional, pois acrescenta sua visão de mundo aos fatos narrados e, assim, enriquece a percepção dos leitores em relação ao mundo representado na narrativa, dando força ao seu discurso:

A detenção provocou uma onda de solidariedade e, no dia seguinte, apresentaram-se dezenas de rapazes nas prisões e quartéis, oferecendo-se como presos voluntários. Foram trancafiados à medida que chegavam, mas dias depois tiveram que ser soltos, porque nas celas já não havia espaço para tantos rapazes e o clamor das mães começava a perturbar a digestão do Benfeitor (*Eva Luna*, p. 20).

A pesquisa às fontes históricas permite constatar a veracidade dos fatos representados em *Eva Luna*. Zavala, historiador da Venezuela, refere-se a uma série de movimentos entre estudantes, em que filhos de famílias influentes foram presos, sendo a Universidade de Caracas fechada várias vezes para punir tais protestos estudantis.¹⁸¹ No entanto, como se observa, a abordagem do fato histórico em *Eva Luna* leva em conta o que os acontecimentos significaram para as pessoas que participaram do processo, não se restringindo a ser apenas uma pretensa reprodução da realidade:

os problemas tinham começado dois dias antes, quando os universitários elegeram uma rainha da beleza, na primeira votação democrática do país. Depois que a coroaram e fizeram

¹⁸⁰ SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 59.

¹⁸¹ ZAVALA, D. F. M. História de meio século na Venezuela: 1926-1975. In: *América Latina: história de meio século*. v. 2. Brasília: UNB, s.d. p. 262-4.

empolados discursos, quando alguns ficaram de língua solta e falaram em liberdade e soberania, os jovens resolveram desfilar. (...) a polícia prendeu os cabeças da revolta, e os meteu na cadeia, mas não foram espancados porque entre eles haviam alguns filhos das famílias mais notórias (*Eva Luna*, p. 19-20).

A coincidência entre a História relatada no romance e a fonte oficial confirma a hipótese de que *Eva Luna* refira-se a acontecimentos ocorridos na Venezuela. Em relação aos movimentos estudantis, Zavala aponta que, em 1927, foi reconstituída a Federação de Estudantes da Venezuela, depois de prolongada clausura da Universidade Central, que durou até 1925. Em fevereiro de 1928, organizaram-se festejos históricos-literários para arrecadar dinheiro para fundar uma Casa do Estudante. Elegeu-se uma rainha dos estudantes com o nome de Beatriz I, coroada no Teatro Municipal de Caracas, em ato famoso, durante o qual o estudante poeta Pío Tamayo recitou versos em honra da soberana, mas com a intenção de exaltar a liberdade contra a opressão.¹⁸²

As referências às personagens históricas na obra ocorrem a partir de sua posição política, como *O Ministro da Guerra*, *o Senhor da Pátria*, *o ditador*, *a Pátria*, *o velho caudilho*, revelando uma intenção universalizante que abarcaria a história da América Latina como um todo. Por exemplo, quando a narradora refere o embaixador norte-americano, percebe-se a relação ao apoio dos Estados Unidos às ditaduras na América Latina:

Meses depois, quando a dentadura do Professor Jones já se tinha fixado e ele começava a recuperar-se dos ferimentos

¹⁸² Idem, p. 264.

morais, os estudantes voltaram a alvoroçar-se, agora com a cumplicidade de alguns oficiais jovens. O Ministro da Guerra *sufocou* a subversão em sete horas, e os que conseguiram salvar-se partiram para o exílio, onde permaneceram sete anos, até a morte do Senhor da Pátria, o qual se deu o luxo de morrer tranqüilamente em sua cama, em vez de pendurado pelos testículos em um poste de iluminação da praça, como desejavam seus inimigos e temia o *embaixador norte-americano* (Eva Luna, p. 20).

A designação de *Senhor da Pátria* remete aos ditadores latino-americanos em geral e, em particular, ao General Juan Vicente Gómez, que governou a Venezuela, de 1908 a 1935, sendo considerado o ditador mais sangrento do país. Nesse período, o desemprego elevou-se brutalmente, levando intelectuais, estudantes e desempregados a manifestar seu descontentamento nas ruas. Gómez reprimia tais manifestações com atos de crueldade, sugeridos na referência ao modo que *seus inimigos* desejariam que ele morresse. Segundo Zavala, o ditador mandou de forma absoluta na Venezuela, graças ao apoio do capital estrangeiro, da polícia e do exército, exercendo uma brutal repressão em relação a quaisquer manifestações contrárias.¹⁸³ O verbo *sufocar*, presente no fragmento citado anteriormente, além de não ser uma forma usual da historiografia tradicional, denota a intenção de denúncia dos desmandos da ditadura nos países latino-americanos.

O domínio de Gómez era tão forte, que sua equipe não sabia o que fazer na sua ausência, chegando ao cúmulo de pensar em embalsamá-lo, forjando sua permanência no poder, a fim de manter a ordem nacional:

¹⁸³ ZAVALA, D. F. M. História de meio século na Venezuela: 1926-1975. In: *América Latina: história de meio século*. v. 2. Brasília: UNB, s.d. p. 257.

Com o falecimento do velho caudilho e o fim daquela longa ditadura, o professor Jones esteve a ponto de voltar para a Europa, convencido – como muitas outras pessoas – de que o país mergulharia irremediavelmente no caos. Por seu turno, aterrados ante a possibilidade de um levante popular os ministros de Estado reuniram-se a toda pressa e alguém propôs chamar o médico, pensando que, se o cadáver de Cid, o campeador amarrado a seu cavalo pudera fazer guerra aos mouros, não havia motivos para que o Presidente Vitalício não continuasse governando, embalsamado em sua cadeira de tirano (*Eva Luna*, p. 20).

A referência a Cid demonstra o tom irônico da narrativa em relação aos fatos históricos que, vistos de baixo, parecem desprovidos de bom senso, uma vez que *el campeador* caracterizava-se justamente por ser um herói nacional que encarnava o protótipo do cavaleiro com as máximas virtudes. Esse procedimento revela uma feição paródica da obra de Allende. Nessa perspectiva, Hutcheon relaciona a pós-modernidade ao procedimento da paródia, sugerindo o alargamento do conceito às necessidades da arte do século XX. A autora propõe a paródia como um processo de irônica *transcontextualização* (nova relação, quer com o passado, quer com presente) e inversão, definindo-a como uma repetição com diferença.¹⁸⁴

A idéia de embalsamar o *Presidente Vitalício* representa o desejo de permanência do *status quo* e, conseqüentemente, a resistência da classe dominante à mudança, pois nada perdia com a ditadura, tendo sido, ao contrário, muito beneficiada às custas da venda do petróleo venezuelano ao capital estrangeiro: “A Pátria estava assentada sobre um mar de petróleo. Isso sacudiu um pouco a modorra da ditadura, pois aumentou tanto a fortuna do

¹⁸⁴ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições Setenta, 1989. p. 110.

ditador e seus familiares, que alguma coisa sobrou para os outros” (*Eva Luna*, p. 13).

A exploração do petróleo é outra referência importante que aponta ser a Venezuela o país, cuja História é representada em *Eva Luna*. De acordo com Zavala, a produção de petróleo, iniciada em 1917, com uma média diária de 332 barris, alcançou, em 1923, os dez mil barris diários. O autor ressalta que essa produção comoveu o mundo petroleiro internacional, e as ambições dos consórcios petroleiros transbordaram sobre a Venezuela com grande ímpeto.¹⁸⁵

Desse modo, a observação de algumas correspondências históricas descortina uma cronologia escondida, depreendida a partir das referências a fatos reconhecidos como constituintes tanto da História da Venezuela, quanto da América Latina e do mundo, como as ditaduras, o Plebiscito, o conclave dos partidos políticos, as duas grandes guerras mundiais, a revolução cubana etc.

A não preocupação em relatar os fatos de um ponto de vista explicitamente cronológico aproxima a obra em análise do novo conceito de historiografia e de romance histórico, produzidos a partir de meados do século XX, nos quais o mais importante é a reflexão sobre os eventos e não a sua sucessão exata. Na transcrição que segue, é nítido o propósito de relatar os fatos sob um ângulo diverso da narração histórica tradicional:

Todos começaram a sonhar com uma tímida liberdade. Gritaram, dançaram, atiraram pedras (...) Então, o Ministro da Guerra sobrepôs-se à confusão, sentou-se na cadeira

¹⁸⁵ ZAVALA, D. F. M. História de meio século na Venezuela: 1926-1975. In: *América Latina: história de meio século*. v. 2. Brasília: UNB, s.d. p. 259.

presidencial, ordenou que os ânimos fossem apaziguados a tiros e, em seguida, dirigiu-se ao povo pela rádio, anunciando uma nova ordem. (...) e teve início um governo mais progressista, que prometeu colocar a nação no século vinte, uma idéia não de todo disparatada, levando-se em conta que tinha mais de três décadas de atraso. Naquele deserto político começaram a emergir os primeiros partidos, organizou-se um Parlamento, houve um renascer de idéias e de projetos (*Eva Luna*, p. 23).

Com a morte de Gómez, ocupou a chefia do governo o general Eleazar López Contreras, ministro da Guerra e da Marinha da Venezuela,¹⁸⁶ confirmando mais uma vez a hipótese de que a História representada em *Eva Luna* seja a da Venezuela, uma vez que cita o Ministro da Guerra como sucessor do ditador, cuja morte significou uma abertura política no país. Contreras era um homem de transição, de compromisso, entre uma situação de força praticamente absoluta e uma saída progressiva à democracia liberal burguesa moderna,¹⁸⁷ aproximando-se da situação descrita na passagem anterior.

O uso de certas expressões, como *ordenou que os ânimos fossem apaziguados a tiros, uma idéia não de todo disparatada e Naquele deserto político*, apontam para um tipo de discurso em que a ironia serve de meio para uma crítica ao sistema político então vigente, não só na Venezuela como em toda América Latina.

Se, por um lado, existe uma ordem temporal implícita no que se refere à História, por outro, observa-se a sobreposição das histórias narradas,

¹⁸⁶ Idem, p. 263.

¹⁸⁷ Idem, p. 280.

resultando na mistura de tempos no plano diegético.¹⁸⁸ Esse procedimento gera o estranhamento necessário para que o leitor questione o discurso linear, que preconiza verdades absolutas, sem considerar a realidade multifacetada em que os acontecimentos ocorrem.

Nesse sentido, é pertinente a afirmação de Carpentier de que o novo romance latino-americano não pode ser diacrônico, quer dizer, precisa desenvolver ações paralelas, planos paralelos, mantendo o indivíduo sempre relacionado com a massa que o circunda.¹⁸⁹ Um exemplo dessa sobreposição temporal é a passagem a seguir, na qual Eva localiza o nascimento de uma personagem, fazendo referência ao seu próprio nascimento e à morte do ditador Gómez, já relatados em capítulos anteriores da obra: “Oito anos antes do meu nascimento, no mesmo dia em que morreu o Benfeitor como um avô inocente em sua cama, em uma aldeia ao norte da Áustria veio ao mundo um menino a quem deram o nome de Rolf” (*Eva Luna*, p. 33).

Conforme aponta Paul Ricoeur, o tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história, muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um após o outro; uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta.¹⁹⁰ Enquanto categoria formal da narrativa, o tempo é fenômeno organizador tanto dos episódios

¹⁸⁸ Diegese é entendida aqui como sinônimo de história, segundo o uso que Gerard Genette faz da palavra em *Figures III*.

¹⁸⁹ CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 85.

¹⁹⁰ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983, I.

narrados quanto da linguagem e seus signos. Conforme o crítico brasileiro Benedito Nunes, o tempo real (concretizado no ato da leitura) do discurso difere do tempo dos acontecimentos – da dimensão episódica da narrativa ou de sua história. Mesmo quando verídica, a narrativa nunca é um registro puro do imediato; ela introduz, a partir do tempo do discurso em que se apóia e que refere-se à realidade, um outro tempo, imaginário, não mensurável pelos ponteiros do relógio. Segundo o autor, esse tempo imaginário da ficção, condicionado pela linguagem, liga momentos que o tempo separa, inverte a sua ordem, perturba a distinção entre eles, comprime-os, dilata-os, retarda-os e acelera-os.¹⁹¹

A partir dos estudos de Bakhtin, o tempo na literatura passa a ser entendido como uma orientação formal e histórica. Assim, o tempo está indissoluvelmente ligado ao espaço e somente através deste vínculo é que surgem as articulações do enredo encarregadas de configurar o gênero e seu sincretismo. Trata-se de um conjunto de relações vinculado às épocas históricas; não a uma única época, mas a algo maior, como a vida.¹⁹² O termo cronotopo foi adaptado da teoria da relatividade de Einstein para designar a relação de interdependência existente entre as categorias de tempo e espaço no romance. Segundo Machado, o tempo, ao se inscrever no espaço, torna-se não somente uma outra dimensão deste, como também resgata o modo de ver

¹⁹¹ NUNES, Benedito. O tempo. In: JOBIM, José Luis. (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

¹⁹² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e de literatura*. São Paulo: UNESP, 1993. p. 211-362.

o mundo de uma época ou autor. O cronotopo possibilita a leitura do tempo no próprio discurso. No romance, o cronotopo é centro organizador dos principais acontecimentos temáticos e o princípio determinante do gênero.¹⁹³

A relação entre eventos inicialmente isolados entre si, no plano da história (enredo), sugere a heterogeneidade que caracteriza os acontecimentos que constituem as sociedades em geral. Além do diálogo entre discursos e tempos, também se observa a mudança de espaços na narrativa, visto que a narradora privilegia ora a história de uma personagem, ora a de outra. No terceiro capítulo do romance, por exemplo, o foco do relato é a personagem Rolf Carlé, que vivencia os horrores da Segunda Guerra Mundial na Europa. Desse modo, constata-se, em *Eva Luna*, uma preocupação em estabelecer relações históricas para além das fronteiras latino-americanas, mostrando a simultaneidade dos acontecimentos, bem como a implicação de uns sobre os outros. As guerras européias, por exemplo, determinaram a imigração na América Latina. Em vez de relatar como essa imigração ocorreu com dados estatísticos e datas, a narradora faz referência ao afincamento e dedicação do trabalho dos imigrantes, ao mesmo tempo tecendo uma crítica ao desperdício praticado pelos novos ricos do país:

Os imigrantes chegaram às centenas, com mulheres, filhos, avós e primos distantes, com seus idiomas diferentes, comidas típicas, tradições e festividades religiosas, com sua carga de saudades. Nossa exuberante geografia engoliu tudo de uma vez. Também foi permitida a entrada de alguns poucos asiáticos que, uma vez radicados, multiplicaram-se com espantosa rapidez. (...) Os imigrantes ficaram nas cidades,

¹⁹³ MACHADO, Irene. *O romance e a voz. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995. p. 310.

trabalhando com afinco e economizando cada centavo, ante o desdém dos nacionais, que consideravam o desperdício e a generosidade as melhores virtudes de qualquer pessoa decente (*Eva Luna*, p. 83)

Em *Eva Luna*, o olhar lançado para a História não se pretende neutro. O mundo é apresentado conforme o sentimento do sujeito que o apresenta. As palavras de Bakhtin elucidam que, na obra dialógica, o discurso sobre o mundo funde-se com o discurso sobre si mesmo, sendo a verdade sobre o mundo inseparável da verdade do indivíduo¹⁹⁴. Na passagem que segue, a subjetividade da narração apresenta-se em expressões como “o medo se gastara no desconcerto da derrota e a população aterrorizada esperava um banho de sangue”, mostrando tratar-se de um discurso impregnado de emoção:

A manhã iniciou-se com um reboiço na rua, movimento das tropas de ocupação, gritos de comando, mas ninguém se sobressaltou demais, porque o medo se gastara no desconcerto da derrota, pouco restando para ser empregado em pressentimentos de mau agouro. Após o armistício, os russos instalaram-se na aldeia. Os rumores de sua brutalidade precediam os soldados do Exército Vermelho, e a população aterrorizada esperava um banho de sangue. Eles são como animais, diziam. Abrem o ventre das mulheres grávidas e atiram os fetos aos cães (*Eva Luna*, p. 37)

Essa subjetividade é reforçada pela relevância atribuída aos detalhes cotidianos, aproximando-se a narrativa de um procedimento investigatório chamado de micro-história, no qual a análise microscópica dos acontecimentos mais insignificantes é utilizada como um meio de se chegar a conclusões de

¹⁹⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 77.

mais amplo alcance.¹⁹⁵ Assim, a História se faz, no romance em análise, não a partir dos acontecimentos políticos exclusivamente, como na historiografia tradicional, mas também a partir do relato de hábitos da sociedade:

Cada cidadão quis ser dono de um automóvel de magnata, de maneira que se tornou quase impossível circular pelas ruas entulhadas de veículos. Trocaram petróleo por telefone em forma de canhões, de conchas marinhas, de odaliscas; importaram tanto plástico, que as estradas acabaram orladas por um lixo indestrutível; de avião, diariamente chegavam os ovos para o desjejum da nação, produzindo-se imensas omeletes no asfalto candente do aeroporto, sempre que os caixotes tombavam ao serem descarregados (*Eva Luna*, p. 84).

Ao contrário do texto histórico que tem como fonte um documento, em vista do seu compromisso com a verdade, o texto literário pode basear-se na autoridade de uma personagem que vivencia os fatos. No fragmento que segue, Eva refere-se à ditadura de Marcos Pérez Jiménez, que dura de 1952 a 1957, da qual toma conhecimento através da cozinheira Elvira:

Após um breve período de liberdades republicanas, tínhamos novamente um ditador. Tratava-se de um militar de aparência tão inofensiva, que ninguém imaginou o alcance de sua cobiça; entretanto, o homem mais poderoso do regime não era o General, mas o Homem da Gardênia, chefe da Polícia Política, um indivíduo de maneiras afetadas, penteado com gomalina, vestido com trajes impecáveis de linho branco e cravo na lapela, perfumado à francesa e de unhas envernizadas. (...) Elvira comentava tais assuntos com freqüência, dos quais ficava a par através de boatos sabidos em seus dias de folga, já que nada disso era ouvido no rádio ou publicado na imprensa (*Eva Luna*, p. 77).

Para afirmar a diferença em relação ao romance histórico do século XIX,

¹⁹⁵ LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 142.

bem como à tradição histórica, *Eva Luna* narra os acontecimentos de seu tempo privilegiando a margem como ponto de vista. Elvira simboliza a voz daqueles que até então não podiam pronunciá-la. Desse modo, a obra literária apresenta-se como espaço de expressão dos grupos marginalizados pela sociedade. Por isso, confirma-se o seu caráter dialógico e a intenção transgressora, presente no novo modo de pensar a realidade latino-americana.

Segundo Burke, cada vez mais os historiadores estão se voltando para a micronarrativa¹⁹⁶, que empresta a forma literária para a narração de fatos históricos. O objetivo é tornar o discurso histórico fonte de reflexão, pois, ao revelar conflitos latentes, a micronarrativa esclarece sobre o funcionamento das estruturas sociais. Nesse sentido, o romance de Isabel Allende pode ser lido como uma micronarrativa, em vista de sua tessitura enquanto texto literário promover o diálogo evidente com a História latino-americana.

Um exemplo marcante do uso da micro-história na obra em análise é a referência à guerrilha na Venezuela que, segundo fontes consultadas, não ocupou um lugar de destaque na história do país, por não existirem condições necessárias e suficientes para uma revolução.¹⁹⁷ No romance, a guerrilha ganha um espaço importante, sendo apresentada em detalhes, com o envolvimento das personagens principais e a análise crítica do seu significado no país: “Em Cuba as condições eram diferentes, lá eles lutavam contra uma ditadura e tinham o apoio popular. Aqui há uma democracia cheia de defeitos,

¹⁹⁶ BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 342.

¹⁹⁷ ZAVALA, D. F. M. História de meio século na Venezuela: 1926-1975. In: *América Latina: história de meio século*. v. 2. Brasília: UNB, s.d. p. 329.

mas o povo sente orgulho dela. A guerrilha não conta com a simpatia das pessoas, e com poucas exceções, só conseguiu recrutar estudantes nas universidades” (*Eva Luna*, p. 259).

De acordo com Burke, o principal conflito não é entre a Nova História e a História tradicional, mas do significado da História encarada como uma prática interpretativa. Desse modo, o objetivo da micro-história é exatamente possibilitar um olhar crítico sobre os acontecimentos, considerando que não existem interpretações únicas e fechadas, pois o ângulo de visão do historiador determinará a leitura do fato histórico.

Nessa perspectiva, Bakhtin observa que a percepção única é relativa, pois, entre a mente que percebe e a coisa percebida, podem haver focalizações diversas. O ponto de vista único não implica que a significação de um objeto também seja única, já que um objeto ou evento pode ter mais de uma focalização dependendo do lugar de onde se olha e do indivíduo que o focaliza. Para Bakhtin, a percepção humana é comandada por uma lei do posicionamento que determina o prisma do campo visual de focalização.¹⁹⁸

Em alguns momentos, o ponto de vista do oprimido é colocado em diálogo com outros discursos, não havendo uma imposição de perspectiva como nas obras monológicas, nas quais, de acordo com Bakhtin, o universo monológico do artista desconhece o pensamento do outro, a idéia do outro

¹⁹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 28.

como objeto de representação.¹⁹⁹ A seguir, um exemplo do confronto de vozes sociais que dialogam em *Eva Luna*. Primeiro, transcreve-se o posicionamento de Elvira, cozinheira da casa onde Eva trabalha na infância; depois, a voz da patroa:

Eu não tinha idade para interessar-me por política, mas Elvira me enchia a mente de idéias subversivas, para dar o contra nos patrões.

– Está tudo corrompido neste país, passarinho. Muito gringo de cabelos amarelos, é o que lhe digo, qualquer dia nos levam a terra para outra parte e estaremos sentados no mar.

A dona do relicário pensava exatamente o contrário.

– Má sorte a nossa, que fomos descobertos por Cristóvão Colombo, em vez de um inglês; temos que trazer gente decidida, de boa raça, que abra estradas na selva, plante nas pradarias, levante indústrias. Não foi assim que formaram os Estados Unidos? Pois vejam aonde chegou esse país! (*Eva Luna*, p. 82-3).

Apesar das dificuldades financeiras, os patrões não compartilham das mesmas idéias da classe menos favorecida, evidenciando, inclusive, o seu preconceito social:

O General tem razão, aqui ninguém morre de fome. Você espicha a mão e agarra uma manga, por isso não há progresso. Os países frios são mais civilizados, porque o clima obriga o povo a trabalhar — dizia o patrão, estirado à sombra, abanando-se com o jornal e coçando a barriga.

(...) Por seu turno, os patrões eram partidários incondicionais do General, e quando a Guarda passava pelas casas vendendo sua fotografia, eles mostravam com orgulho a que já tinham pendurada, em um lugar de honra na sala (*Eva Luna*, p. 84-85).

¹⁹⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 78.

Os abusos dos regimes ditatoriais nos países latino-americanos são referidos de modo a encaminhar o leitor a traçar paralelos com os tempos atuais, em que a corrupção continua existindo e a classe baixa continua *vivendo como sempre*. Mudam os tempos, as pessoas, mas as situações se assemelham e, muitas vezes, também o comportamento em relação a elas, revelando-se mais uma vez o caráter dialógico da Literatura e da História, o que permite o diálogo entre tempos e espaços diversos:

Enquanto os donos do poder roubavam sem escrúpulos, os ladrões de profissão ou de necessidade mal ousavam exercer seu ofício, porque o olho da polícia estava em todas as partes. Assim, propagou-se a idéia de que só uma ditadura podia manter a ordem. O povo comum, que não tinha acesso aos telefones de fantasia, às calças de plástico descartáveis ou aos ovos importados, continuou vivendo como sempre. Os dirigentes políticos estavam no exílio, mas Elvira me dizia que em silêncio e à sombra o povo gestava a raiva necessária para opor-se ao regime (*Eva Luna*, p. 84)

Zavala menciona que, durante as ditaduras, gestava-se, em silêncio, o desenvolvimento político e ideológico, o nascimento de partidos, de organizações sindicais e camponesas, o amadurecimento da consciência da necessidade de uma democracia efetiva, de uma mudança para colocar a Venezuela no século XX, já que as ditaduras de Castro e de Gómez impediram em grau quase absoluto que as correntes de transformação do mundo contemporâneo se fizessem presentes no país.²⁰⁰ No entanto, apesar da existência de uma oposição, verifica-se que as mudanças mais significativas ocorrem a partir de decisões da elite, conforme analisa a personagem Aravena,

²⁰⁰ ZAVALA, D. F. M. História de meio século na Venezuela: 1926-1975. In: *América Latina: história de meio século*. v. 2. Brasília: UNB, s.d. p. 265.

o jornalista que ousa criticar o governo:

Tantos anos de tirania não haviam eliminado a oposição; alguns sindicatos funcionavam à sombra, os partidos políticos tinham sobrevivido fora da lei e os estudantes não deixavam passar um dia sem manifestar seu descontentamento. Aravena sustentava que as massas nunca haviam determinado o curso dos acontecimentos no país, e sim um punhado de ousados dirigentes. A queda da ditadura, pensava ele, aconteceria por um consenso das elites, enquanto que o povo, acostumado a um sistema de caudilhos, seguiria pelo caminho que lhe fosse indicado (*Eva Luna*, p. 187).

Como se vê, a História apresenta-se em *Eva Luna* de modo a possibilitar que o leitor, usando as palavras de Lukács, “enxergue a vida e os conflitos sociais da época”.²⁰¹ Esse olhar implica na reflexão e no entendimento dos motivos dos acontecimentos e no estabelecimento de relações com a vida. Assim, ao ficcionalizar a História, Allende estabelece um diálogo com a cultura da América Latina, contribuindo para a permanente construção da identidade dos sujeitos que nela estão inseridos.

²⁰¹ LUKÁCS, Georg. *The historical novel*. Londres, 1962. p. 30.

CONCLUSÃO

No prólogo do livro *Contos de Eva Luna*, destaca-se uma passagem em que a personagem Rolf Carlé reflete sobre o modo como a companheira Eva Luna representa a realidade: “Pensas em palavras, para ti a linguagem é um fio inesgotável que teces como se a vida se fizesse ao contá-la” (*Contos de Eva Luna*, p. 11).²⁰² Como se observa, a personagem estabelece uma ligação imediata entre o pensamento, a palavra e a vida, evidenciando que esta só se faz na tessitura da linguagem. Desse modo, se, por um lado, esse fragmento remete à força da palavra, enquanto elemento fundamental no processo de emancipação da personagem Eva Luna e das mulheres, em geral, no século XX; por outro, sugere o reconhecimento da voz feminina por parte da sociedade patriarcal, posto que tal afirmação é proferida por um homem, no texto de Allende.

Essas constatações corroboram a idéia de que a obra da autora chilena insere-se em um contexto, no qual as mulheres deixam, pouco a pouco, o

²⁰² Como já foi mencionado anteriormente, o livro *Contos de Eva Luna*, escrito por Isabel Allende, logo após *Eva Luna*, pretende-se uma continuação deste, como o próprio título sugere.

reduto doméstico para atuar em uma esfera, cujo acesso lhes foi negado durante muito tempo: o espaço público, no qual está sendo possível a sua profissionalização, a sua participação na tomada de decisões e, conseqüentemente, a construção de sua identidade.

A escrita de Isabel Allende é entendida, nesse sentido, como um signo que questiona a ideologia patriarcal ao mesmo tempo em que produz uma nova concepção de mulher, cujo papel é o de transformar a sociedade e a si mesma, através do poder da linguagem, confirmando a noção de que a palavra é o fenômeno ideológico por excelência. Sob essa ótica, conforme o teórico Bakhtin, a realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. Assim, a palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela, sendo o modo mais puro e sensível de relação social.²⁰³

Pautada na noção de dialogismo e em conceitos relativos à produção estética na pós-modernidade, a leitura intertextual proposta nesta tese permitiu verificar o papel da escrita, ficcional ou histórica, no processo de construção de identidades. Partindo-se do pressuposto de que o sujeito pós-moderno possui identidades múltiplas, e de que o mundo contemporâneo caracteriza-se pela diversidade e fragmentação, constatou-se que a escritura configura-se como o espaço por excelência de auto-constituição de sujeitos, uma vez que o ato de narrar uma história, podendo ser a sua própria história de vida, dá ao ser

²⁰³ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1989.

humano a sensação de uma trajetória completa, com início, meio e fim, ou seja, dá a ilusão da tão almejada identidade unitária.

Confirmando a necessidade do sujeito pós-moderno de criar histórias para preencher a *falta de inteireza* do ser humano, mencionada por Stuart Hall, Isabel Allende conclui sua autobiografia, intitulada *Meu país inventado*, referindo-se ao papel da escritura enquanto forma de constituição de sua identidade: “Sou escritora porque nasci com um bom ouvido para as histórias e tive a sorte de contar com uma família excêntrica e um destino de peregrina errante. O ofício da literatura definiu-me: de palavra em palavra criei a pessoa que sou e o país inventado em que vivo.”²⁰⁴ O uso da expressão *de palavra em palavra* condiz com a colocação de Hall de que a identidade é algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Para o autor existe sempre algo *imaginário* ou fantasiado sobre a sua unidade.²⁰⁵

Nessa perspectiva, buscou-se mostrar que, ao se tornar voz e escritura, a memória possibilita a construção da identidade da personagem narradora. A partir da rememoração dos momentos vividos com a mãe e das histórias que ela lhe narrava, a protagonista passa a escrever a sua própria história, tornando-se, ao longo da narrativa, uma escritora. Assim, mais do que um simples arquivo classificatório de informação que reinventa o passado,

²⁰⁴ALLENDE, Isabel. *Meu país inventado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 235.²⁰⁵HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 38.

conforme Schmidt, a memória mostra-se como um referencial norteador na construção de identidades no presente.²⁰⁶

Isabel Allende mostra-se consciente da função desempenhada pela memória e pela escrita na construção de sua identidade, quando afirma que: “La escritura es para mi un intento desesperado de preservar la memoria. Soy una eterna vagabunda. Por los caminos quedan los recuerdos como desgarrados trozos de mi vestido. De tanto andar se me han desprendido las raíces primitivas. Escribo para que no me derrote el olvido y para nutrir las desnudas raíces que ahora llevo expuestas al aire.”²⁰⁷ Sob esse prisma, Schmidt ressalta, ainda, que o entrecruzamento entre discurso, memória e identidade constitui-se num dos topos de importância indiscutível na atualidade, pois instiga uma série de reflexões sobre a formação e determinação histórica dos sujeitos e suas representações, particularmente dos sujeitos cujas representações foram relegadas e silenciadas.²⁰⁸

O estudo permitiu, desse modo, o questionamento do papel da escritura na constituição da identidade, em especial do gênero feminino, posto que o romance em análise foi escrito por um mulher que muito contribuiu para a afirmação da voz feminina na literatura latino-americana, silenciada até bem pouco tempo. A análise na perspectiva da crítica feminista possibilitou a

²⁰⁶ SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? In: INDUSRKI, Freda. *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000. p. 102.

²⁰⁷ ALLENDE, Isabel. *Del oficio de la escritura*. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/allende>. Acesso em: setembro de 2004.

²⁰⁸ SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? In: INDUSRKI, Freda. *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000. p. 102.

reflexão sobre o rompimento dos paradigmas tradicionais determinantes do cânone, que sempre desconsiderou a inserção das mulheres na história da literatura. Ria Lemaire chama a atenção para o fato de que a história literária ainda constitui um fenômeno estranho e anacrônico, podendo ser comparado ao da genealogia nas sociedades patriarcais do passado. A genealogia privilegiou a sucessão cronológica de guerreiros heróicos, e a história literária, por sua vez, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais”.²⁰⁹

Desde os anos 80, principalmente, esse quadro começa a mudar e as mulheres escritoras passam a ter um espaço no mercado editorial, tornando-se reconhecidas pela literatura que produzem, a partir de seu olhar específico e marcado pela diferença, determinada em relação ao seu particular espaço de enunciação. Isso revela que uma das características fundamentais dos textos escritos por mulheres é a problematização de sua própria condição na sociedade, através da reflexão sobre o significado da escritura na transformação de suas vidas e na solução dos impasses enfrentados no processo de emancipação. Essa especificidade da escrita feminina pode ser observada em *Eva Luna*, à medida que essa obra tematiza a história de uma mulher que, ao contar histórias, conta-se e constitui-se enquanto sujeito. Nesse sentido, mais uma vez, observa-se a identificação que existe entre a personagem Eva Luna e a autora, no que se refere à concepção de literatura

²⁰⁹ LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

de ambas. A esse respeito, em *Meu país inventado*, Allende afirma: “No lento exercício da escritura tenho lutado com meus demônios e minhas obsessões, explorado os lugares mais obscuros da memória, retirando histórias e personagens do esquecimento, roubado vidas alheias, e com toda essa matéria-prima construí um lugar chamado minha pátria. Sou de lá.”²¹⁰

Nesse sentido, interpretada como uma possível reinvenção de *As mil e uma noites*, a narrativa de Allende propõe a renovação do papel da mulher *contadora* de histórias, que passa a ser também *criadora* de narrativas. Assim, a imagem da *Sheherazade crioula* proposta por Helena Araújo, ao analisar as obras escritas por mulheres nas duas primeiras décadas do século XX, representa a escritora latino-americana em uma circunstância histórica que começa a perder vigência. A autora menciona que a mulher escrevia, até então, carregando a culpa de não estar servindo aos interesses do pai, do filho ou do marido. Nesse sentido, segundo Lucía Guerra,

La imposición de la maternidad como única función social o la condena al anonimato son para las escritoras actuales, eslabones que han dejado de existir. Su escritura, en un nuevo devenir que les permite participar activamente en la cultura, constituye el engendro de otras historias que modificarán, de manera significativa, los rasgos evolutivos del signo mujer.²¹¹

Helena Araújo previra que quando a mulher latino-americana conseguisse escrever sobre sua vida e seus sentimentos, alcançaria uma noção integral de sua própria individualidade na dupla dimensão da expressão

²¹⁰

ALLENDE, Isabel. *Meu país inventado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 235.

²¹¹ GUERRA, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Habana: Casa de las Américas, 1994. p. 186-7.

e do conteúdo. A autonomia de sua linguagem, para a autora, somente seria assumida, quando a mulher atentasse contra os sempiternos direitos do pai, do irmão e do esposo, para ser, enfim, a narradora de si mesma.²¹²

No processo de narração de sua própria experiência, a mulher passa a (re)contar a história do país ou continente em que vive, propondo um novo modo de olhar e pensar o passado. Em *Eva Luna*, Isabel Allende faz uma (re)leitura dos fatos históricos, em uma perspectiva em que as vozes dos grupos sociais marginalizados ganham destaque, a despeito do discurso do poder instituído, o qual, durante muito tempo, monopolizou o direito de contar a História. Como uma metáfora do continente latino-americano, a história da Venezuela é narrada, na obra de Allende, a partir da percepção de pessoas comuns, que a revestem de uma dimensão humana, no sentido de representar os acontecimentos não mais somente na perspectiva política e heróica, mas, também, evidenciando o modo como os fatos históricos são sentidos por aqueles que os vivem.

No intuito de evidenciar as vozes presentes em *Eva Luna*, de Isabel Allende, este trabalho resultou em um diálogo entre diferentes leituras intertextuais. As relações estabelecidas mostram que, de fato, o mundo a que a literatura se refere é, essencialmente, o dos textos que a antecedem. Nesse sentido, conforme Compagnon, para a teoria literária, os outros textos tomam explicitamente o lugar da realidade, e é a intertextualidade que se substitui à

²¹² ARAÚJO, Helena. Narrativa feminina latinoamericana. *Hispanica*. New Jersey, 1979. p. 34. Para fins de paráfrase, realizei uma tradução livre do texto de Helena Araújo.

referência,²¹³ tornando possível a representação do sujeito e a sua constituição.

A partir da tematização de questões fundamentais no atual momento histórico, como o feminismo e o papel da escritura no processo de emancipação dos indivíduos e das sociedades, Isabel Allende mostra-se, em *Eva Luna*, como uma das escritoras latino-americanas que conferem à literatura escrita por mulheres o fôlego necessário para garantir um espaço cada vez maior na arte contemporânea. O romance promove uma reflexão sobre as desigualdades ainda vigentes em nossa sociedade e o desrespeito às diferenças, que tornam cada pessoa única, mostrando que a linguagem é o dom mais poderoso do qual dispomos para transformar a realidade.

Para finalizar, evoco as palavras da autora, quando esta responde, em uma entrevista, sobre o motivo que a leva a considerar Eva Luna a personagem feminina com a qual mais se identifica em suas obras: “Porque se rebela contra su destino y sale adelante usando el único don que le dio la naturaleza: el don de contar. Porque es feminina y feminista. Porque tiene un corazón recto y no teme su propia sensualidad.”²¹⁴ Ao ser questionada se é como sua personagem Eva Luna, Isabel Allende responde: “Así aspiro a ser”.²¹⁵

²¹³ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 110-11.

²¹⁴ ALLENDE, Isabel. In: ZAPATA, Celia Correas. *Isabel Allende: vida e espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998. p. 103.

²¹⁵ Idem, *Ibidem*.



ANEXO

Sobre Isabel Allende

Isabel Allende nasceu em Lima, no Peru, em 2 de agosto de 1942, mas considera o Chile sua pátria, por ter crescido nesse país e lhe dever a sua formação. Desde os 17 anos, a autora trabalhou como jornalista e escritora, tendo publicado livros infantis e peças de teatro, e dirigido coleções diversas para editoras do Chile. Essa situação se alterou com o exílio a que se impôs, voluntariamente, em Caracas, Venezuela, em 1976, em função das perseguições de que foi alvo após o golpe militar no Chile. Iniciou, então, uma publicação regular de artigos humorísticos no jornal *El Nacional*, em outros periódicos venezuelanos e, pontualmente, em revistas e jornais de diversos países da América Latina.

Em 1982, Allende surgiu no âmbito literário internacional, no qual se revelou com *A casa dos espíritos*, obra aclamada pela crítica e que projetou a sua autora para um lugar de destaque entre os grandes narradores latino-americanos. O seu primeiro romance afirmou-se de modo imediato, sendo provavelmente o livro que uniu, com maior êxito até aquele momento, o contexto histórico com a questão feminina. A narrativa conta a vida de quatro gerações de mulheres que formam um poderoso clã feminino, no alvor da época revolucionária que mudou o curso da história do Chile, e foi assumida pela autora como contendo dados multibiográficos.

Em 1987, a escritora mudou-se para os Estados Unidos, onde atuou

como professora de Literatura em algumas universidades, como a da Virgínia. Atualmente, residindo na Califórnia e casada com o cineasta William Gordon, ela continua escrevendo e publicando seus romances.

Sua obra, apreciada em vários continentes e traduzida em mais de vinte idiomas, constitui-se dos seguintes títulos: *A casa dos espíritos* (1982), escrito a partir de uma carta que dirige ao avô, na qual tenta reconstituir a história da própria família; *De amor e de sombra* (1984); *Eva Luna* (1987); *Contos de Eva Luna* (1989), primeiro livro de contos; *O plano infinito* (1991); *Paula* (1994) e *Cartas a Paula* (1997), escritos a partir de cartas que a autora escreve à mãe durante o tempo em que sua filha Paula permanece em coma, vítima de uma grave doença; *Afrodite* (1997), *Filha da fortuna* (1999), *Retrato em sépia* (2000), *A cidade das feras* (2002), direcionado ao público infanto-juvenil; e *Meu país inventado* (2003), livro autobiográfico em que Allende fala sobre sua nostalgia em relação ao Chile.

REFERÊNCIAS

ALLENDE, Isabel. *Del ofício de la escritura*. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/allende>. Acesso em: setembro de 2004.

____. *Contos de Eva Luna*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

____. *Eva Luna*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1987.

____. *Meu país inventado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

ARAÚJO, Helena. Narrativa femenina latinoamericana. *Hispanamerica*. New Jersey, 1979.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

AS mil e uma noites / [versão de] Antoine Galland; tradução de Alberto Diniz; apresentação de Malba Tahan. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. 2 v.

AS mil e uma noites. Damas insignes e servidores galantes. SILVA, Rolando Roque da (Trad.). São Paulo: Brasiliense, 1998.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1989.

____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. _____. & FIORIN, José Luiz (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Erzaehlung un Heilung, Gesammelte Schriften, Band IV, 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1972.

_____. O narrador. In: ___ et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1994.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

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

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CARVALHAL, Tania *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: EDITORA UNISINOS, 2003.

_____. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1992.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: perspectiva, 1992.

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

COSTA, Lúcia Militz da. *Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos*. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.

CRETTON, Maria da Graça. Oficina literária: lugar privilegiado da utopia. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom e ARAGÃO, Maria Lúcia. *América: ficção e utopias*. São Paulo: Edusp, 1994.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org.). *A mulher na literatura*. V. I. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1998.

DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *A história das mulheres*. Lisboa: Editora Afrontamento, 1994. v.1, 2 e 3.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Da profecia ao labirinto*. Imagens da história na ficção latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: Imago Ed.: UERJ, 1994.

FOKKEMA, Douwe. *História literária. Modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega, s.d.

FRANCO, Jean. Indecent exposure? Feminismo en la época del neoliberalismo. In: DUARTE, Constância Lima et al. *Gênero e representação em literaturas de línguas românicas*. v. V. Belo Horizonte: Departamento de Letras – Românicas / UFMG, 2002.

_____. Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana. In: *Hispanamérica*, Revista de literatura. n. 45, 1986.

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: ____ (Org.) *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. (La littérature au seconde degré). Paris: Seuil, 1982.

GOMES, Purificación Barcia. *O método terapêutico de Scheerazade - Mil e uma histórias de loucura, de desejo e cura*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 135.

GUERRA, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Habana: Casa de las Américas, 1994.

HADDAD, Jamil Almansur. *Interpretações das 'Mil e uma noites'*. Conferência proferida em 04/06/1986, na Semana de Estudos Árabes, realizada pelo Centro de Estudos Árabes da FFLCH-USP.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

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

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1981.

JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KOEHLER, H. S. J. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: Globo, 1959.

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

LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 3: as psicoses. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

LUKÁCS, Georg. *The historical novel*. Londres, 1962.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995.

MALEVAL, M. do A. T. In: FUNCK, Susana Bornéo. *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

MENDONÇA, Maria Helena. A literatura feminina: (re)cortes de uma trajetória. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

MENESES, Adélia Bezerra. Xerazade ou do poder da palavra. In: GAZOLLA,

Ana Lúcia Almeida (Org.). *A mulher na literatura*. V. I. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1998.

MORÓN, Guillermo. *Breve historia contemporánea da Venezuela*. Caracas: Fondo de cultura económica, 1994.

MUSZKAT, Malvina; SEABRA, Zelita. *Identidade feminina*. Petrópolis: Vozes, 1985.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: _____. (Org.) *Rompendo o silêncio*. Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: UFRGS, 1995. Col. Ensaios.

_____. Os mil e um contos de Eva Luna, ou a perspectiva feminista da palavra. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

_____. *The search for identity in latin american women's novels in the eighties*. Disponível em <http://www.anonimoslatinos.org/No3/atip03i.htm>.

NUNES, Benedito. Tempo. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. A intertextualidade crítica. In: *Intertextualidades*. Poétique. Coimbra: Almedina, n. 27. 1979.

PINTO, Magdalena García. *Women writers of Latin America: intimate histories*. Austin: University of Texas Press, 1991.

PIZARRO, Ana. El discurso literário e a noção de América Latina. *Anais do I*

Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada. Porto Alegre, 8 a 10 de setembro de 1986.

PRATT, Mary Louise. Mulher, literatura e irmandade nacional. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Estilos de época na literatura*. 15. ed. São Paulo: Ática, 2002.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.

RICHARD, Nelly. De la literatura de mujeres a la textualidad femenina. In: BERENGUER, Carmen et al. *Escribir en los bordes*. Santiago de Chile: Ed. Mujeres Cuarto Propio, 1990.

RODENAS, Adriana Méndez. Tradición y escritura femenina. In: BERENGUER, Carmen et al. *Escribir en los bordes*. Santiago de Chile: Ed. Mujeres Cuarto Propio, 1990.

RODRIGUEZ, Odiombar. Eva Luna, guerrilheira da palavra. In: NAVARRO, Márcia H. (Org.) *Rompendo o silêncio*. Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: UFRGS, 1995. Col. Ensaíos.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983, I.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? In: INDUSRKI, Freda. *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000.

_____. Escrevendo gênero, reescrevendo a nação. Da teoria, da resistência, da brasilidade. In: DUARTE, Constância Lima et al. *Gênero e representação*:

teoria, história e crítica. v. I. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002.

___ (Org.). *Mulheres e literatura*. (Trans) formando identidades. Porto Alegre: Palloti, 1997.

___. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

___. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia H. (Org.) *Rompendo o silêncio*. Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: UFRGS, 1995. Col. Ensaios.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SEELIG, Beth. *The rape of Medusa in the temple of Athena*. 2002.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

SOARES, Angélica. Memória poética feminina: hierarquias em questão. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

SZACHI, Jerzy. *As utopias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TEIXEIRA, Livia M. de F. R. *Contar/Contar-se: ficção feita de histórias e História*. Tese de Doutorado. São Paulo, 1997. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VYGOTSKY, Lev S. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WALKOWIAK, Marzena. El discurso subversivo frente a la historia oficial en *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende. In: CAMPUZANO, Luisa. *Mujeres latinoamericanas del siglo XX: historia e cultura*. Tomo II. Havana: Casa de las Américas, 1998.

WAJNBERG, Daisy. *Jardim de arabescos: uma leitura de As mil e uma noites*. São Paulo: FAPESP, 1997.

WELEK, René. A crise da Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

ZAPATA, Celia Correias. *Isabel Allende: vida e espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998.

ZAVALA, D. F. M. História de meio século na Venezuela: 1926-1975. In: *América Latina: história de meio século*. v. 2. Brasília: UNB, s.d.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.