

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FABÍOLA BENFICA MARRA

A AMÉRICA LATINA E OS LATINO-AMERICANOS NAS NARRATIVAS DE
EVA LUNA DE ISABEL ALLENDE

Uberlândia

2016

FABÍOLA BENFICA MARRA

A AMÉRICA LATINA E OS LATINO-AMERICANOS NAS NARRATIVAS DE
EVA LUNA DE ISABEL ALLENDE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa III Literatura, outras Artes e Mídias

Orientadora: Dra. Irlei Margarete Cruz Machado

Uberlândia

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M358a Marra, Fabíola Benfica, 1977
2016 A América Latina e os latino-americanos nas narrativas de Eva Luna
 de Isabel Allende / Fabíola Benfica Marra. - 2016.
 118 f. : il.

Orientadora: Irlei Machado.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários.
Inclui bibliografia.

1. Letras - Teses. 2. Índios - América - Teses. 3. América Latina -
Teses. 4. Intertextualidade - Teses. I. Machado, Irlei, 1952. II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
Letras - Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

FABIOLA BENFICA MARRA

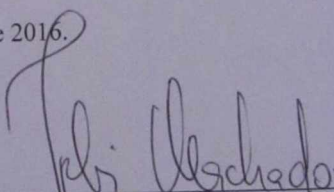
NARRADORES DE EVA LUNA:
A AMÉRICA LATINA E OS LATINO-AMERICANOS NAS OBRAS DE
ISABEL ALLENDE

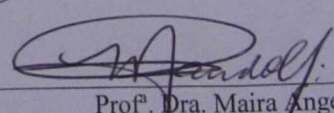
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Letras, concentração em Estudos Literários.

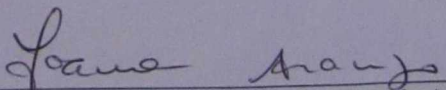
Linha de Pesquisa III Literatura, outras Artes e Mídias

Uberlândia, 13 de dezembro de 2016.

Banca examinadora:


Profª. Dra. Irlei Margarete Cruz Machado/ PPGLET - UFU (Presidente)


Profª. Dra. Maira Angélica Pandoff/ UNESP - Assis


Profª. Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo/ PPGLET - UFU

A AMÉRICA LATINA E OS LATINO-AMERICANOS NAS NARRATIVAS DE EVA LUNA DE ISABEL ALLENDE

RESUMO

Esta dissertação apresenta os resultados da pesquisa sobre as narrativas compostas por Isabel Allende no romance *Eva Luna* (1987) e no livro *Cuentos de Eva Luna* (1989). Diversos autores foram acionados na tentativa de compreender o processo de escrita da autora chilena. A forma como a América Latina e os nativos latino-americanos são representados apontaram para uma possível imagem de leitor. Realizamos um diálogo entre o clássico da modernidade Walter Benjamin e a teoria da pós-modernidade apresentada por Linda Hutcheon. O conceito de metaficção historiográfica foi adotado para definir o gênero das narrativas analisadas. Investigamos o uso de diferentes formas de intertextualidades, apresentando e avaliando possíveis influências e textos fonte. Refletimos sobre a presença do indígena na literatura e na historiografia oficial. Consideramos o quanto estas textualidades influenciaram as obras de Allende e poderão influenciar os próximos leitores e escritores.

PALAVRAS CHAVE:

América Latina / Latino-americanos / indígena / nativos / povos originários / Isabel Allende / Eva Luna / intertextualidade / metaficção historiográfica / narrativas / narradores

ABSTRACT

This dissertation shows the results of the reach about the narrative written by Isabel Allende in the novel *Eva Luna* (1987) and on the book *Cuentos de Eva Luna* (1989). Many authors were called in attempt of the understanding of the writing process of the Chilean author. The way the Latin American and its natives Latino-Americans are represented possible shows an image of reader. We've accomplished a dialogue between the modern classic Walter Benjamin and the post-modern theory introduced by Linda Hutcheon. The historiographic metafiction was adhered to define the gender of the analyzed narratives. We've investigated the use of different forms of intertextuality, showing and evaluating possible influences and source texts. We can think about the presence of the indigenous on the official literature and historiography. We may consider how these textualities influenced in the work of Allend and may influence on the next writers and readers.

KEY WORDS

Latin American/ Latino-Americans/ indigenous/ natives/ originating peoples/ Isabel Allende / Eva Luna/ Intertextuality/ historiographic metafiction/ narratives/ storytellers

Agradecimentos

Agradeço à vida pelos aprendizados diários, aos meus antepassados que me propiciaram nascer e viver na América Latina. Aos povos originários que persistem na luta contra a invasão europeia há mais de quinhentos anos. Especialmente agradeço aos povos Guarani Nhandevu e Kaiowá do Mato Grosso do Sul que me receberam em seus tenkohás e me confiaram suas narrativas de resistência, motivando minha busca pela compreensão das representações dos nativos latino-americanos na literatura.

Sou grata aos professores Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo, Dr. Fábio Figueiredo Camargo, Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza, Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro e Dr. Ivan Marcos Ribeiro do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários por nos ofertar seus conhecimentos e pela generosidade de suas orientações. Aos colegas de curso pelos debates enriquecedores. À minha orientadora Dra. Irlei Margarete Cruz Machado por todas as experiências compartilhadas, pelo olhar atencioso, pela paciência e carinho. É preciso agradecer também aos avanços das tecnologias da informação que propiciaram uma orientação à distância. Em um momento de grandes incertezas no cenário nacional, agradeço a oportunidade de ter feito pós-graduação em uma instituição federal pública, gratuita e de qualidade.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução ----- | 7 |
| Primeiros contatos com a literatura ----- | 8 |
| Capítulo 1 – Compreendendo a escrita de Isabel Allende | |
| 1.1 – Em busca de um referencial----- | 14 |
| 1.2 – Pobre Narrador----- | 16 |
| 1.3 – Walter Benjamim e Linda Hutcheon, um diálogo possível para compreender narrativas contemporâneas ----- | 23 |
| Capítulo 2 – Jogando com a representação da América Latina | |
| 2.1 – O jogo da escrita literária----- | 37 |
| 2.2 – Eva Luna – do romance ao livro de contos ----- | 46 |
| 2.3 – Discursos e representações sobre os latino-americanos e a América Latina----- | 53 |
| Capítulo 3 – Povos originários da América Latina no imaginário de Isabel Allende | |
| 3.1 – Orientalistas e Indigenistas----- | 72 |
| 3.2 – A questão indígena em debate no Brasil e a contribuição da literatura ----- | 75 |
| Capítulo 4 – Os narradores de Eva Luna e as representações dos povos latino-americanos | |
| 4.1 – Saber Indígena no conto Ester Lucero----- | 86 |
| 4.2 – Eufemizações e inversões no conto Walimai----- | 92 |
| 4.2.1 – Eufemização da Violência----- | 94 |
| 4.3 – Caminhar/ cambiar em direção ao Norte/Morte ----- | 102 |
| Considerações Finais----- | 115 |
| Referências Bibliográficas----- | 121 |

A AMÉRICA LATINA E OS LATINO-AMERICANOS NAS NARRATIVAS DE EVA LUNA DE ISABEL ALLENDE

INTRODUÇÃO

O romance *Eva Luna* (1987) e o livro *Cuentos de Eva Luna* (1989)¹ da escritora chilena Isabel Allende constituem o objeto de análise desta pesquisa. Os narradores de *Eva Luna* dão voz aos sujeitos silenciados pela historiografia oficial, revelando símbolos e significados relativos à América Latina e aos latino-americanos. Allende recorre ao uso da metalinguagem, provocando a reflexão sobre o fazer literário. Constrói narrativas ancoradas em contextos sociais complexos deixando explícitos conflitos provocados pelo contato das nações nativas com os colonizadores. Sua literatura enfatiza as disparidades entre os padrões morais dos povos aborígenes e o “espírito do capitalismo”², norteador das ações das pessoas que procedem do hemisfério norte. O leitor é provocado a refletir sobre as relações sociais estabelecidas entre diferentes sujeitos em um período de tempo e em um espaço que não é determinado de forma precisa no texto.

A autora não determina datas em suas obras de ficção, mas menciona episódios históricos que marcaram a vida de diversas pessoas, relatados sob o ponto de vista de

¹ As datas informadas aqui (1987 e 1989) referem-se às primeiras publicações de *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna*. As próximas citações referem-se ao ano da publicação utilizada para a escrita desta dissertação: *Cuentos de Eva Luna* (1996) e o romance *Eva Luna* (2003).

² Em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Max Weber (2009) reflete sobre o papel do protestantismo na formação do comportamento típico do capitalismo ocidental moderno. Segundo Weber o que norteia o chamado espírito do capitalismo é propensão ao acúmulo de capital e a busca por atividades que proporcionem a obtenção de lucro. Apesar da colonização da América Latina não ter sido promovida por protestantes, mas por católicos acreditamos poder utilizar a expressão “espírito do capitalismo” para designar as ações dos invasores europeus. Os colonizadores mantiveram uma postura de esbanjamento e ostentação, os lucros das atividades produtivas não foram reinvestidos de forma produtiva em solo latino-americano. Embora tenham mantido durante a colonização uma postura contrária ao espírito do capitalismo, adotamos aqui a expressão cunhada pelo sociólogo alemão para caracterizar a ação exploratória que os europeus empreenderam contra os recursos e os povos latino-americanos. A colonização da América Latina propiciou o acúmulo de capital e o reinvestimento produtivo nos países do hemisfério norte, impulsionando os avanços da chamada Revolução Industrial. Segundo Galeano, “Ao longo do processo, da etapa dos metais ao posterior fornecimento de alimentos, cada região se identificou com o que produziu, e o que produziu foi aquilo que dela se esperava na Europa: cada produto carregado no porão dos galeões que sulcavam o oceano converteu-se numa vocação e num destino. A divisão internacional do trabalho, tal como foi surgindo junto com o capitalismo parecia-se mais com uma distribuição de funções entre o cavaleiro e cavalo, como observou Paulo Baran. Os mercados do mundo colonial cresceram como meros apêndices do mercado interno do capitalismo que irrompia.” (GALEANO, 2015 p. 52 - 53). O texto de Allende descreve o país cenário de seus enredos apontando os produtos que dele são extraídos.

personagens nativos latino-americanos. A narradora-personagem-título Eva Luna localiza os acontecimentos com a descrição de um ambiente que sugere a Floresta Amazônica. No entanto, o texto não informa qual o país cenário das ações dramáticas, deixando pistas que levam o leitor a supor que se trata de algum lugar na Amazônia Internacional. Descreve objetos, pessoas, narra episódios e se esmera no relato dos sentimentos que motivam a ação dos personagens. Allende aborda as condições da mulher submissa sem adotar explicitamente um discurso radical feminista. Em seus enredos ficam explícitos a exploração do homem pelo homem, as relações sociais entre os gêneros, a condição de subdesenvolvimento da América Latina, as relações entre patrões e empregados, a atuação de políticos no poder e daqueles que se opõe ao sistema. Apresenta os valores dos povos do Sul e os riscos de se caminhar em direção ao Norte.

A romancista dialoga com o leitor fazendo menções a episódios históricos, características geográficas iconográficas, semióticas: trabalha com signos. Elementos simbólicos são alinhavados para tornar possível a compreensão do texto eivado de fragmentos de história, mitologia e discursos ideológicos. Por vezes de maneira sutil outras vezes mais explicitamente, realiza críticas à Igreja Católica e ao poder estabelecido denunciando a hipocrisia social e a falsidade da sociedade em que vivemos, assim como a falácia de algumas instituições sociais. Isabel Allende é dona de uma poética que questiona a historiografia, enquanto se propõe a reescrever a história, seus textos deixam a dúvida sobre o que é fato verídico e o que é ficção. A autora constrói personagens, representações narrativas, que por suas singularidades, conseguem atingir diversos tipos de leitor. Uma literatura que recorre a múltiplos símbolos e mitos, desperta o imaginário. Narrativas sedutoras, envolventes que suscitam diversas perguntas e possibilitam reflexões. Mas a compreensão do discurso ideológico presente nas narrativas dependerá da percepção do receptor, de sua vivência de sua bagagem de leitor.

- Primeiros contatos com a literatura

Terra alheia?
*Pisa no chão devagar*³

³ *ditado popular*

Não ter formação em letras me fez pensar, num primeiro momento, ser estrangeira em território alheio. Mas logo percebi ser profícuo o diálogo entre as Ciências Sociais e a Literatura. Desde os primeiros contatos com a antropologia fui orientada a ler os clássicos das ciências sociais e também os relatos de viajantes, bandeirantes, missionários, folcloristas e todos os estilos bibliográficos que tivesse em comum o tema de pesquisa em desenvolvimento. Como pesquisadora da cultura popular, busquei escutar a fala das chamadas classes subalternas, dos praticantes das diversas culturas populares, sujeitos que ao mesmo tempo produzem e consomem a cultura, mas cujas vozes nem sempre se encontram representadas na historiografia oficial. Habituei-me a instigar os sujeitos a falar sobre suas memórias, seus imaginários, e sobre os significados de suas representações.

Inúmeras práticas rituais, hábitos alimentares e modos de vida ainda não foram objeto de atenção da academia. O pesquisador que pretende ter acesso a estes elementos culturais precisa treinar o olhar, elaborar bem suas perguntas e ser aceito pelo grupo para produzir uma obra que realmente represente o que foi analisado. O texto que ao final recebe a assinatura do antropólogo é considerado autoral, mas se compõe de reflexões que outros “textos” despertaram por meio de conversas, debates, entrevistas, congressos, encontros e desencontros que aconteceram no decorrer da pesquisa. O relato antropológico carrega as experiências vividas pelo autor diante das diversas manifestações observadas, aspecto em que seu ofício se assemelha ao do literato. Acostumada a escrever relatórios, minha escrita segue o modelo de quem descreve uma pesquisa. Na busca pela compreensão da complexidade da escrita de Isabel Allende diversos autores foram utilizados resultando num texto polifônico que demonstra constantes releituras e reflexões interpretativas.

Na elaboração do saber científico, quando estudante de Ciências Sociais, compreendi que o texto antropológico, assim como o texto histórico e os diversos outros escritos se assemelhavam ao que entendíamos como sendo literatura. Antes disso, preconceituosamente acreditava na existência da diferença entre história e estória, considerando a escrita com *H* como sendo real, factível e a escrita com *E* como sendo atribuída à narrativa de ficção, de criação, invenção literária. Esta diferenciação vigorou por muito tempo, mas atualmente já não se sustenta mais. Vencido este preconceito inicial, tornei-me consciente de que para compreender em sua complexidade os símbolos e significados das manifestações da cultura popular é preciso aceitar todos os textos como sendo verdadeiros. Considero que nenhuma escrita pode ser descartada, pois todas carregam pontos de vista que compõe o todo, a realidade. Tudo é história, pois mesmo a ficção nos apresenta eventos factuais, maneiras de

ver o mundo, acontecimentos vividos, processos sociais em que o homem é sempre o centro, aquele que age e sofre o resultado de sua ação, mesmo que esse ser humano venha metamorfoseado em animais ou objetos.

No contato com a cultura e história afro-brasileira descobri que a história oficial é contada pelos dominadores e que pouco se sabe da história dos dominados porque não foram produzidos registros ou o acesso a eles é restrito. Aprendi a valorizar as narrativas orais, os elementos simbólicos presentes nas manifestações artísticas, nas religiões e nos mitos como portadores de relatos históricos. Entrei em contato com muitas histórias da África, da diáspora, do processo de escravização e libertação ouvindo as canções do Congado ou da Capoeira, conversando com anciões e guardiões da memória, líderes comunitários. O movimento negro encontra-se organizado no Brasil e no mundo, com sujeitos negros ocupando lugares de destaque na política, com conquistas importantes no campo dos direitos humanos e da educação. No entanto, há uma lacuna sobre a história da América Latina antes da ocupação europeia e da diáspora africana. Pouco se sabe sobre as histórias dos povos originários do sul do continente americano. As relações que foram estabelecidas entre nativos e invasores europeus, os valores civilizatórios dos povos nativos, seus grandes heróis, a cosmologia, a cosmogonia, a cultura e a história da resistência indígena ainda estão ocultas, invisíveis. A LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional) tornou obrigatório o ensino de história e cultura indígena e afro-brasileira em todas instituições de ensino básico. O movimento negro já conseguiu criar programas de formação de professores e lideranças comunitárias fazendo com que sua história e cultura ganhassem maior visibilidade. Mas a história e cultura indígena ainda dependem de ações isoladas de alguns profissionais para a pesquisa de conteúdo e aplicação em sala de aula.

A presença de personagens indígenas na literatura ainda é muita tímida e, muitas vezes, responsável pela propagação de estereótipos que sujeitam as diversas nações a discriminações e a prática da violência física e simbólica. Atualmente alguns escritores indígenas começam a publicar, com maior destaque para a poesia, literatura infantil e infanto-juvenil, a história da ocupação do continente sob o ponto de vista dos povos originários, mitologias, canções, descrição de rituais. É possível encontrar elementos da cultura indígena na literatura, mas é preciso adotar o que Selma Garrido Pimenta (2005) chama de “uma atitude investigativa”. Em seus escritos, Pimenta fala de docência, mas a “atitude investigativa” é necessária também para o estudante de literatura, pois o processo de construção de seu saber é uma busca pelo desenvolvimento de “habilidades, atitudes e valores

que lhe possibilitem permanentemente irem construindo seus saberes-fazer docente a partir das necessidades e desafios que o ensino como prática social lhes coloca no cotidiano” (PIMENTA 2005, p. 17 -18). Fazer a leitura do conteúdo indígena na literatura também requer habilidades investigativas e o texto do crítico ao final revelará os seus valores, a forma como percebe a história. Se o conteúdo da cultura indígena ainda não está presente na educação básica e nem encontra grande destaque na literatura não é por acaso. Buscando uma prática docente consciente e percebendo a necessidade de refletir sobre os motivos de tanta negligência com a história e a luta dos primeiros habitantes do nosso país, fiz meu Trabalho de Conclusão de Curso em Supervisão Escolar e continuo a investigação nesta dissertação em Estudos Literários. Saber como o nativo latino-americano está representado na obra de Isabel Allende e as possibilidades de recepção do discurso adotado é um dos objetivos deste estudo.

A obra de Isabel Allende me causou grande impacto desde o primeiro contato. Leitora voraz, assim que aprendi a ler, fui seduzida pela literatura infantil que transcende as palavras e conduz o iniciante através da magia das imagens que fecunda a construção do imaginário. Mais tarde me interessei pelos livros de lendas, mitos, fábulas e na adolescência a melhor parte: os romances de aventura, faroeste, romances policiais e os que retratavam o processo de invasão e domínio do continente americano. Tendo preferência pela leitura de contos, sempre o fiz de maneira displicente sem pretensão acadêmica. A leitura de obras literárias foi feita de forma paralela às diversas atividades profissionais e acadêmicas que desenvolvo, associada a momentos de lazer, descanso, prazer. Foi num desses momentos de descontração que me foi apresentado *Cuentos de Eva Luna*. A princípio pensei ser este um bom momento de testar o meu espanhol enquanto me divertia com a leitura dos contos dessa autora chilena até então desconhecida para mim. Fiquei maravilhada já com o primeiro conto que li. Habituada a ler antes de dormir, com este livro, ia mais cedo para cama e dormia mais tarde sonhando com as histórias lidas em espanhol e com o universo mágico que se descortinava à minha frente.

A cada nova obra lida, o contato com personagens que possuem características identificadoras dos sujeitos latino-americanos, me despertava o interesse em descobrir como era feita a composição, principalmente de personagens femininos e dos nativos; como a memória dos fatos históricos era arranjada em suas narrativas. Se no princípio tive a percepção de que a escrita histórica e antropológica também é literatura, agora me deparo com a possibilidade de literatura ser também antropologia e história. A obra de Isabel Allende traz o questionamento sobre o fazer literário, a relação entre a escrita declaradamente ficcional e aquela considerada oficial.

No primeiro capítulo, Compreendendo Narrativas Contemporâneas, os conceitos de modernidade, pós-modernidade, narrativa e romance são analisados realizando um possível diálogo entre os escritos de Walter Benjamin (1989, 1994, 2013) e Linda Hutcheon (1991). Este estudo considera que o romance *Eva Luna* (2003) e o livro *Cuentos de Eva Luna* (1996), de Isabel Allende inserem-se no que Linda Hutcheon (1991) aponta como “metaficção historiográfica”, pois as experiências compartilhadas coletivamente pelos latino-americanos, os eventos factuais e os relatos históricos sobre a América Latina são interpretados e narrados sob a ótica da escritora. Suas narrativas são carregadas de metalinguagem: a personagem-narradora-título é uma contadora de histórias que reflete a todo instante sobre o fazer literário. Utilizando a narração em primeira pessoa o romance e a maioria dos contos dialoga com o leitor sobre o uso da palavra, da linguagem, a inspiração literária. A personagem contadora de histórias Eva Luna revela como constrói seus contos e os utiliza para sobreviver deixando pistas sobre as estratégias utilizadas pela autora Isabel Allende na composição de suas obras. Estes vestígios serão seguidos na tentativa de compreensão das narrativas.

No segundo capítulo, Jogando com representações da América Latina, os textos de Luiz Costa Lima (2003), Michel Foucault (1999), Wolfgang Iser (2002), Hans Georg Gadamer (1997), Nitrini (1997), Clüver (2006), Hansen (2006), Eduardo Galeano (2015), entre outros auxiliam na compreensão do conceito de representação e imaginário adotados na nesta dissertação. Os conceitos de mimeses, jogo, ekphrasis e intertextualidade são apresentados para a compreensão de alguns recursos literários utilizados pela escritora na construção de suas narrativas. Indico elementos que possibilitam apontar a influência de textos jornalísticos na composição das obras de Isabel Allende. Analiso a transposição de citações de trechos da obra “As mil e uma noites” nas epígrafes e os efeitos provocados por tais referências na recepção das obras. Busco compreender a intertextualidade entre o romance e o livro de contos que levam o nome da personagem narradora como título.

A proposta do terceiro capítulo, Povos Originários da América Latina e o Imaginário de Isabel Allende, é apresentar a teoria pós-colonialista de Edward W. Said (1990) e as análises feitas por Marcos Siscar (2009) da obra de Jacques Derrida. Estes autores auxiliam a compreensão sobre a presença do indígena na literatura.

No quarto capítulo, Os narradores de Eva Luna e as representações dos povos latino-americanos, os três contos nos quais os personagens indígenas aparecem em destaque na obra *Cuentos de Eva Luna* (1996) são analisados: *Walimai* (ALLENDE, 1996, p. 111 – 119), *Ester Lucero* (ALLENDE, 1996, p. 121 – 129) e *Un camino hacia el norte*. (ALLENDE,

1996, p. 171 – 183) Partindo do princípio de que toda escrita humana tem como base códigos socialmente prescritos que utilizam símbolos com significados diversos para as também diversas sociedades humanas, Durand (2001), Bachelard (1999) e Agambem (2009) entre outros são referências para entender o imaginário de Allende e como se apresentam as diferentes concepções sobre amor, sexo, exploração sexual, morte, sacrifício, libertação. Outro aspecto presente é a percepção de como a autora serve-se de símbolos para estabelecer as relações de gênero entre os personagens, os conflitos homem/ mulher, nativo/ europeu, local/estrangeiro, expresso em sua escrita.

Nas considerações finais, descrevo a trajetória da pesquisa e retorno à discussão sobre a estrutura da narrativa, utilizando principalmente os textos de Genette (1976 e 2010) e Barthes (1976) para refletir sobre o uso destes recursos. Encerro apontando o minha compreensão sobre a possível imagem de leitor dos narradores de *Eva Luna*.

CAPÍTULO 1 – COMPREENDENDO A ESCRITA DE ISABEL ALLENDE

1.1 – Em busca de um referencial

*Acabei de dar um check-up geral na situação
o que me levou a reler Alice no País das Maravilhas⁴.*

A produção do conhecimento científico presume a delimitação de um objeto de pesquisa e uma metodologia para a abordagem e consecução de objetivos previamente definidos. A maneira como o pensamento acadêmico se organiza requer que se localize a obra eleita para investigação em algum campo ou escola previamente descrita pelos cânones, para daí partir as suas análises. Num primeiro momento adotei a formulação de Adorno, partindo da perspectiva que a escrita de Isabel Allende poderia ser encaixada no conceito de romance realista. Adorno define o romance realista como uma obra onde “o realismo era-lhe imanente: até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados ‘fantásticos’, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real” (ADORNO, 2003, pg. 55). Considerei que a narradora Eva Luna poderia ser compreendida como inserida no que Adorno considera como um modelo de narrador do romance realista, pois suas narrativas são elaboradas com elementos retirados da realidade. Tendo Adorno e o conceito de romance realista como ponto de partida, meus horizontes de pesquisa se desenhavam no caminho de tentar filtrar os episódios factuais, as “verdades históricas”, as descrições hipoteticamente antropológicas, do “resto” que seria o ficcional. Uma tentativa deliberada de separar realidade de ficção. Devaneios sobre os aspectos autobiográficos que poderiam ter servido de inspiração para a criação dos personagens ficcionalizados.

Acreditando que o contexto de criação da obra importava mais que o texto propriamente dito, assim iria analisar Isabel Allende quando escrevi meu projeto de pesquisa para o mestrado em Estudos Literários. Porém, o contato com os textos elencados para a prova teórica de seleção me fez querer repensar se esta era realmente a melhor forma de compreensão das narrativas contemporâneas. As diversas disciplinas cursadas me conduziram

⁴ Trecho inicial da letra da música *Check-up* de Raul Seixas – disco *A Pedra do Gênesis* (1988)

a reflexões até então insuspeitadas e me levaram a reler meu projeto e a revisitar alguns teóricos clássicos lidos em outro contexto.

Havia lido o artigo “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamim (1994, p. 165 – 196) para projeto de iniciação científica na década final do século XX. Quando ainda engatinhava na busca pelo conhecimento, este texto foi “pescado”, “extraído” da grandiosa obra traduzida por Sergio Paulo Rouanet reunida pela editora Brasiliense, com prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Lido isoladamente, na perspectiva de que o capitalismo destruiu a aura da obra de arte e a indústria cultural se apropria dos bens culturais para uma reprodução de objetos sem autenticidade que será consumido por um público alienado que não mais lhes atribui sentido. Preocupava-me em localizar produtores diretos e indiretos da cultura popular espetacularizada. Considerava que o real sentido das práticas sociais havia perdido seu “verdadeiro sentido” “essencial” para a maioria dos jovens consumidores devido ao advento do capitalismo. Esta perspectiva coloca o pesquisador em um lugar especial, de possível salvador da cultura em vias de extinção, pois sua pesquisa visa “resgatar” memórias até então “esquecidas”. Meus informantes eram geralmente anciões ou os sujeitos organizadores das manifestações (capitães de congado ou de folia de reis). E a pesquisa que se propunha participativa visava registrar e dar voz a estes sujeitos até então silenciados.

Nada há de mais subjetivo do que um fichamento, e na ânsia de encaixar o autor ao seu tema em específico, mutila-se o texto excluindo partes importantes para a compreensão do conteúdo teórico como um todo. Quando uma obra está distribuída em artigos que podem ser lidos isoladamente, muito leitor inicial faz uma leitura superficial do autor a partir de um único texto, geralmente o mais lido e comentado pela academia. Leituras mais atentas possibilitam a descoberta de contradições ou aparentes contradições presentes em obras clássicas. A leitura que fiz dos escritos de Walter Benjamim quando da iniciação científica é uma possibilidade de interpretação que encontra diversos seguidores. Mas este pensamento acaba restringido possibilidades de pensar as narrativas na contemporaneidade. Este capítulo busca argumentos em uma releitura deste teórico clássico.

1.2 – Pobre Narrador

*Quem não vive tem medo da morte*⁵

Leituras e releituras feitas, a única impressão que persiste é que a teoria de Benjamin padece da mesma fragilidade de parte da corrente marxista: uma visão catastrófica do mundo, após o surgimento e o fortalecimento da burguesia responsável pelo controle de todas as expressões que surgem na modernidade e depois dela. Considerar que todas as transformações levariam à extinção, ao depauperamento e à aniquilação, anula toda a necessidade de reflexão sobre esta nova/ contemporânea produção. Ainda percebo em Benjamin, uma visão nostálgica da arte e uma elitização de seu consumo. Em seus artigos não há uma visão de democratização da arte, até mesmo porque ou a arte é burguesa e elitizada ou ela deve ser engajada, pragmática, ou é uma reprodução em massa cujos consumidores, alijados do processo de produção, consomem de forma alienada. Não é qualquer tipo de expressão que é considerada arte, na verdade ainda permanece uma hierarquização das expressões artísticas, alguns são considerados superiores ou inferiores, outros nem sequer podem se encaixar na categoria arte, ou narrativa. Mas não vamos jogar fora o bebê junto com a água suja da banheira. Walter Benjamin não pode ser lido apenas como um exemplar da corrente marxista, nem é possível unificar esta escola. Apesar de repetir essas máximas vazias de um fim apocalíptico (discurso típico de sua época), a crença de que o sistema capitalista estaria fadado a gerar uma crise irreversível que levaria ao seu próprio fim (algo próximo à auto implosão), ele indica direções para se enxergar as novidades que a modernidade aponta⁶.

⁵ Trecho da música “Lembrancinha”, gravada por Porcas Borboletas no disco Um carinho com os dentes (2007). Letra de Itamar Assunção também gravada por Ney Mato Grosso

⁶ Antes de prosseguirmos com a análise de Benjamin, é preciso definirmos o que é a modernidade. Convencionou-se na historiografia chamar Idade Moderna o período compreendido entre a tomada de Constantinopla em 1453 pelo Império Turco-otomano e a Revolução Francesa em 1789. Período marcado pela expansão marítima europeia e a consolidação dos Estados Modernos Europeus: Holanda, Espanha, Portugal, Inglaterra e França que implementaram o sistema colonial e expandiram o mercantilismo. O período seguinte é considerado pela história como Idade Contemporânea, marcada pelo racionalismo, pela Revolução Industrial e a crença no progresso. Frutos da Revolução Francesa e da Revolução Industrial surgem correntes de pensamento como o Positivismo, o Marxismo e o Estruturalismo. No entanto quando se fala em Arte Moderna ou modernidade, os termos referem-se às expressões artísticas, culturais e intelectuais produzidas do final do século XIX até a metade do século XX. As expressões artísticas da modernidade trazem a marca da Revolução Industrial, como a fotografia e o cinema são exemplos. Entre outras fontes, sobre a Idade Moderna e a Modernidade, foram consultados os endereços:

http://www.suapesquisa.com/historia/idade_moderna.htm (acesso em 15/07/2015)

<http://brasilescola.uol.com.br/sociologia/o-que-modernidade.htm> (acesso em 15/07/2015)

Busquei na disciplina “O texto narrativo e suas formas: ficção, história e memória” elementos que subsidiassem a minha apreensão da escrita de Isabel Allende. Na terceira aula, a professora Dra. Joana Muylaert nos apresentou Jeanne Marie Gagnebin e os escritos literários de Walter Benjamin: *Rua de Mão Única. Infância Berlinense: 1900* (Benjamim, 2013). Nas aulas seguintes, o artigo *Experiência e Pobreza* e as leituras de Benjamin sobre Kafka e Proust (Benjamim, 1994). Os outros escritos do autor eram apresentados de forma transversal e então fomos levados à compreensão da importância do conceito de “experiência compartilhada”, diferenciada de “experiência vivida” na teoria benjaminiana. Percebemos também o potencial revolucionário da reprodução que rompe com a tradição aristocrática. Apesar da perda da aura significar a perda da autenticidade da obra, a reprodução pode representar uma maior acessibilidade para o público. Benjamin afirma:

a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. (BENJAMIN, 1994, p.168 - 169)

Aqui o espectador não é considerado alienado, ele atualiza a reprodução. Benjamin aponta para o fato desta nova realidade da reprodutibilidade significar uma possibilidade de “refuncionalização da arte”. O uso do recurso da intertextualidade nas narrativas de Allende será considerado como uma forma de reprodução, uma atualização de textos anteriores.

Analisando o impacto do cinema de Chaplin e os desenhos animados do “Camondongo Mickey”, Benjamin afirma que estas obras “produzem uma explosão terapêutica do inconsciente” (BENJAMIN, 1994, p.189). O efeito que o cinema produz no espectador é comparado às ações da psicanálise. Segundo ele, o cinema realiza uma experiência de manipulação de imagens que revela os condicionamentos aos quais os homens estão sujeitos na vida em sociedade. O “potencial terapêutico” pode ser percebido em todas as obras onde as figuras excêntricas ou marginalizadas na sociedade se tornassem narradores. Partindo deste princípio benjaminiano, podemos considerar a obra de Isabel Allende como terapêutica, pois seus narradores são os sujeitos marginalizados na sociedade, como se discutirá mais adiante.

Trechos que antes haviam passado batido como: “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos

colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1994, p.180), foram então percebidos. Descobri que existe a possibilidade de uso engajado da reprodução, embora Benjamim não descarte que a recepção da obra de arte massificada seja feita por uma massa alienada e manipulada. Essa aparente contradição está o tempo todo presente no texto, mas não se trata de uma contradição de fato. Pois ele diferencia a produção e a recepção que se faz pelos burgueses para a manutenção do sistema capitalista e a produção e a recepção que estão a serviço do proletariado e, portanto, da revolução.

Isabel Allende reproduz tanto os discursos dos dominadores como o dos dominados em sua tessitura literária. Apresenta um discurso aparentemente engajado, mas os leitores de suas obras pertencem às diversas camadas/ classes sociais com as mais variadas bagagens culturais e ideologias. A recepção de sua obra poderá tanto despertar consciências e conduzir a práticas engajadas de combate às discriminações e injustiças como também pode reforçar pensamentos e práticas burguesas, racistas, machistas e homofóbicas. Afinal, o espectador/leitor pode refuncionalizar esta literatura que é fruto da apropriação e reprodução de outros textos, como se discutirá no tópico 2.3 – Discursos e representações sobre os latino-americanos e a América Latina.

O artigo “O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, escrito em 1936 (BENJAMIM, 1994, p. 197 - 221) aprofunda alguns aspectos apresentados no artigo “Experiência e pobreza” escrito três anos antes, em 1933 (BENJAMIM, 1994, p. 114 – 119). Partindo do princípio que, em decorrência do sistema capitalista, tornamo-nos mais pobres de experiências narráveis, ele assim define os aspectos “essenciais” que estariam em extinção:

o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. (...) O conselho tecido na substância viva da experiência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. (BENJAMIN, 1994, p. 200 - 201)

Análise um tanto catastrófica do fim da narrativa, das experiências narráveis. Fico imaginando o que Walter Benjamim diria se lhe fosse possível visualizar o atual mundo editorial onde os volumes mais vendidos se inserem na categoria “autoajuda”. Seriam estes autores considerados os sábios narradores? E as escolas literárias da atualidade, estão

dispostas a analisá-los atribuindo-lhes tamanha importância? Estas provocações com uma pitada de bom humor não invalidam a reflexão que se propõe.

Benjamim viveu e se matou aos quarenta e oito anos de idade no que é considerado o fim da Idade Contemporânea, auge da modernidade. Sua visão sobre o suicídio, certamente é influenciada por suas pesquisas e traduções de Charles Baudelaire:

A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heroica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heroica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões. (...) O suicídio podia parecer aos olhos de um Baudelaire o único ato heroico que restara às “populações doentias” das cidades naqueles tempos reacionários. (BENJAMIN, 1989, p.75)

Benjamim considerou heroico o suicídio, única alternativa a este sombrio período. Diante da guerra, da morte de vários companheiros e da iminência de perder a própria vida, as reflexões sobre as transformações que se processavam na produção cultural que surgia traziam o mesmo tom pesaroso que tecia em relação ao próprio futuro. Mal sabia ele que a guerra terminaria logo após seu último suspiro. Mas, de qualquer forma, é muito difícil fazer uma boa análise do período que se está vivendo, ainda mais se for um momento de transição. Querer projetar o que virá depois geralmente produz teorias que se mostram vazias, desastrosas e ineficazes. Apesar de falar em morte da narrativa, considero que Benjamin pode ser utilizado para compreender a obra de Isabel Allende.

Eva Luna, nossa personagem-narradora-título dos contos e do romance, não se propõe a aconselhar, mas a narrativa tecida por Isabel Allende pondera sobre o fazer literário e a escrita da história. Diversos temas abordados em suas obras são apontados pelos escritos marxistas, mas não se pode dizer que se trata apenas de escritos engajados, pragmáticos ou panfletários. Sua escrita também não se insere no que Benjamin chama de romance moderno, responsável pelo aniquilamento da narrativa:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. (...) essencialmente vinculado ao livro. (...) O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1994, p.201)

De fato, o pensamento progressista e individualista, característico do modo de produção capitalista promove o “novo” como o ideal desejado em detrimento do que é considerado “antigo” e por isso mesmo, “antiquado”. A derrubada de casarões antigos para a construção de arranha-céus que passem a ideia de “modernidade”, de progresso/ desenvolvimento é exemplo deste modo de pensar ainda muito em voga na atualidade. Pessoas trancadas em suas casas/cofres movimentam o mundo do consumo, inclusive de mercadorias de arte e literatura, através do sistema bancário virtual. Realmente a evolução do sistema capitalista tornou possível transformar a sua casa em uma ilha para o isolamento social. Mas o fato de poder fazer não coloca todos os indivíduos nestas condições. Benjamim examina apenas escritos/ narrativas consideradas burguesas. Seus argumentos deixam de fora toda a produção das chamadas culturas populares, certamente também presentes em solo europeu em todos os períodos. Os meios de comunicação em massa na atualidade colocam as pessoas em contato, leitores de um mesmo livro, de um mesmo autor fazem debates virtuais, promovem encontros e congressos. Mesmo quando não estão fisicamente em um mesmo lugar, não se pode dizer que estão isolados. Os mecanismos de interação possibilitam o diálogo entre autor e leitores que se influenciam mutuamente e os textos produzidos refletem os diálogos do autor com o público e com a realidade.

Walter Benjamim faz a afirmativa citada anteriormente no texto “O Narrador” de 1936, mas seu artigo anterior “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” escrito entre 1935 e 1936, aponta para a possibilidade do leitor se tornar escritor:

A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor. (...) O mundo do trabalho toma a palavra. Saber escrever sobre o trabalho passa a fazer parte das habilidades necessárias para executá-lo. A competência literária passa a fundar-se na formação politécnica, e não na educação especializada, convertendo-se, assim, em coisa de todos. (Benjamin, 1994, p.184)

Não que exista aqui de fato uma contradição na obra de Benjamim, é que ele considera que o leitor do romance moderno, leia-se burguês, é diferente de um leitor crítico, leia-se engajado. Para ele, o leitor burguês consome a obra de arte por distração e o leitor engajado busca tornar-se especialista, perito em determinado assunto profissional, podendo posteriormente compartilhar sua sabedoria adquirida através da leitura com a sua categoria. O leitor de obras especializadas, voltadas para sua atividade profissional, pode posteriormente se tornar um escritor dentro da mesma área que lê e trabalha.

As referências feitas pela narradora/ personagem/ título, Eva Luna sobre o fazer literário, revelam que a obra de Isabel Allende “procede da tradição oral” da “experiência” tanto da autora quanto da coletividade. Essas narrativas coletivas que são incorporadas ao texto podem ter sido acessadas através da imprensa ou das relações sociais estabelecidas ao longo da vida. Chegamos a um novo quiproquó seguindo as definições de Benjamin: sob esta perspectiva, Isabel Allende pode ser considerada uma romancista ou uma narradora? E o leitor de suas obras estão isolados? A autora já encontra suas obras distribuídas pelo Governo Federal Brasileiro às bibliotecas das escolas públicas através de programa de distribuição de livros do Fundo Nacional para a Educação. Diversos pesquisadores já produziram e ainda produzem dissertações e teses sobre esta produção em vários países. Assim sendo, considero que seus leitores não podem ser considerados isolados. Mesmo que esta leitura não se faça na condição de “experiências compartilhadas”, de conselho, as reflexões que podem ser depreendidas do texto possibilitam mudanças na visão de mundo dos leitores.

As bases estabelecidas por Benjamin para a análise do que é um romance moderno exclui o que consideramos o romance pós-moderno, que ele não viveu para conhecer. Considerando que o final da II Guerra Mundial (1939 – 1945) marca o início do que se convencionou chamar de pós-modernidade, embora Benjamin tenha se retirado da vida antes de tomar contato com esta nova literatura, ele já aponta algumas de suas características no artigo “O autor como produtor – Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934” (BENJAMIN, 1994, p. 120 - 136). Partindo do princípio que não existe “autonomia do autor”, pois este não possui “liberdade de escrever o que quiser”. Benjamin diferencia o “escritor burguês que produz obras destinadas à diversão” e o “escritor progressista” que “se coloca ao lado do proletariado”. Afirmando que nenhum dos dois possui autonomia estando condicionados às tendências de que fazem parte, a análise possível é “situar esse objeto nos contextos sociais vivos”. Reacionária ou revolucionária, caberia ao estudioso de literatura estabelecer qual a “função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época”. (BENJAMIN, 1994, p. 120 - 122). Em todo esse texto, ele parece perseguir o que estabeleceu como objetivo (apontar as características reacionárias e revolucionárias), deixando em diversos trechos, orientações para a apreensão da literatura contemporânea.

Benjamin destaca a obra de Tretiakov, que trabalhou na imprensa soviética, apontando que é necessário “repensar a ideia de gêneros literários”, pois “estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais

poderiam perder sua força” (BENJAMIN, 1994, p. 123 - 124), não sendo mais possível realizar separações de determinadas obras por categorias. A partir da obra de Tretiakov, Benjamin aponta novos caminhos para a compreensão da literatura. Segundo ele, a contemporaneidade “não somente ultrapassa as distinções convencionais entre os gêneros, entre ensaístas e ficcionistas, entre investigadores e vulgarizadores, mas questiona a própria distinção entre autor e leitor” (BENJAMIN, 1994, p. 125). A percepção de que ocorre uma fusão de gêneros literários alerta o estudioso sobre a falácia de tais distinções e o risco de empobrecimento da análise que parte de princípios binários de categorização. Benjamin, contradizendo-se a si mesmo, valoriza a produção jornalística. Ele também já não fala de um autor isolado, ao contrário, Walter Benjamin afirma que o processo de produção da literatura se dá em meio à interdependência entre autor e receptores. O autor chama a atenção para a interdependência do jornal e seus leitores, que em parte determinam conteúdos, manifestam suas opiniões, interferem na escrita dos autores.

Na perspectiva de determinar as características ideais da literatura revolucionária e tomando como exemplo o “teatro épico de Brecht”. Benjamin afirma em “O autor como produtor”:

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores (BENJAMIN, 1994, p. 132)

Há aqui a defesa da literatura que utiliza a metalinguagem, a linguagem sobre a linguagem, a narrativa sobre a produção de narrativas, a ficção da ficção. Se juntarmos as ideias de experiência compartilhada mais metalinguagem, chegamos ao conceito formulado por Linda Hutcheon de “metaficção historiográfica”.

1.3 - Walter Benjamim e Linda Hutcheon, um diálogo possível para a compreensão das narrativas contemporâneas

A característica da obra revolucionária que ensina a outros escritores o seu ofício, destacada por Benjamim, pode ser aproximado do potencial reflexivo das narrativas pós-modernas, apontado por Linda Hutcheon. O romance *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna* inserem-se no que Linda Hutcheon aponta como “metaficção historiográfica”. Os textos da escritora chilena se encaixam na visão do que Hutcheon afirma sobre os textos pós-modernos, pois “são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21). As experiências compartilhadas, os eventos factuais, os relatos históricos são interpretados e descritos sob a ótica desta escritora latino-americana. Suas narrativas também refletem a todo instante sobre o fazer literário, a inspiração, os usos da linguagem, da palavra. Ao falar de sua mãe, a narradora Eva Luna descreve a fórmula que aprendeu com ela para usar as palavras:

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; colocava a meus pés todos os tesouros do Oriente, a lua e, mais ainda, reduzia-me ao tamanho de uma formiga, para eu sentir o universo a partir da minha pequenez, punha-me asas para vê-lo a partir do firmamento, dava-me uma cauda de peixe para conhecer o fundo do mar. Quando ela contava, o mundo povoava-se de personagens, alguns 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. 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 essa vida não se torne tão tediosa. (ALLENDE, 2003, p. 26-27)

Aqui, sua escrita fala da forma como Consuelo construía as histórias que contava para filha na intimidade de um quarto de doméstica. Mas essa contação se dá como uma forma de construção da memória, de invenção de um passado desconhecido, pois Consuelo era órfã, por isso criou personagens para ocupar o lugar de seus antepassados. Nessa memória

construída, textualizada, mesclam as experiências vividas na prática e experienciadas através das diversas leituras.

Mais adiante, no romance, Eva Luna fala da influência que recebera de almanaques, revistas de cinema, novelas românticas, crônicas policiais, informações divulgadas pelo rádio e do livro *As mil e uma noites*: “Não sei quantas vezes li cada conto. Quando decorei todos eles, comecei a transpor personagens de um para outro, a trocar os contos, tirar e acrescentar, um jogo de possibilidades infinitas” (ALLENDE, 2003, p. 152). Parece ser este o jogo que Allende faz quando constrói o romance *Eva Luna* em 1987 e depois reconta algumas histórias no formato de contos em 1989, acrescentando sujeitos que não são nomeados no romance, mas que são chave na compreensão de alguns enredos. O personagem título do conto *Walimai*, não é nomeado no romance *Eva Luna*, mas apresenta-se com as mesmas características e reaparece nomeado nos romances *A Cidade das Feras* e *O Reino do Dragão de Ouro*⁷.

Quando Eva Luna, já uma jovem adulta, vive certa estabilidade ao lado de sua amiga transgênero Mimi, a invenção de seu passado apenas como contação já não é suficiente. Resolve então buscar em antiquários imagens que possam representar seus antepassados:

Como isso revigorava a lenda do avô holandês, nós duas vasculhamos antiquários e leilões, até encontrarmos um óleo de rochas, ondas, gaivotas e nuvens, que compramos sem vacilar e colocamos no lugar de honra, destruindo num piscar de olhos o efeito das gravuras japonesas que nosso amigo selecionara com tanto esmero. 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. Quando tive uma parentela de boa linhagem, procuramos minuciosamente a imagem de 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 trepadeiras. Era bela o bastante para personificar minha mãe. Na infância, eu só a via de avental e alparcatas, executando vulgares tarefas domésticas, mas sempre soube que, em segredo, era como a refinada senhora da sombrinha, porque nela se transformava, quando estávamos sozinha no quarto de empregados, e assim é que desejo preservá-la em minha memória. (ALLENDE, 2003, p. 223)

Na ausência de uma família real, a órfã Eva Luna, filha da órfã Consuelo e de um índio que não é nomeado, primeiro constrói seu passado como textualidade. Transforma suas memórias

⁷ ALLENDE, Isabel. *A Cidade das Feras*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, publicado pela primeira vez em 2002 e ALLENDE, Isabel. *O Reino do Dragão de Ouro*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, publicado pela primeira vez em 2003.

em histórias potencializadas para transmissão oral. Mas como a história oficial exige documentos que comprovem a textualidade produzida, Eva Luna então providenciou sua documentação fotográfica, escolhendo com esmero nos lugares onde o passado se torna mercadoria: nos antiquários.

No final do romance, a então romancista Eva é interrogada pelo General Tolomeo Rodríguez que confessa admirar seu trabalho e quer saber como compõe suas histórias. E Eva revela:

-Quando escrevo, conto a vida como gostaria que ela fosse.
 - De onde tira as idéias?
 - De coisas que aconteceram antes de meu nascimento, dos jornais, do que as pessoas dizem. (ALLENDE 2003, p. 296)

A fala da personagem Eva Luna parece uma revelação de como a autora Isabel Allende compõe os seus enredos. Sua narrativa não é um “conselho”, mas deixa pistas de como escreve. Encaixa-se no conceito de metaficção, pois em seu texto ficcional, discute o fazer ficcional. Ironicamente brinca com a construção do passado, com a falácia das provas documentais. Explicita que a linguagem, o texto, a narrativa são construções que o autor pode “recordar”, no sentido de dar cor ou (re)colorir, como quiser.

Allende compõe personagens que protagonizam enredos cheios de sensualidade e aventuras, outras vezes apresenta vítimas de exploração e opressão. Em seus textos ficam expostos sentimentos que compõem os sujeitos latino-americanos, seus modos de vida, seus valores, suas crenças. De acordo com Hutcheon, um texto “histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana.” (HUTCHEON, 1991, p. 79). Através da personagem Eva Luna apresenta narrativas compostas com diversos discursos, propondo o exame e a ponderação sobre as relações estabelecidas na América Latina e que seguem a ótica do sistema capitalista. Ainda segundo Hutcheon:

Em suas contradições, a ficção pós-modernista tenta oferecer aquilo que Stanley Fish (1972, XIII) já chamou de apresentação literária “dialética”, uma apresentação que perturba os leitores, forçando-os a examinar seus próprios valores e crenças, em vez de satisfazê-los ou mostrar-lhes complacência. (HUTCHEON, 1991, p. 69)

Ao final de cada conto ou de cada capítulo do romance, o leitor se vê confrontado com seus próprios pensamentos e julgamentos. O texto não deixa os conflitos e tensões resolvidos ao final. Apresenta início, meio e fim, um texto bem elaborado e coerente, mas que faz o leitor erguer os olhos do texto e vagar em reflexões por ele provocadas. Walter Benjamin afirma:

Com efeito, numa narrativa a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. (BENJAMIN, 1994, p. 213)

A percepção que tenho das narrativas de Eva Luna é de uma “escrita aberta”, um diálogo com o leitor. O ponto final nos contos e no romance nos leva a refletir sobre as relações sociais estabelecidas na América Latina, pois o que ela relata faz parte da experiência comum aos povos de diversas nacionalidades. Não percebi esta preocupação quanto ao “sentido de uma vida”. Não se trata de “uma vida” isolada, como sugere Benjamin. Quando constrói seus personagens, com ações individuais, esses personagens terminam por ser universais, pois executam ações que são comuns a diversos sujeitos. Em alguns aspectos encontram-se facetas que lembram o povo brasileiro, também colonizado pelo europeu, mas em outros momentos percebem-se traços característicos apenas dos povos de colonização espanhola. Mas esta é a minha apreensão do texto, que é feita a partir dos referenciais que venho acumulando na minha trajetória. Outros leitores certamente verão destacadas outras facetas na construção das narrativas de Isabel Allende.

Não consegui fazer uma distinção de forma rígida como Benjamin propõe ao diferenciar a narrativa do romance. Na minha compreensão Allende apresenta características atribuídas ao narrador e sua obra se insere na categoria romance. Hutcheon afirma:

Ao contestar implicitamente, dessa maneira, conceitos como a originalidade estética e o fechamento do texto, a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo. (HUTCHEON, 1991, p. 43)

O próprio Benjamin já havia sinalizado sobre a fluidez das fronteiras entre os gêneros literários. Assim sendo, a distinção se é narrativa ou se é romance perde toda sua eficácia.

O pai de Isabel, Tomás Allende, era diplomata e primo/ irmão de Salvador Allende, o Presidente do Chile, eleito democraticamente que governou de 1970 a 1973 até ser deposto pela ditadura de Pinochet. Isabel Allende nasceu em Lima no Peru, mas foi criada no Chile, terra natal de seus pais, tendo vivido alguns anos na Bolívia por causa das perseguições sofridas pela família após o Golpe Militar. Depois de casada passou um tempo na Europa e na Venezuela. Atualmente vive nos Estados Unidos da América. Antes de “descobrir” a arte de escrever contos e romances, foi jornalista, realizou programas de humor na televisão, escreveu peças de teatro. O fato de a escritora ter tido a possibilidade de viver e conhecer os diferentes países da América Latina a fez compreender que os limites, as fronteiras entre os povos não são senão uma criação virtual. E que todos os povos da América possuem um passado comum de colonização, que se reflete em suas diversas expressões culturais.

A autora cria suas narrativas, geralmente usando a primeira pessoa, algumas vezes o narrador dialoga com a escritora que parece assumir o papel de uma coletora de histórias, uma pesquisadora ou alguém bem próximo do narrador para quem está sendo revelado o acontecimento. Como no início do conto *Walimai*:

El nombre que me dio mi padre es Walimai, que en la lengua de nuestros Hermanos del norte quiere decir viento. Puedo contártelo, porque ahora eres como mi propia hija y tienes mi permiso para nombrarme, aunque sólo cuando estamos en familia. Se debe tener mucho cuidado con los nombres de las personas y de los seres vivos, porque al pronunciarlos se toca su corazón y entramos dentro de su fuerza vital. Así nos saludamos como parientes de sangre.⁸ (ALLENDE, 1996, p. 111)

A escrita de Allende se encaixa no que Benjamim afirma “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1994, p. 214). Personagens principais que ocupam profissões domésticas, subalternas ou subversivas localizam o ponto de vista proletário da narração. De acordo com Hutcheon, estas narrativas “acabam sendo políticas e engajadas, porque não se disfarçam, nem podem se disfarçar, como formas de análise neutra” (HUTCHEON, 1991, p. 81), porém, de acordo com a autora, “O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a periferia e das fronteiras, ele utiliza esse posicionamento duplo paradoxal para

⁸ “O nome que me deu meu pai é Walimai, que na língua de nossos irmãos do norte quer dizer vento. Posso contar-lhe, porque agora és como minha própria filha e tens minha permissão para chamar-me, apenas quando estivermos em família. Se deve ter muito cuidado com os nomes das pessoas e dos seres vivos, porque ao pronunciarlos se toca seu coração e entramos dentro de sua força vital. Assim nos saudamos como parentes de sangue.” (tradução minha)

criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior” (HUTCHEON, 1991, p. 98). Não é processada uma inversão de posições ou papéis, mas os subalternos são colocados a falar a partir do seu lugar de subalternidade.

O fazer literário de Allende assemelha-se a uma ação de distração, conforme descrito por Walter Benjamin ao analisar a obra de Charles Baudelaire. Benjamin ao abordar o aspecto da distração no trabalho do poeta, afirma que a representação do microcosmo do artista em sua obra, parte de suas experiências. Mas o poeta não é um observador, um estudioso da modernidade, ele vive a modernidade. Baudelaire identifica o seu fazer poético com o de um esgrimista, que em meio às suas preocupações em relação à sobrevivência produz poesias que expressam sua condição. O texto de Isabel Allende em parte parece fruto de uma pesquisa, de composição meticulosa, de um arranjar cuidadoso das palavras, mas em parte parece refletir apenas o seu microcosmo, o seu universo de escritora e leitora latino-americana. Ela assim revela seu fazer literário:

Hay toda clase de historias. Algunas nacen al ser contadas, su substancia es el lenguaje y antes de que alguien las ponga en palabras son apenas una emoción, un capricho de la mente, una imagen o una intangible reminiscencia. Otras vienen completas, como manzanas, y pueden repetirse hasta el infinito sin riesgo de alterar su sentido. Existen unas tomadas de la realidad y procesadas mediante la inspiración, y otras que surgen en un instante de inspiración y después de ser contadas suceden en la realidad. Y hay historias secretas como organismos vivos, les salen raíces, tentáculos, se llenan de adherencias y parásitos, y con el tiempo se transforman en materia de pesadillas. A veces para exorcizar los demonios de un recuerdo es necesario contarlos como un cuento.⁹ (ALLENDE, 1996 p. 205)

Allende torna explícito o seu jogo de esgrimista, as estratégias usadas para lidar com os dados disponíveis na realidade e os elementos da chamada inspiração. Atribui à literatura características transcendentais.

Como já afirmamos, a obra *Eva Luna* nem sempre explicita qual o país cenário das ações dramáticas, mas deixa pistas que sugerem ser em algum lugar na Amazônia Internacional. O termo Amazônia Internacional refere-se aos países localizados ao norte da América do Sul formando a Floresta Amazônica, uma das maiores florestas tropicais do

⁹ “Existem diversos tipos de histórias. Algumas nascem ao ser contadas, sua substância é a linguagem e antes que alguém a coloque em palavras são apenas uma emoção, um capricho da mente, uma imagem, ou uma memória intangível. Outras vem completas, como maçãs, e podem se repetir até o infinito sem risco de alterar o seu sentido. Existem umas que são tomadas da realidade. E existem histórias secretas como organismos vivos, lhes saem raízes, tentáculos, se enchem de aderências e parasitas, e com o tempo se transformam em matérias de pesadelos. Às vezes para exorcizar os demônios de uma recordação é necessário conta-lo como um conto.” (tradução minha)

mundo. São eles: Brasil, Peru, Colômbia, Bolívia, Equador, Suriname, Venezuela, Guiana e Guiana Francesa. De clima quente/úmido, possui relevo variado e é dividida em: floresta montanhosa andina, floresta fluvial alagada e a floresta de terra firme.¹⁰

O texto de Allende menciona a América do Sul, os Andes, uma rota de entrada pelo Caribe. Mas para chegar a Água Santa, cenário da maioria dos enredos, é preciso adentrar a floresta. Pesquisando em mapas pude perceber que dos países que compõem a Amazônia Internacional, o único banhado pelo mar do Caribe é a Venezuela. Todavia a ficção de Allende não precisa a localização exata, instigando o leitor a imaginar esse país poetizado com fragmentos de realidade. No artigo “O Narrador”, Benjamim afirma que “o saber que vinha de longe – do longe especial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência.” (BENJAMIN, 1994, p. 203) A não precisão do lugar universaliza a narrativa e elementos reais, verídicos são transformados em literatura.

A autora chilena parece contar com o fato de o leitor possuir uma bagagem, um capital cultural para compreender os símbolos com os quais joga no processo de composição de seus enredos. Pode ser considerada pós-moderna, pois expressa o afirmado por Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Os argumentos são apresentados e os leitores são convidados a submeter ao exame seus próprios conhecimentos. Allende retoma o passado, o reavaliando criticamente, não como uma nostalgia, mas propondo uma reflexão irônica. Contextualiza suas histórias sem precisar datas, mas mencionando episódios que marcaram a vida de diversas pessoas. Segundo Hutcheon, “a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista” (HUTCHEON, 1991, p. 64). Allende apresenta os sujeitos silenciados pela história oficial, mas para alcançar seu leitor recorre a símbolos e narrativas já disponíveis e que acredita serão compreendidos por seu receptor.

Utilizando-se em diversos momentos da ironia, Allende parece seguir a orientação de Benjamim que afirma: “não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso” (BENJAMIN, 1994, p. 134). Conduz os enredos retratando períodos de transição e de

¹⁰ Conforme COSTA, Kelerson Semerene. **Apontamentos sobre a formação histórica da Amazônia: uma abordagem continental**. Série Estudos e Ensaios/ Ciências Sociais/ Flacso-Brasil, junho/2009. Disponível em: http://flacso.org.br/portal/pdf/serie_estudos_ensaios/kelerson_costa.pdf (acessado em 05/12/2014)

reafirmação de diferentes visões de mundo. Apresenta um discurso que pode até se diferenciar das narrativas oficiais, pois Allende se propõe fazer literatura, ficção. Mas a sua construção poética possui fragmentos, vestígios de acontecimentos, de fatos de um passado que podemos afirmar categoricamente ter existido de fato. De acordo com Hutcheon:

Auto conscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente. (HUTCHEON, 1991, p. 131)

Partindo dos vestígios da colonização presentes em livros, contos, matérias veiculadas em jornais, revistas, rádio e televisão, Eva Luna e Isabel Allende (personagem e autora) constroem narrativas ancoradas em contextos sociais complexos deixando explícitos conflitos provocados pelo contato das nações nativas com os colonizadores. De acordo com Hutchen: esta maneira de escrever “proporciona um contexto coletivo e historicizado para a ação individual. Em outras palavras, não tentam negar o indivíduo, mas de fato o ‘situam’. E não negam que a coletividade pode ser percebida tanto como manipulação quanto como ativismo” (HUTCHEON, 1991, p. 71). A seleção dos fatos inseridos em suas narrativas, a construção dos personagens e do enredo mostram o ativismo de Allende principalmente em relação à defesa dos direitos das mulheres e das crianças. Faz repetidas referências à ditadura militar e às guerras civis que marcaram diversos países da América Latina, experiência vivida e sofrida por sua família no Chile. Segundo Hutcheon: “a metaficção historiográfica é especificamente duplicada em sua inserção de intertextos históricos e literários” (HUTCHEON 1991, p. 168). Os ditadores e os guerrilheiros são romanceados partindo dos vestígios do passado, fixando a memória no presente. Romancear é uma forma de familiarizar os conteúdos, evitar o esquecimento de episódios, acontecimentos; mas também podem, através do estranhamento, causar a reflexão sobre as relações sociais estabelecidas entre diferentes sujeitos ao longo do tempo. Como se essa “presença do passado” na literatura promovesse uma recuperação da memória. Benjamin afirma que:

O cronista que narra os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. (BENJAMIN, 1994, p. 223)

Isabel Allende ao destacar o microcosmo da vida de um mascate, a realidade da prostituição, das crianças moradoras de rua, faz críticas contundentes à Igreja Católica, ao poder estabelecido e à hipocrisia social. Denuncia a falsidade da sociedade em que vivemos e a falácia de suas instituições. Verdade e falsidade são questionadas, ficando explícito que “só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias.” (HUTCHEON, 1991, p. 146). Uma poética pós-moderna que ao mesmo tempo em que questiona a historiografia, se propõe a reescrever a história. A partir de vestígios antropológicos e de acontecimentos históricos, constrói personagens, representações narrativas singulares que adquirem caráter universal. . Reconta a história ao seu modo, lançando luz a um universo até então desconhecido pelo grande público.

Já na primeira página do romance “Eva Luna”, a narradora fala de suas origens:

vim ao mundo tendo na memória um hálito de selva. 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 os abismos da própria ambição (ALLENDE, 2003, p. 7)

Eva Luna localiza os acontecimentos com a descrição de um ambiente que sugere a Floresta Amazônica. A personagem ao falar da mãe, insere a Lenda do Eldorado que inspirou inúmeros aventureiros a entrar na floresta. Ainda hoje muitos garimpeiros tomam a lenda como sendo real e investem suas vidas na ilusão de encontrar este lugar onde existiriam riquezas suficientes para lhes trazer prestígio e poder. Há quem afirme que “a cidade de ouro puro” se localiza na Colômbia, perto de Bogotá no lago Guatavita¹¹. Mas as expedições que a buscavam percorreram todo o norte da América Latina, sem resultado. Hutcheon afirma que:

o repensar irônico pós-modernista da história não é nostálgico. De forma crítica, ele confronta o passado com o presente e vice versa. Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. Mas a crítica de sua ironia é uma faca de dois gumes: o passado e o presente são julgados um à luz do outro. (HUTCHEON, 1991, p. 63)

¹¹ Entre outras referências sobre a Lenda do Eldorado, maiores explicações podem ser encontradas nos endereços:
<http://misterioamazonia.blogspot.com.br/2012/04/lenda-do-eldorado.html> (acesso em 28/11/2014)

Allende não fala simplesmente onde os pais de Eva Luna nasceram. Utiliza os elementos simbólicos que nos fazem inferir a lenda do Eldorado, mas o faz com ironia, criticando as pessoas que buscam uma ilusão, movidos apenas pela ambição. O passado retorna repensado, analisado à luz da percepção da contemporaneidade.

A narrativa de Eva Luna, em alguns momentos parece um relato pessoal de experiências vividas, mas os acontecimentos se localizam em uma “região encantada”, no mundo da ficção. Consuelo não conheceu seus pais e foi criada na Missão:

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. Ali, o tempo ficou distorcido e as distâncias iludem o olho humano, induzindo o viajante a caminhar em círculos. 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. Ao entardecer, o céu se enche de mosquitos fosforescentes, cujas picadas provocam pesadelos intermináveis e, à noite, ouvem-se com nitidez o murmúrio das aves, os guinchos dos macacos e o estrondo distante das cachoeiras, que brotam dos montes a grande altura, explodindo com um fragor de guerra. (ALLENDE, 2003, p. 8)

Aqui a autora faz menção às Missões Jesuíticas, ou reduções que visavam à reunião e à catequização dos indígenas. Utiliza novamente a ironia ao falar da geografia que parecia “erros de Deus”, mas parece querer dizer que também as Missões foram erros cometidos em nome de Deus. As Missões promoveram aldeamentos em toda a América Latina e em nome da fé católica, abriram caminho para a colonização. Galeano afirma que “a América era um vasto império do Diabo, de redenção impossível ou duvidosa, mas a fanática missão contra a heresia dos nativos se confundia com a febre que, nas hostes da conquista, era causada pelo brilho dos tesouros do Novo Mundo.” (GALEANO, 2015 p. 31). Assim como Isabel Allende, Eduardo Galeano destaca não apenas os aspectos religiosos dos interesses católicos. Igreja e Coroa aliadas dominaram os povos tradicionais e ocuparam em definitivo o território americano.

Quando fala de Riad Halabí – um mercador turco com lábio leporino, personagem decisivo em diversos enredos –, a narradora Eva Luna descreve o caminho percorrido por ele para chegar à Água Santa. Refaz a rota realizada para a entrada nesse lugar que em tudo sugere os três tipos de relevo presentes na Floresta Amazônica:

Riad Halabí partiu com a mesma apreensão de seus antepassados ao iniciarem uma longa travessia pelo deserto. A princípio foi de ônibus, até que pôde comprar uma motocicleta a prestação, à qual ajustou uma grande caixa no assento traseiro. Montado nela, percorreu trilhos de burros e despenhadeiros de montanha, com a resistência de sua raça de cavaleiros. Depois comprou um automóvel antigo, mas valente, e por fim uma camionete. Com este veículo percorreu o país. Subiu aos cumes dos Andes por caminhos indescritíveis, vendendo em casarios onde o ar era tão límpido, que se tornava possível ver os anjos à hora do crepúsculo. Tocou todas as portas ao longo do litoral, mergulhado no bafio ardente da sesta, suando, enfebreado pela umidade, parando para ajudar os iguanas com as patas presas ao asfalto derretido pelo sol; atravessou as dunas, navegando sem bússola em um mar de areias movidas pelo vento, sem olhar para trás, a fim de que a sedução do esquecimento não lhe transformasse o sangue em chocolate. Por fim, chegou à região que outrora havia sido próspera e por cujos rios desciam canoas carregadas de olorosos grãos de cacau, mas que o petróleo levava à ruína e que agora estava devorada pela selva e indolência dos homens. Apaixonado pela paisagem, seguia por essa geografia com os olhos maravilhados e o espírito agradecido, recordando sua terra, seca e dura, onde era mister uma tenacidade de formiga para cultivar uma laranja, em contraste com esta paragem pródiga em frutos e flores, como um paraíso preservado de todo mal. (ALLENDE, 2003, p. 140)

A descrição da Floresta Amazônica feita por Isabel Allende faz lembrar os escritos sobre os desbravadores da Amazônia, como os relatos de Frei Gaspar de Carvajal que acompanhou Francisco de Orellana de Quito à foz do rio Amazonas no início da década de 1540¹². Relato responsável por divulgar o mito das Amazonas em terras brasileiras, dando nome ao rio que antes era conhecido como Rio Grande. Quando se houve falar da Floresta Amazônica ainda hoje é esta a descrição que os estrangeiros fazem do seu clima e relevo.

A poética de Allende recorre a múltiplos símbolos para despertar o imaginário do leitor e envolve-lo nessa metaficção historiográfica. Lança mão de mitos e referências geográficas, relata os produtos base da economia do seu fictício país: cacau e petróleo. Ao falar de “um paraíso preservado de todo mal”, Allende refere-se ao mito de “uma terra sem males”, presente tanto no imaginário europeu, como na cosmogonia Guarani¹³. A lenda do Eldorado e o mito da Terra sem males são fatores que amparam minha compreensão de que este enredo tem como cenário a Amazônia Internacional. Se juntarmos as referências cordilheiras, dunas, cacau, petróleo e Caribe, tudo leva a crer que se trata da Venezuela, mas o texto não afirma isso. A localização fica em aberto, a autora só fornece pistas, fragmentos,

¹² O texto do Frei Gaspar de Carvajal, Descubrimiento del río de las Amazonas por el Capitán Francisco de Orellana, encontra-se na íntegra em: <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/pdf/gaspardecarvajal.pdf> (acesso em 28/11/2014)

¹³ Uma das primeiras referências ao mito da Terra sem males é de CLASTRE, Hélène. Terra sem mal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

vestígios. E ela se refere sempre a um adentrar a floresta e este interior pode tanto ser Venezuela, Colômbia, Bolívia, Peru, Brasil.

A não determinação político-espacial no texto literário de Allende também levanta a reflexão de que para os povos originários/ nativos não havia estas toponímias criadas pelos europeus para delimitar suas conquistas. A referência ao espaço, ao relevo, enfim, à geografia são intertextos que podem provocar diversas reflexões dependendo da bagagem do leitor ou de sua predisposição à pesquisa. Mas não existe aqui um debate entre realidade e ficção, pois a metaficção historiográfica assume uma identidade paródica e tanto geografia, mitologia e acontecimentos históricos vão ser utilizados na construção narrativa buscando dialogar com os diversos sistemas de significação compartilhados.

Consuelo, a mãe da narradora Eva Luna, não sabe exatamente em que ano nasceu, mas para construir este seu passado incerto, ela afirma ter nascido no “ano do cometa”. Mas Eva Luna não diz qual cometa nem qual o ano de sua passagem.

Já então, 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. Durante sua infância, alguém lhe contou que, naquela oportunidade, o mundo aguardou com terror o prodígio celeste. Supunha-se que o cometa surgiria como um dragão de fogo e que, entrando em contato com a atmosfera terrestre, sua cauda envolveria o planeta em gases venenosos, quando um calor de lava fundida então liquidaria toda forma de vida. Algumas pessoas suicidaram-se, não querendo morrer queimadas, outras preferiram atordoar-se em comilanças, bebedeiras e fornicações de última hora. Até o Benfeitor ficou impressionado, ao ver o céu tornar-se verde e ser informado de que, sob a influência do cometa, o cabelo dos mulatos se alisava e o dos chineses se encrespava, mandou soltar alguns opositores, presos havia tanto tempo que já tinham esquecido a luz natural, embora alguns ainda conservassem intato o germe da rebelião, estando dispostos a legá-lo às gerações futuras. Consuelo ficou seduzida pela idéia de ter nascido em meio a tanto terror, apesar do rumor de que todos os recém-nascidos nesse momento fossem horrorosos e continuassem a sê-lo, anos após o cometa perder-se de vista como uma bola de gelo e poeira sideral. (ALLENDE, 2003, p. 11 - 12)

Através desta narrativa concluo que o texto faz referência à passagem do cometa Halley que, de acordo com diversos relatos, assombrou o mundo em 1910. Mas esta informação sobre a data do acontecimento histórico parece a menos relevante diante da poética desta construção discursiva, embora possa servir como uma referência para a contextualização dos episódios narrados. O fato da mãe da narradora “inventar” o próprio passado para atender as perguntas dos outros sobre sua origem é bastante revelador. Propõe o questionamento sobre o quanto o leitor sabe da sua própria história, do contexto histórico mundial do ano do seu nascimento.

Também fica a reflexão sobre quais aspectos elegemos para mencionar e relacionar com o episódio da nossa chegada ao mundo. E também como lidamos com as situações de dificuldades enfrentadas no dia-a-dia. Walter Benjamin afirma que “o conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância” (BENJAMIN, 1994, p. 215). Consuelo manipula as informações obtidas sobre o ano de seu nascimento, constrói sua história pessoal partindo de uma adaptação literária e nos propõe uma reflexão sobre como construímos uma memória comunicável do nosso passado.

Hutcheon afirma que “o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 122). Para descrever o episódio do cometa, a autora não utiliza dados científicos, mas impressões populares. O Benfeitor é uma espécie de presidente ditador e Isabel Allende não nomeia este contraditório personagem, ironizando ao chamá-lo de Benfeitor. Serve-se novamente da ironia ao falar da informação recebida pelo chefe de Estado. A possibilidade de o cometa alisar cabelos crespos e encrespar cabelos lisos leva à conclusão de que mesmo as pessoas que não acreditavam que a passagem do cometa levaria ao fim do mundo, pelo menos esperavam que houvesse uma grande transformação: “Nada será como antes”. E mais do que isso, a ordem das coisas estaria inversa a ponto de não se saber mais o que é real e o que não é numa compreensão binária e dicotômica da realidade. Diversas vezes o mundo é surpreendido com a circulação de informações de que algum episódio levará ao fim do mundo. A reação das pessoas, ante esses acontecimentos, produzem relatos que não se pode precisar se são reais ou ficcionais. Ainda de acordo com Hutcheon:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127)

Isabel Allende constrói sua escrita contrapondo as diferentes maneiras como as sociedades lidam com os fatos, com as verdades, com a preservação ou esquecimento dos conhecimentos que estão por trás dos tabus e das tradições. As narrativas de Allende suscitam diversas perguntas, instigam diversas reflexões, lançam a dúvida sobre o que são relatos da realidade e o que é ficção. Emprega múltiplos recursos para tecer o texto. E o resultado é a

sedução do leitor que se identifica com o enredo, com os personagens, com seus valores, suas práticas. Allende é uma romancista contemporânea que “cria”, “inventa” Eva Luna, uma personagem contista e grande narradora pós-moderna. Serve-se do recurso da metaficção historiográfica e as reflexões que o texto desperta faz o leitor reexaminar a história da conquista do nosso continente e das relações estabelecidas entre os diversos povos no passado e no presente.

CAPÍTULO 2 – JOGANDO COM REPRESENTAÇÕES DA AMÉRICA LATINA

2.1 – O jogo da escrita literária

Diversos autores buscam compreender a escrita literária enquanto uma expressão artística. Entre os conceitos possíveis para entender o fazer literário está o conceito de JOGO. Gadamer (1997) faz uma correlação entre a experiência da arte e o modo de ser do jogo. Para ele, o jogo existe independentemente da existência de seus jogadores, assim como a arte existe, mesmo que não haja espectadores. Na arte, o sujeito central é a própria expressão artística, a arte, não o artista ou o público. O jogo envolve os jogadores, que se deixam dominar pelas regras do jogo, assim, cada jogador passa a desempenhar um papel, uma tarefa pré-estabelecida. Os sujeitos não podem criar livremente dentro de um jogo, até mesmo as possíveis improvisações precisam estar dentro do estabelecido para não ocorrer uma transformação no próprio jogo. Eva Luna descreve o seu fazer literário enquanto um jogo com regras que a dominam, mas que ela também domina. Descreve seu primeiro contato com uma máquina de escrever como que envolto em uma atmosfera *sui generis*:

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. Então senti algo estranho, como uma brisa alegre pelos ossos, percorrendo os caminhos das veias sob a pele. 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 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. As personagens desprenderam-se das sombras onde haviam permanecido ocultas durante anos e surgiram à luz daquela quarta-feira, cada uma com 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 (...) Surgiram um índio picado por víbora e um tirano com as mãos devoradas pela lepra. Resgatei uma solteirona que perdera o couro cabeludo (...) e tantos outros homens e mulheres, cujas vidas estavam ao meu alcance, para dispor delas segundo minha própria e soberana vontade. 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 contorno. (ALLENDE, 2003, p. 240 – 250)

O jogo da escrita que envolve Eva Luna é descrito como se a narradora estivesse dominada pelas histórias que guardou em sua memória e que apenas esperavam o momento para se revelar. Ao mesmo tempo em que afirma que seus personagens surgem das sombras do passado, refere-se a pessoas que passaram pela sua vida, a personagem contadora os transforma, os reconfigura de acordo com sua “soberana vontade” de narradora.

No jogo assim como na experiência da arte, o sujeito representa a si mesmo, num movimento de vai e vem renovando-se e renovando o fazer artístico constantemente, afirma Gadamer. O jogador se permite entrar em uma atitude de representação em que jogar é representar. Representa um papel no jogo ao mesmo tempo que representa a si mesmo. O jogo, a arte é medial, media a representação e quando o espectador “entende” a experiência artística, é como se ele próprio estivesse sendo representado. A contadora de histórias Eva Luna parece representar a escritora de contos Isabel Allende, guardadas as devidas proporções. A autora e a narradora compartilham o ofício de contar histórias e o fazem para sobreviver. Quando a narradora Eva Luna fala de sua relação com a criação e contação de histórias, reflete sobre o fazer literário, a representação da palavra, o uso da linguagem:

Em um canto escuro entre duas colunas, Humberto improvisara um ninho de jornal para dormir quando não encontrava um local mais acolhedor. Ali instalados, dispusemo-nos a passar a noite, deitados lado a lado na penumbra, envoltos no cheiro de óleo para motor e no monóxido de carbono que impregnava o ambiente como uma descarga de transatlântico. Encolhi-me entre os jornais e ofereci-lhe uma história, em pagamento por tantas e tão finas atenções.

- Está bem – aceitou ele, meio desconcertado, porque acho que jamais ouvira na vida algo remotamente semelhante a uma história.

- 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 chagal, que resolvia a balaços até os menores contratempos, 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 do seu caráter. Assim, enquanto ele ia praticando suas façanhas, ela recolhia os próprios órfãos produzidos pelas pistolas insaciáveis do malvado. A aparição do bandido em casa era como um vendaval do inferno, ele entrava chutando as portas e dando tiros para o ar; de joelhos, ela suplicava que se arrependesse de suas crueldades, mas ele zombava com tremendas gargalhadas que estremeciam paredes e gelavam o sangue. O que há, beleza?, perguntava aos gritos, enquanto as crianças aterrorizadas escondiam no armário. (...) 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 a 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 jogos, dançar e cantar. (...) Tudo corria bem, mas os comentários chegaram ao ouvido do chagal e, certa noite, ele apareceu como de costume, esmurrando as portas, disparando para o teto e perguntando pelas crianças. Teve uma surpresa. Ninguém ficou tremendo em sua presença, ninguém saiu correndo para o armário, a jovem não se precipitou a seus pés implorando piedade (...) Então, 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 outro.

Humberto Naranjo escutou-me até o fim.

- Essa é uma história boba... Está bem, quero ser seu amigo – falou. (ALLENDE, 2003, p. 68 -70)

Eva nada tem para oferecer àquele que a acolhe e protege em seu momento de maior abandono e incerteza além de palavras. Suas histórias inventadas são a moeda com a qual passa a negociar a própria sobrevivência em diversos momentos da vida. Para a narradora-personagem contar histórias coloca o ouvinte em uma atmosfera capaz de, pelo menos por um instante, transportar narrador e ouvinte para longe da realidade imediata, mas suas histórias são carregadas de elementos retirados da realidade.

A contadora de histórias quer agradar o ouvinte, então representa a si mesma como a “donzela apaixonada por um bandoleiro” e espera que Humberto também se veja representado em seu conto ou nas crianças ou no bandido, mas essa identificação não acontece. Nesta história a escritora faz um arranjo composto por um homem agressivo, uma jovem e bondosa mulher que cuida de crianças órfãs que consegue se empoderar e superar a opressão. Mas a narrativa não cativou o ouvinte. Humberto entendeu o recado, mas diz não ter gostado, demonstrando que por mais que a narradora tente encontrar elementos que ela supõe satisfazer o ouvinte, a subjetividade do receptor não pode ser controlada.

A narradora revela, de antemão, que utiliza na composição dos enredos elementos referenciados nos “textos” aos quais tem acesso no cotidiano: suas experiências de vida, as coisas que ouve no rádio ou na televisão ou leu em jornais e revistas. Tudo o que acontece ao seu redor é utilizado neste jogo de ficcionalizar sem fugir da realidade. Lendas como o Barba Azul¹⁴, ou o Lobisomem¹⁵ podem ter sido utilizadas na composição dos personagens. Mas mais do que uma ficção, a violência contra a mulher e a violência doméstica ainda fazem parte de uma realidade que joga muitas crianças para a situação de rua que é vivida pelos personagens Eva Luna e Humberto Naranjo.

O fato da personagem fazer “permanente nos cabelos”, revela que a história se passa no final da década de 70 ou anos 80, período em que a técnica de ondular os cabelos foi moda em todo o mundo¹⁶. Talvez a narradora tenha introduzido na história contada um elemento estético típico da época vivida pelos personagens Eva e Humberto. A jovem empoderada agora veste “vermelho”, símbolo de resistência, de alegria, de sensualidade, de vida. A casa

¹⁴ A lenda do Barba Azul foi publicada pela primeira vez em 1697 por Charles Perrault na obra *Les contes de ma mère l'oye* (Contos da Mamã Gansa). E pode ser encontrado em versão em português entre outras possibilidades no endereço <http://contosfadas.blogspot.com.br/2007/07/o-barba-azul.html> - acessado em 20/09/16

¹⁵ Entre outras possibilidades, a lenda do Lobisomem pode ser encontrada em CORSO, Mário. *Monstruário: inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros*. 2ª ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

¹⁶ Sobre a história do permanente nos cabelos, entre outros endereços, pode ser consultado <http://joaquim-pinto.blogspot.com.br/2009/09/fvsdfsdcv.html> - acessado em 20/09/16

que antes era tomada pela atmosfera de terror e de medo, agora é lugar de prazer e divertimento.

A narradora denomina o homem agressivo de “chacal”, associando-o ao símbolo de crueldade e presságio da morte. O comportamento do machista é comparado a um animal, uma espécie de cachorro que vive ao redor de cemitérios. Na mitologia Anúbis, o deus egípcio com cabeça de chacal é o responsável por conduzir a alma dos mortos para o outro mundo. O homem violento, assim como o chacal, busca ambientes onde percebe a existência da presença do pavor e da morte. Diante da alegria e do divertimento que agora enchem de vida a casa, resta ao homem-chacal fugir.

A conclusão do conto é feita da maneira tradicional de muitos contadores “entrou por um ouvido, saiu pelo outro, quem quiser que conte outro”. O que demonstra também o movimento de vai e vem, pois ao mesmo tempo em que o narrador tenta representar o espectador, sua autonomia criativa, seu direito autoral lhe garantem a ousadia para dizer que esta história quem criou foi ele e se o outro não gostar tem a liberdade de criar sua própria história.

Segundo Gadamer, o jogo da representação artística transforma o que é representado, conferindo-lhe uma nova existência, uma outra configuração. Ele afirma que “a transformação em configuração significa que aquilo que era antes, não é mais. Mas também que o que agora é, que se representa no jogo (espetáculo) da arte, é a verdade duradoura” (GADAMER, 1997, p. 188). O jogador enquanto joga, ou o artista, na sua representação, também se transforma em outro personagem e passa a atuar segundo as regras impostas pela forma. Mas não se trata de uma transformação de fato, mas de um disfarce, de uma máscara: durante o jogo, ele quer se parecer com o que é representado, mas essa “transformação” se restringe ao momento do jogo, na situação de representação.

O espectador sabe que o ator/jogador está representando, que não se trata de uma outra identidade, mas de um jogo, um disfarce, uma representação. Para Gadamer, o questionamento que o espectador se faz é “o que significa isso”. Para o espectador que se envolve no jogo proposto pela representação, não interessa quem é que está jogando, quem é o ator ou o dramaturgo, mas o sentido transmitido pela sua arte, o que ela representa, quais sentimentos despertam. O receptor não busca fazer comparações com a realidade, pois a verdade não é exclusividade da esfera do real, não se questiona sobre o que é o real ou se aquilo que vê se refere ao real ou não. A experiência artística, assim como o jogo, trabalha

com a reconfiguração dos elementos buscados na natureza, na vida social e transforma estas realidades em outra coisa. Uma realidade que ao ser representada leva atores/jogadores e espectadores a se reconhecerem na representação.

No momento da realização da representação, todos estão envolvidos em uma mesma atmosfera, natureza, espírito, verdade específica, uma realidade configurada em si mesma. Partindo deste princípio, poderíamos afirmar que a origem das referências de Isabel Allende tem menor importância diante da composição que ela faz com os dados dos quais se apropria. O texto joga com o leitor que se reconhece, reconhece as referências utilizadas no texto, mas percebe que se trata de uma nova configuração: trata-se de literatura.

A narradora Eva Luna afirma: “Elvira foi para mim uma verdadeira avó. Com ela aprendi a barganhar palavras por outros bens e tive muita sorte, porque sempre encontrei alguém disposto a essa transação.” (ALLENDE, 2003, p. 74). Eva refere-se à mestra que lhe mostrou que a arte de contar histórias poderia ser usada para ganhar a vida. A arte de contar histórias lhe fora transmitida de mãe para filha, a arte de utilizar as histórias como moeda foi conhecimento passado de “avó” para neta.

A produção literária, a criação ficcional requer aprendizado e tanto Eva Luna quanto Isabel Allende revelam reconhecer que a escrita é um exercício em que realidade e ficção se mesclam. Eva fala de seus primeiros contatos com a leitura e das referências utilizadas na composição de seus enredos:

Eu devorava os livros que me caíam nas mãos, cuidava da casa e da doente, ajudava o patrão no armazém. Sempre ocupada, não tinha ânimo para ocupar-me de mim, porém em minhas histórias apareciam ansias e inquietudes que ignorava estarem em meu coração. A professora Inês sugeriu-me anotá-las em um caderno. 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 minhas melhores horas. Eu achava que nada existia verdadeiramente, que a realidade era uma matéria imprecisa e gelatinosa, percebida pela metade por meus sentidos. Não havia provas de que todos a percebessem da mesma forma; talvez Zulema, Riad Halabí e os outros tivessem uma impressão diferente das coisas, talvez não vissem as mesmas cores nem ouvissem os mesmos sons que eu. Se fosse assim, cada um viveria em uma solidão absoluta. Tal pensamento aterrava-me. Eu me consolava com a ideia de que podia pegar essa gelatina e moldá-la para criar o que desejasse, não uma paródia da realidade, como os mosqueteiros e as esfinges de minha antiga patroa iugoslava, mas sim um mundo próprio, povoado de personagens vivas, onde eu impunha as normas e as alterava a meu critério. De mim dependia a existência de tudo quanto nascesse, morresse, acontecesse, nas areias imóveis onde meus contos germinavam. Podia colocar nelas o que quisesse, bastava pronunciar a palavra certa para dar-lhe vida. 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. (ALLENDE, 2003, p. 187 – 188)

A fala é da narradora Eva Luna, possuidora apenas de uma formação informal no campo das letras. Mas a pergunta sobre o que é na realidade a verdade é um debate acadêmico que ocupa diversas disciplinas das Ciências Humanas. Eva afirma que não faz paródia, seria talvez um pastiche? Uma bricolagem? Uma imitação? Uma performance? De qualquer forma, a personagem levanta a discussão sobre realidade, verdade, ficção e demonstra acreditar que o seu mundo inventado faz mais sentido do que o que os fatos que se apresentam diante dos seus olhos.

Gadamer afirma que através da mimese chega-se ao conhecimento e ao reconhecimento. A representação entendida como imitação, pressupõe um conhecimento do que é imitado e revela a forma como o imitador percebe o que está a representar. A imitação é um dos processos utilizados pelas crianças para o aprendizado social, imitando também se aprende uma grande diversidade de manifestações artísticas, discursos ideológicos, valores e práticas. O aprendizado pela imitação é chamado por Gadamer (1997, p. 191) de “relação mímica originária”, para ele, representar, imitar, não é simplesmente repetir: é conhecer. E os interesses de jogadores/atores e espectadores/leitores concentram-se na busca da verdade que lhes representa, ou seja, as expressões em que reconhece o que é representado e ao mesmo tempo reconhece a si mesmo na representação. Atores/autores jogam com os espectadores/leitores e a experiência artística promove dupla mimeses. Parece ser esse o jogo proposto pelo texto de Isabel Allende, pois sua escrita demonstra que conhece a realidade. No entanto, a autora representada experiências vividas. O texto de Allende não é uma mera imitação, narradora e autora lidam com o passado de forma irônica deixando o sentido para ser apreendido pelo leitor a partir de seus referenciais e interesses.

Eva Luna promove a dupla mimeses ao jogar o leitor dentro da atmosfera criada pela autora que utiliza a repetição de episódios conhecidos (factuais, relatados pela história oficial) para marcar datas e cita referências geográficas, características espaciais ou fatores econômicos para localizar a cena onde se desenrola seus enredos. Joga com elementos de lendas e mitos conhecidos pelo grande público para atribuir significados e características psicológicas a personagens. Questões polêmicas da atualidade são transformadas em literatura jogando com o leitor, provocando reflexões ao dar visibilidade a temáticas silenciadas.

Iser em seu “O jogo do texto” (2002), fala que no mundo moderno ocorre uma atividade performativa em que “autor, texto e leitor são intimamente interconectados” (ISER, 2002, pg. 105). Neste processo o que é previamente sabido será transformado em algo novo,

ou seja, ao representar surge um novo produto em que se reconhece o material sobre o qual foi trabalhado, mas não é sua mera reprodução. A representação não é concebida como mimeses no sentido clássico, mas como performance, um processo que se “converte em um modo de criação de mundo” (ISER, 2002, pg. 106). Iser de certa forma contesta o argumento de um “fim da representação” afirmando que o conceito de representação pode ser flexível e pode dar conta do processo adotado pelas artes quando elementos extratextuais diversos interagem com esquemas herdados, mas que são reconfigurados pelo artista e que podem ser decifrados pelo espectador provocando a fruição.

Eva Luna falando de seus aprendizados, recorda que aprendeu a realizar a performance de contadora histórias com outros artistas:

Em uma esquina vi um camponês vestido de branco, com chapéu de palha e alparcatas, cercado de curiosos. Aproximei-me para vê-lo. Falava cantando e, por algumas moedas, mudava o tema e continuava improvisando versos, sem pausa nem hesitação, segundo os pedidos de cada cliente. Procurei imitá-lo em voz baixa e descobri que, fazendo rimas, é mais fácil recordar histórias, porque o conto dança com sua própria música. Fiquei ouvindo, até que o homem recolheu as gorjetas e se foi. 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. (ALLENDE, 2003, pg. 66)

A descrição da ação do “camponês vestido de branco” sugere a imagem de artistas de rua, repentistas, trovadores presentes em diversas culturas. Mas apesar do estilo popular ter influenciado a narradora, a performance de *Eva Luna* não o imita simplesmente, pois no processo de construção do seu fazer literário interagem diversos outros estilos.

Para Iser o conceito de jogo é valorizado em detrimento do conceito de representação, pois a produção textual é tomada como um processo dinâmico. Segundo ele, “os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (ISER, 2002, pg. 107). O texto apresenta elementos do “mundo existente” e de um outro que é inventado pelo autor. A leitura pressupõe duplo processo, o de imaginação e o de interpretação. Neste jogo, abrem-se as possibilidades de interação do leitor com o texto que podem “transgredir” o que fora intencionado pelo autor, modificar as referências denotadas no texto. Iser afirma que “como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se* fosse realidade” (ISER, 2002, pg. 107 – grifo do autor). O texto, o que é descrito, é diferente

do que existe. A interpretação do leitor utiliza elementos extratextuais, intratextuais e diversas formas de discursos para acessar o texto, para jogar com ele.

A narradora Eva Luna afirma fazer esta leitura transgressora na composição de seus contos:

Bisbilhotava as fotos da crônica policial, tentando adivinhar os dramas de paixão e morte que as páginas dos jornais continham, estava sempre atenta à conversa dos adultos, ouvia atrás das portas quando a patroa falava ao telefone, acoitava Elvira com perguntas, deixe-me em paz passarinho. O rádio era minha fonte de inspiração. Na cozinha havia um, ligado da manhã à noite, único contato com o mundo exterior, que proclamava as virtudes dessa terra abençoada por Deus com todo tipo de tesouros, desde a posição no centro do globo e a sabedoria de seus governantes, até o pântano de petróleo sobre o qual flutuávamos. Com esse rádio, aprendi a cantar boleros e outras canções populares, a recitar os anúncios publicitários (...) Eu acompanhava todas as novelas, sofria o indizível com aqueles seres fustigados pelo destino e sempre me surpreendia quando, no final, a situação se acomodava tão bem para a protagonista, porque durante sessenta capítulos ela agira como uma cretina. (...) de passagem fornecendo material para minhas próprias histórias, embora eu raramente respeitasse a norma básica do final feliz. Ouça, passarinho, por que ninguém se casa em suas histórias? Em geral, bastavam duas sílabas e desencadeava-se um rosário de imagens em minha cabeça. (ALLENDE, 2003, p. 75 – 76).

Em *Eva Luna* o rádio, as músicas e as narrativas orais compõem as suas influências. Ao narrar sua biografia, a personagem vai informando como construiu na trajetória da vida, a sua performance de contadora de histórias. Isabel Allende também pode ter criado suas narrativas por meio da transgressão dos textos aos quais teve acesso. Assim como Eva Luna, os textos que Allende acessou e reconfigurou na formatação da sua escrita, não são apenas os textos escritos, impressos, mas tudo o que viu, ouviu, viveu.

Tomado como um jogo, o texto pode desejar o seu fim: fazer com que o leitor acesse o significado e, assim, o texto alcance a recepção. Mas estando aberto, o jogo do texto pode acessar diversas interpretações e os significados atribuídos pelos leitores são concebidos por Iser como “suplementos” ao texto analisado. A produção textual vista como um jogo entre autor e leitor, pressupõe a possibilidade da multiplicidade de atribuição de significados. O significado está aberto, em um jogo, em constante movimento de vai e vem entre o mundo existente representado no texto, as intenções e invenções do autor e as (re) interpretações do leitor. Ao crítico, segundo Iser, cabe avaliar as estratégias utilizadas no texto para produzir o jogo com o leitor. De qualquer forma, a análise de uma obra não passa de suplementos de interpretação, pois o acesso que temos sobre as intenções e invenções do autor são meras hipóteses. Como estudiosa da obra de Isabel Allende, tudo o que faço neste trabalho não passa

de um “suplemento”, uma possibilidade de recepção que é moldada pela minha subjetividade, que se construiu ao longo de minha trajetória pessoal.

Segundo Wolfgang Iser, o texto é colocado em movimento, em um jogo livre com o leitor/receptor. Através da participação imaginativa, o leitor transforma o que lê em algo com significado e atinge a fruição. Para Iser, o espaço do jogo criado pelo texto ficcional é o significante fraturado, ao mesmo tempo denotativo e figurativo, onde o que é denotado é transformado em análogo. O significante é um esboço, podendo ou não significar aquilo que designa.

O jogo pode ainda promover a assimilação ou a acomodação de esquemas previamente dados que podem ser transformados em esquemas invertidos. Na acomodação, o que se processa é a cópia, - e, na assimilação, o que é dado previamente é moldado para que seja apreendido. O jogo no processo de assimilação pode promover a transfiguração, “representar o irrepresentável” (ISER, 2002, p. 112). O significado atribuído pelo leitor pode ser de assimilação, acomodação ou ainda de transfiguração. Quanto mais o texto cria estratégias de jogo com o leitor, mais o receptor participa da obra, e maior é a chance de encontrar espectadores que compartilhem os significados propostos pelo autor. A literatura é uma performance onde autor e receptor jogam no campo do texto. A significação atribuída pelo receptor é um suplemento, um acréscimo, que pode transformar o sentido dado pelo autor e que não necessariamente é autenticado pelo texto.

Iser, conclui que o objetivo do jogo é explorar os limites do possível, é uma preparação para a sobrevivência, pois percebe que não só os humanos jogam, mas os animais também usam estratégias de representação e simulam situações de conflito e de caça. Através do jogo surge a possibilidade de experimentar o imprevisível. Assim como o jogo infantil, é uma encenação que pretende antecipar e preparar para ações futuras, o jogo da literatura torna acessível o inacessível, transforma ausência em presença. Através do faz de conta, apreendemos o que de outra forma seria impossível. Como se verá no capítulo 3, ao trazer questões polêmicas para seus contos, Allende experimenta um jogo com seu leitor, promovendo reflexões que o leitor poderia ainda não ter tido oportunidade fazer.

2.2 – *Eva Luna* – do romance ao livro de contos

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. (...) Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2010, pg. 7)

O trabalho realizado por Isabel Allende pode ser compreendido utilizando conceitos trazidos do campo dos estudos comparados, ou estudos de intermedialidades, pois utilizam recursos literários como intertextualidade, paratextualidade, transposições, ekphrases. Transpõe citações de trechos da obra “As mil e uma noites” nas epígrafes. Realiza a intertextualidade entre o romance e o livro de contos que levam o nome da personagem narradora como título.

O livro de contos foi publicado dois anos após a escrita do romance e constitui-se de fragmentos do romance que foram expandidos. Segundo Hutcheon:

Todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de história sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou mais precisamente, de partilhar – diversas histórias. (HUTCHEON, 2011, p. 24)

Os textos que Isabel Allende compartilha com seus leitores são adaptações de várias fontes e essas mesmas fontes são reutilizadas, readaptadas pela própria autora de formas diversas, em suas narrativas. Esta liberdade para contar e recontar é uma ferramenta dos que partilham histórias coletivas. Ainda ponderando sobre as estratégias da personagem-narradora-título Eva Luna que demonstra apreciar a arte de adaptar as histórias ouvidas ou vividas, concordamos com a afirmação de Hutcheon de que:

Como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Há sempre um recuperador paciente para cada apropriador expulso por um oponente político (HUTCHEON, 2011, p. 29)

O que Allende faz são recriações, adaptações feitas a partir de interpretações e assim produz reinterpretções. A contadora de histórias se apropria das narrativas que lhe foram transmitidas e as reatualiza. Ainda de acordo com Hutcheon:

vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (HUTCHEON, 2011, p. 30)

A narradora da obra de Isabel Allende revela saber que é necessário encantar ao contar um conto e que cada receptor (leitor, espectador) carrega um repertório que pode ser acionado durante a construção da narrativa.

No romance, a personagem Eva Luna fala da influência que recebera de almanaques, revistas de cinema, novelas românticas, crônicas policiais, informações divulgadas pelo rádio e do livro “As mil e uma noites” que ganhara de presente do mascate Riad Halabi: “Não sei quantas vezes li cada conto. Quando decorei todos eles, comecei a transpor personagens de um para outro, a trocar os contos, tirar e acrescentar, um jogo de possibilidades infinitas” (ALLENDE, 2003, p. 152). Eva assume ter sido influenciada por este clássico da literatura mundial. Segundo Clüver, o termo influência “Tratava-se do contato passível de comprovação e às vezes hipotético entre textos, ou, mais precisamente, do contato de autores, enquanto leitores, com textos, que deixava seus vestígios concretos na própria criação.” (CLÜVER, 2006, p. 14). A personagem-narradora-título dos contos e do romance assume suas influências, revelando o jogo que faz com o próprio texto.

O clássico “As mil e uma noites” é citado como epígrafe dos dois livros. O romance inicia com a citação:

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

(De As mil e uma noites)

O livro de contos transpõe:

El rey ordenó a su visir que cada noche le llevara una virgen y cuando la noche había transcurrido mandaba que la matasen. Así estuvo haciendo durante tres años y en la ciudad no había ya ninguna doncella que pudiera servir para los asaltos de este cabalgador. Pero el visir tenía una hija de gran hermosura llamada Scheherazade... y era muy elocuente y daba gusto oírla.¹⁷

(Las Mil y Una Noches)

O esforço para que o leitor receba a autora como uma “Scheherazade latino-americana” é repetido pela editora argentina que coloca na contracapa do livro de contos:

Los Cuentos de Eva Luna invaden la vigilia con sus combinaciones mágicas, sus nombres hechizados, su tranquilo discurrir en una zona exuberante atestiguada siempre por la precisión de las palabras. Como la princesa Scheherazade de Las Mil y Una Noches, la narradora reina en un dominio donde la imaginación y el talento narrativo se complementan maravillosamente.¹⁸

O clássico *As Mil e Uma Noites* é transposto nos paratextos¹⁹ das obras e tentam promover um condicionamento na recepção. Diversos estudos foram realizados, partindo da associação da contadora de histórias Eva Luna e da escritora latino-americana Isabel Allende à contadora de histórias Scheherazade do clássico árabe²⁰. Mas o que une essas três mulheres: Scheherazade, Eva Luna e Isabel Allende? Quais relações podem ser feitas entre elas? Duas personagens,

¹⁷ “O rei ordenou ao seu vizir que em cada noite lhe trouxesse uma virgem e quando findava a noite mandava que lhe matassem. Assim esteve fazendo durante três anos e na cidade já não havia mais nenhuma donzela que pudesse servir aos assaltos deste cavalgador. Mas o vizir tinha uma filha de grande formosura chamada Scheherazade, e era muito eloquente e dava gosto ouvi-la.” (tradução minha)

¹⁸ “Os Contos de Eva Luna invadem a vigília com suas combinações mágicas, seus nomes enfeitiçados, seu tranquilo discorrer em uma zona exuberante, atestado sempre pela precisão das palavras. Como a princesa Scheherazade de As Mil e Uma Noites, a narradora reina em um território onde a imaginação e o talento narrativo se complementam maravilhosamente.” (tradução minha)

¹⁹ Adotamos o sentido de paratexto segundo Gérard Genette, “*paratextos*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.” (GENETTE, 2010, pg. 15)

²⁰ Diversos títulos podem ser acessados pela internet, entre eles pode-se destacar o trabalho do grupo de pesquisas da professora MARCIA HOPPE NAVARRO, professora doutora da UFRGS que afirma no artigo A MULHER EM EVA LUNA DE ISABEL ALLENDE “Ora, através da epígrafe percebe-se a intenção da autora que jorra límpida no transcorrer da narrativa: Eva Luna possui a mesma capacidade de dançarina árabe, é através da palavra que se salva. (...) São contos correndo paralelos à história de Eva Luna, que, por sua vez, se forma de várias histórias distintas bem ao estilo de As Mil e Uma Noites.” Disponível em file:///C:/Users/MASTER/Downloads/17303-53367-1-PB.PDF (acesso em 15/07/2016)

O Artigo “Scheherazade and Eva Luna: Problems in Isabel Allende's Storytelling” de Stephen Gregory da University of New South Wales pode ser acessado em <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1475382032000091555> (acesso em 15/07/2016)

A tese de doutorado em literatura comparada da UFRGS de Cinara Ferreira Pavani, sob orientação de Márcia Hoppe Navarro intitulada “Uma Scheherazade Latino Americana: Eva Luna entre Histórias e História” pode ser acessado em <http://www.ufrgs.br/ppgletras/defesas/2004/cinaraferreirapavani.pdf> (acesso em 15/07/2016)

que habitam o mundo da ficção e uma escritora. O elo que as ligaria seria a arte de contar histórias? Também, mas muito mais que isso, ambas possuem a sabedoria para garantir a sobrevivência a partir da seleção de um repertório de narrativas. A maestria em arranjar palavras para construir enredos que garantam prazer ao receptor e vida ao narrador.

Por que transpor, citar, fazer alusão? Por que adaptar? Por que querer correr o risco de ter sua imagem associada a uma repetição, a uma imitação? Allende não busca associar sua imagem a qualquer obra, mas ao clássico, quer a imagem de sua personagem-narradora-título ligada à história da personagem mais bem sucedida de todos os contadores de histórias. Conforme afirma Genette, “A paratextualidade, vê-se, é sobretudo uma mina de perguntas sem respostas.” (GENETTE, 2010, p. 16). A adaptação pode ser uma forma de prestar uma homenagem, um tributo ao clássico, mas parece muito mais a demonstração de que Isabel Allende quer para Eva Luna, o mesmo tratamento e reconhecimento que a princesa árabe recebera. Parece querer reforçar a ideia de que sua narradora é uma contadora de histórias encantadora, respeitável, louvável. A latina assemelha-se à oriental, pois ambas sobrevivem graças à habilidade de encantar seus espectadores, contam contos para sobreviver. As moedas com as quais contam e negociam a vida são as palavras. Essa alusão²¹ à Schehrazade busca reforçar para o leitor a ligação entre as três contadoras de histórias.

(...) Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário. (...) Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente. (...) o hipertexto é mais frequentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra por assim dizer automaticamente no campo da literatura; mas essa determinação não lhe é essencial, e encontraremos certamente algumas exceções. (GENETTE, 2010, pg. 16-18)

As adaptações encontram espaço em diversos segmentos artísticos. Segundo Walter Benjamin, “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1994, p.180). Allende demonstra sua “eficácia” como artista ao reproduzir suas

²¹ Adotamos o conceito de alusão segundo Genette, “a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (GENETTE, 2010, pg. 14)

próprias histórias e personagens. Hutcheon afirma que as adaptações agradam ao público porque:

parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do riso) de experienciar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança. (...) assim as adaptações nunca são simplesmente reproduções destituídas da aura benjaminiana, pelo contrário, elas carregam essa aura consigo. (HUTCHEON, 2011, p. 25)

O livro de contos apresenta as mesmas histórias, os mesmos personagens do romance, mas não é uma mera reprodução. De acordo com Hutcheon, “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica”. (HUTCHEON, 2011, p. 30). Existe um diálogo entre as duas obras, mas ambas possuem autonomia e autenticidade. Podem ser lidas separadamente, mas quando se tem acesso às duas narrativas, percebe-se que uma complementa a outra. Ainda segundo Hutcheon:

vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (HUTCHEON, 2011 p. 29)

Allende ficcionaliza a realidade vivida no continente latino-americano e transpõe narrativas do romance para o livro de contos. Tanto no romance como nos contos o foco, o enredo, os personagens são mantidos, mas as histórias ganham outros contornos. Elementos novos são trazidos nos contos que lançam luz a lacunas presentes no texto do romance. Não que o romance fique comprometido, algumas narrativas sintetizadas para maior fluidez no romance são mais exploradas quando individualizadas no formato de contos.

Ironicamente, Eva Luna informa ao longo de todo o texto quais são suas fontes, de onde vem o material que compõe o seu repertório e qual o jogo que faz para compor suas narrativas, suas memórias. De acordo com Clüver:

O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias. As comunidades

interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual. (CLÜVER, 2006, p.15)

O texto de Allende é declaradamente composto de outros textos, de outras mídias: lendas, boleros, relatos, fatos reais. Transformados em romance, depois em contos, traduzidos para diversas línguas são sucesso de público no mercado internacional. Narrativas que mostram repetidas vezes de diferentes formas que a autora compartilha as experiências vividas por seus compatriotas e contemporâneos: a realidade vivida pela América Latina. Transformaram Isabel Allende na escritora latino-americana viva mais lida na atualidade. As “comunidades interpretativas” editoriais têm autorizado sua fala como representativa da latinidade.

No romance, a menina que trocava histórias pela sobrevivência em um mundo hostil se transforma em autora de novelas e em seus diálogos com o leitor, por diversas vezes revela como acontecimentos e textos se transformam em fonte para suas histórias:

- Vamos, Eva, conte uma história ao nosso amigo – disse Mimi, deixando-se cair junto de Aravena.
 - Como prefere?
 - Por que não algo picaresco? – insinuou ela.
 Sentei-me de pernas cruzadas como um índio, fechei os olhos por alguns segundos e deixei a mente vagar pelas dunas de um deserto branco, como sempre faço quando invento um conto. Nessas areias vi uma mulher com anáguas de tafetá amarelo, pinceladas das paisagens frígidas, extraídas por minha mãe das revistas do Professor Jones, e as brincadeiras criadas pela Senhora, para as festas do General. Comecei a falar. Diz Mimi que tenho uma voz especial para os contos, uma voz que embora sendo minha também parece alheia, como se brotasse da terra e me subisse pelo corpo. Senti que a sala perdia contornos, esfumada nos novos horizontes que eu concebia. Os convidados silenciaram.
 - *Eram tempos muito difíceis no sul. Não no sul deste país, mas do mundo, lá onde as estações são trocadas e o inverno não ocorre no Natal, como nas nações cultas, mas sim no meio do ano, como nas regiões bárbaras...*
 Quando terminei de falar, Rof Carlé foi o único que não aplaudiu, como aplaudiram os outros, mais tarde confessando-me que levava algum tempo a retornar daquele pampa austral, por onde afastavam-se os dois enamorados, com uma sacola de moedas de ouro. (ALLENDE, 2003 p. 253)

Os personagens que irão povoar suas narrativas tiveram uma convivência real com a narradora. O professor Jones, foi o antigo patrão da mãe de Eva, Senhora é a dona do bordel onde passou a adolescência. As imagens das revistas são utilizadas para compor cenários que a contadora de histórias não havia presenciado. E fala da ação de contar histórias como sendo entremeada por outras vozes, outros textos. A voz utilizada para narrar não é a mesma do uso

cotidiano. Eva se transporta para um outro universo e suas narrativas recorrem à metatextualidade:

metatextualidade, é a relação, chamada mais correntemente de “comentário”. O termo é evidentemente bem otimista quanto ao papel do leitor, que nada assinou e para quem é pegar ou largar. Mas acontece que os índices genéricos ou outros *engajam* o autor, que – sob pena de má recepção – os respeita mais frequentemente do que se esperaria (GENETTE, 2010, p. 16)

Os comentários da narradora tentam envolver o receptor, de acordo com o que ela acredita ser o interesse de quem escuta. Neste caso, a contadora de histórias pretende encantar o diretor de televisão. Para isso, Eva escolhe um cenário para o seu enredo que ela localiza no “sul do mundo” e para marcar a diferença entre as duas realidades distintas – do hemisfério sul e do hemisfério norte – aponta para uma relação do inverno com a data do Natal nas “nações cultas” e nas “regiões bárbaras”. Associando o Norte com as nações cultas e o Sul com as regiões bárbaras, adota um discurso eurocêntrico. Assume o olhar de estrangeiro em busca de símbolos que supõe que o ouvinte Aravena consiga se identificar.

As descrições que Isabel Allende faz dos espaços e das pessoas podem ser encaixadas no conceito de *ekphrasis*, que segundo Hansen corresponde:

As opiniões tidas por verdadeiras fornecem causas e explicações que tornam o discurso *verossímil* ou semelhante ao verdadeiro da opinião. A *verossimilhança* é uma relação de semelhança entre discursos e, na *ekphrasis*, decorre da relação da imagem fictícia da pintura que é descrita com discursos do costume antigo que fornecem causas e explicações do que é narrado sobre ela, tornando-o semelhante àquilo que se considera habitual e natural. A *ekphrasis* é *falsa fictio*, pois narra o que não é; sua audiência sabe disso e a ouve bem justamente porque a ouve como artifício cujos preceitos são críveis pois aptos para narrar o incrível. (HANSEN, 2006, p. 86)

Allende parece jogar com o conceito de *ekphrasis* definido por Hansen, pois em sua narrativa, Eva Luna vai em busca de documentos que possuam “verossimilhança” com seu passado e testemunhem uma *falsa fictio*. Para descrever o processo de construção documental do passado utiliza-se da *ekphrasis* que também se constitui em uma *falsa fictio*.

Na descrição dos personagens Allende adota um discurso direto que traz ao leitor uma imagem precisa. Hansen afirma que “a imagem efetuada pela descrição é fictícia, mas compõe-se de *topoi* conhecidos da memória da audiência. (...) as qualidades pictóricas da imagem traduzem ou evidenciam o *éthos* (...) previsto pela memória de um mito ou poema.”

(HANSEN, 2006, p. 86). Suas ações são descritos com a inserção de elementos dramáticos que impressionam o receptor transmitindo a emoção sugerida/ pretendida pela autora.

O uso da ekphrasis marca o estilo da escrita de Isabel Allende. Hansen demonstra que a ekphrasis pode ser mais do que a descrição de quadros ou obras de arte, podendo se apresentar como:

prosopografia, descrição de pessoas; *etopéia*, descrição de paixões e caracteres, (...) como *topografia*, descrição de lugares reais; como *topotesia*, descrição de lugares imaginários (...); *chronografia*, descrição de tempo, como o das estações do ano, etc. (HANSEN, 2006, p. 89)

Todos estes recursos literários são amplamente utilizados pela autora chilena em suas obras. Elementos que nos levam a conclusão de que as obras de Isabel Allende podem ser inseridas no campo dos estudos de intermedialidades.

2.3 – Discursos e representações sobre os latino-americanos e a América Latina

Uma possibilidade de compreensão da noção de representação é relacioná-la ao conceito de mimese. O texto de Luiz Costa Lima (2003) explora os diversos sentidos de *mimese* entre os gregos apresentando as transformações na sociedade que levaram a modificações na expressão teatral. Demonstra como estas mudanças foram necessárias para que houvesse condições para o surgimento de outras modalidades artísticas. Afirma que “*mimesis* é traduzida a partir de *imitatio*” (LIMA, 2003, p. 25), portanto, todas as sociedades produzem conhecimento, produzem cultura a partir da imitação daquilo que concebem como realidade. Buscando na teoria de Auerbach (1946), Lima, aponta a mimese como uma permanência cambiante que nos confere identidade. Para realizar a mimese, o poeta busca na produção de toda a coletividade, na experiência acumulada geração após geração, os elementos para a renovação de sua arte. Segundo ele:

Como o próprio do contemporâneo é ser mutável, o próprio da forma é fixar esta dinâmica no produto, a obra poética, que a apresenta. Como decisão, *mimesis* é escolha de permanência; como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre mutante. O ato da *mimesis*, em suma, suporia uma constância e uma mudança. (...) o ato mimético seria em si dialético: permanência

que não se nega ao transformado, transformado que não lança um abismo ante o que passou. (LIMA, 2003, p. 26 – 28)

Allende representa a América Latina em seus textos, realizando uma mimese. É possível reconhecer a realidade, mas percebe-se também a transformação poética realizada pela autora. Apesar de fazer referência a episódios históricos e localizações geográficas não resta dúvida de que se trata de uma obra literária.

Copilando Marcel Detienne (1973), Luiz Costa Lima apresenta a questão do exercício da palavra na Idade Média, a função do poeta como “mestre da verdade” a serviço do louvor dos heróis e da doutrinação religiosa. Uma verdade construída com a intensão de fixação na e da memória. Verdade que tem relação com o “Lugar” de onde se fala, sendo que o poeta ao se constituir como “mestre da verdade”, opera entre memória e esquecimento, potencialmente também produz enganos. Esta questão também é explorada por Michel Foucault (1999) que afirma que na sociedade confere-se o direito a fala a alguns e os discursos de outros são interditados, excluídos, anulados.

A história da América Latina é contada nos livros didáticos em sua versão oficial como um louvor aos desbravadores, que “descobriram” o Novo Mundo. Segundo Galeano, “Obriga-se o oprimido a ter como sua uma memória fabricada pelo opressor, alienada, dissecada, estéril. Assim ele haverá de resignar-se a viver uma vida que não é a sua como se fosse a única possível” (GALEANO, 2015, p. 370 - 371). Rotulados como subdesenvolvidos, como se essa fosse uma condição “natural” provocada pelo excesso de calor ou à “inferioridade” dos povos nativos e africanos. No texto de Allende, a geografia latina é tida ora como um paraíso, ora como um inferno. A memória de episódios históricos é relatada sob o ponto de vista de empregados domésticos, prostitutas, marginalizados, as vozes silenciadas pelos discursos oficiais.

Foucault afirma que o discurso está ligado ao desejo e ao poder, controlado por instituições (disciplinas acadêmicas, medicina, entidades profissionais e de classe) que legitimam ou não a fala, que exercem sua vontade de verdade. Segundo ele:

essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas (...) Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (FOUCAULT, 1999, p. 17)

As instituições operam um sistema de exclusão selecionando, organizando e divulgando sua “vontade de verdade”, definindo o que é verdade e o que é falso. As disciplinas estabelecem regras e exercem funções coercitivas para controlar o discurso. Foucault não fala em esquecimento, mas em exclusão, seleção, controle do que pode ou não ser pronunciado.

Quando se coloca em comparação a produção da História, da Antropologia, da Sociologia e da Literatura, muitos pseudocientistas atribuem uma valorização negativa ao trabalho literário. Alguns tomam a escrita artística como ausente de cientificidade. Mas ao analisar o texto de Isabel Allende, torna-se tarefa difícil separar o que é relato de realidade e o que é ficção. É possível ver atribuído um valor positivo ao discurso dos sujeitos que estão em posição de subalternidade, embora a verdade estabelecida possa ser colocada em questão em diversos momentos. Ao narrar o período em que viveu em companhia de prostitutas, Eva Luna assim descreve:

Esse foi um bom período em minha vida, embora eu tivesse a sensação de encontrar-me suspensa em uma nuvem, cercada de subterfúgios e mentiras. Às vezes pensava vislumbrar a verdade, porém logo me via de novo perdida em uma floresta de ambiguidades. Naquela casa, os horários eram invertidos, vivia-se à noite e dormia-se de dia, as mulheres transformavam-se em seres diferentes, quando depois de maquiladas, minha patroa era um novelo de mistérios. Melécio não tinha idade nem sexo definidos, até os alimentos assemelhavam-se a guloseimas de aniversário, nunca à contundente comida caseira. O dinheiro também terminou sendo irreal. A Senhora guardava gordos maços em caixas de sapatos, de onde tirava para as despesas diárias, aparentemente sem fazer as contas. Eu encontrava notas por todos os lados, a princípio chegando a pensar que as deixavam ao meu alcance para testar minha honestidade, mas logo compreendi que não era uma cilada, mas mera abundância e pura desordem. (...) Quero aprender a ler, insisti. Ela se dispôs a ensinar-me, porém outros afazeres adiaram sua intenção. Agora, que já se passaram tantos anos e posso pensar nela com a perspectiva da experiência, acho que não teve um destino fácil, que sobrevivia em um ambiente brutal, mergulhada em negócios vulgares. Talvez imaginasse que em alguma parte devia existir um punhado de seres eleitos, que podiam dar-se o luxo da bondade e decidiu proteger-me da sordidez da Rua da República, para ver se conseguia ludibriar o destino e salvar-me de uma vida como a sua. (ALLENDE, 2003, p. 127)

Isabel Allende escancara as portas do bordel, ao inserir Eva Luna na “Rua da República”. O local é descrito como espaço de prostituição, jogos e negócios clandestinos. A menina fica sob os cuidados de “Senhora”, uma cafetina, cuja casa recebia autoridades com garantia de discrição. Seu companheiro de aventuras agora já não é um morador de rua, mas “Melécio” ou “Mimi”, uma transgênero, representação de toda feminilidade e delicadeza.

A fala de uma adolescente dá visibilidade a um espaço tabu, associado ao pecado da luxúria, por isso mesmo, excluído dos discursos oficiais. No entanto, aquele local não é

apresentado como um antro de perdição, mas como uma casa, abrigo, lar. Os personagens não são pecadores ou tentações, são pessoas, seres humanos com dores, angústias, sonhos, desejos, sentimentos, pensamentos. As inversões ou transgressões, características do espaço de prostituição são abordados como representação das ambiguidades próprias da vida em sociedade.

A Senhora, apesar de lidar com negócios vulgares, acolhe a menina e tenta lhe garantir condições para ter uma vida diferente da sua. A prostituição ganha visibilidade em *Eva Luna*, mas de forma contraditória, ambígua. Os personagens que habitam a Rua da República são apresentados com ações de generosidade e humanidade. Mas quando Allende justifica a ação da Senhora ao acolher a menina Eva como sendo “para ver se conseguia ludibriar o destino e salvar-me de uma vida como a sua” (ALLENDE, 2003, p. 127), fica colocada a questão de que a prostituição pode não ter sido uma escolha da Senhora. Os personagens que habitam a casa da Senhora parecem ter sido reunidos de forma trágica por força do destino. Foram empurrados para a marginalidade.

O nome da rua não foi escolhido por acaso, na Rua da República vigorava a liberdade e a fraternidade. Ali, todos tinham seu espaço, todos os personagens da civilização ocidental se encontravam representados e a Senhora fazia parte de “um punhado de seres eleitos, que podiam dar-se o luxo da bondade” (ALLENDE, 2003, p. 127). A escolha da expressão “eleitos” também é bastante significativa no contexto de uma Rua da República. A pergunta que fica é sobre quem os elegeu para desempenhar os papéis que desempenham na trama. No caso da ficção, o eleitor que decide o destino dos personagens é a autora, mas como se trata de uma metaficção historiográfica e os personagens representam sujeitos em situações reais, na narrativa de Allende, o responsável pelos destinos parece ser o sistema capitalista opressor e excludente que só favorece as classes dominantes.

No conto “Clarisa”, Eva Luna introduz mais um personagem que frequenta a casa de “La Señora” e que representa outra parcela da sociedade também silenciada: os idosos, as curandeiras:

Clarisa nació cuando aún no existía la luz eléctrica en la ciudad, vio por televisión al primer astronauta levitando sobre la superficie de la luna y se murió de asombro cuando llegó el Papa de visita y le salieron al encuentro los homosexuales disfrazados de monjas. Había pasado la infancia entre matas de helechos y corredores alumbrados por candiles de aceite. Los días transcurrían lentos en aquella época. Clarisa nunca se adaptó a los sobresaltos de los tiempos de hoy, siempre me pareció que estaba detenida en el aire color sepia de un retrato de otro siglo. Supongo que alguna vez tuvo cintura virginal, porte gracioso y perfil de medallón, pero cuando yo la conocí ya era una anciana algo estafalaria, con los hombros

alzados como dos suaves jorobas y su noble cabeza coronada por un quiste sebáceo, como un huevo de paloma, alrededor del cual ella enrolaba sus cabelos blancos. Tenía una mirada traviesa y profunda, capaz de penetrar la maldad más recóndita y regresar intacta. En sus muchos años de existencia alcanzó fama de santa y después de su muerte muchos tienen su fotografía en un altar doméstico, junto a otras imágenes venerables, para pedirle ayuda en las dificultades menores, a pesar de que su prestigio de milagreira no está reconocida por el Vaticano y con seguridad nunca lo estará, porque los beneficios otorgados por ella son de índole caprichosa: no cura ciegos como Santa Lucía ni encuentra marido para las solteras como San Antonio, pero dicen que ayuda a suportar el malestar de la embriaguez, los tropiezos de la conscripción y el acecho de la soledad. Sus prodigios son humildes e improbables, pero tan necesarios como las aparatosas maravillas de los santos de catedral.

La conocí en mi adolescencia, cuando yo trabajaba como sirvienta en casa de La Señora, una dama de la noche, como llamaba Clarisa a las de ese oficio. Ya entonces era casi puro espíritu, parecía siempre a punto de despegar del suelo y salir volando por la ventana. Tenía manos de curandera y quienes no podían pagar un médico o estaba desilusionados de la ciencia tradicional esperaba un turno para que ella les aliviara los dolores o los consolara de la mala suerte. Mi patrona solía llamarla para que le aplicara las manos en la espalda. De paso, Clarisa hurgaba en el alma de la Señora con el propósito de torcerle la vida y conducirla por los caminos de Dios, caminos que la otra no tenía mayor urgencia en recorrer, porque esa decisión habría descalabrado su negocio. Clarisa le entregaba el calor curativo de sus palmas por diez o quince minutos, según la intensidad del dolor, y luego aceptaba un jugo de fruta como recompensa por sus servicios. Sentadas frente a frente en la cocina, las dos mujeres charlaban sobre lo humano y lo divino, sin traicionar la tolerancia y el rigor de la buenas maneras. Después cambié de empleo y perdí de vista a Clarisa hasta un par de décadas más tarde, en que volvimos a encontrarnos y pudimos restablecer la amistad hasta el día de hoy, sin hacer mayor caso de los diversos obstáculos que se nos interpusieron, inclusive el de su muerte, que vino a sembrar cierto desorden en la buena comunicación.²² (ALLENDE, 1996, p. 39 – 40)

²² “Clarisa nasceu quando ainda não existia luz elétrica na cidade, viu pela televisão o primeiro astronauta levitando na superfície da lua e morreu de espanto quando na visita do Papa, os homossexuais saíram ao seu encontro disfarçados de freiras. Havia passado a infância em florestas de matas de samambaias e corredores iluminados por lamparinas de azeite. Os dias transcorriam lentos naquela época. Clarisa nunca se adaptou aos sobressaltos dos tempos de hoje, sempre me pareceu que estava presa à atmosfera sépia de um retrato de outro século. Suponho que algum dia teve uma cintura virginal, porte gracioso e perfil de medalhão, mas quando eu a conheci já era uma anciã um tanto estranha, com a cabeça coroadada por um quisto sebáceo, como um ovo de pomba, ao redor do qual ela enrolava seus cabelos brancos. Tinha um olhar penetrante e profundo, capaz de penetrar a maldade mais escondida e voltar intacta. Em seus muitos anos de existência, alcançou fama de santa e depois de sua morte, muitos colocaram sua fotografia em um altar doméstico, junto à outras imagens de veneração, para pedir-lhe ajuda nas dificuldades menores, apesar de que seu prestígio de milagrosa não está reconhecido pelo Vaticano e seguramente nunca estará, porque os benefícios outorgados por ela são de índole caprichosa: não cura cegos como Santa Luzia, nem encontra maridos para as solteiras como Santo Antônio, mas ajuda a suportar o mal estar da bebedeira, tropeços do recrutamento militar ou o acesso da saudade. Seus prodígios são humildes e improváveis, mas tão necessários como as espantosas maravilhas dos santos das catedrais.

Eu a conheci em minha adolescência quando trabalhava como serviçal na casa da Senhora, uma dama da noite, como chamava Clarisa às desse ofício. Já era quase puro o seu espírito, parecia sempre ao ponto de sair do chão e voar para fora da janela. Tinha mãos de curandeira e quem não podia pagar um médico ou estava desiludido com a ciência tradicional esperava um tempo para ela aliviar a sua dor ou lhe consolar da má sorte. Minha patrão costumava chamá-la para aplicar as mãos nas costas. Aproveitando, Clarisa tocava a alma da Senhora para tentar torcer o propósito de vida e conduzi-la para os caminhos de Deus, caminhos que a outra não tinham maior urgência em percorrer, porque essa decisão acabaria com o seu negócio. Clarisa lhe entregava o calor curativo de suas palmas por dez ou quinze minutos, dependendo da intensidade da dor, e depois aceitava um suco de fruta como recompensa por seus serviços. Sentadas frente a frente na cozinha, as duas mulheres conversaram sobre o humano e o divino, sem trair a tolerância e o rigor de boas maneiras. Depois mudei de emprego e perdi Clarisa de vista até um par de décadas mais tarde, quando nos encontramos novamente e pudemos reestabelecer a amizade até hoje, sem fazer caso dos diversos obstáculos que nos impussem, inclusive o de sua morte, que veio para semear a desordem na boa comunicação.” (tradução minha)

Para falar do nascimento de Clarisa, Allende não precisa datas, mas fala de episódios que o leitor aciona em sua memória e rapidamente consegue estabelecer associações e mensurar idades. A narração de fatos que marcaram a história da humanidade faz mais sentido do que representações numéricas utilizadas como forma de datação. Quando em vida, Clarisa desenvolvia seu trabalho em uma brecha do sistema das instituições médicas. Depois de morta, torna-se santa pela vontade popular e atua em setores que os santos das catedrais não podem socorrer. A amizade de Clarisa, a santa, curandeira e La Señora, a pecadora, meretriz, traz a marca da tensão em que os textos de Allende se ampara, o jogo entre os pares ambíguos. Apesar da diferença de interesses e projeções de vida e de morte das duas personagens, o relacionamento entre elas é marcado pela tolerância e as boas maneiras. Representam o ideal de convivência harmoniosa entre os diferentes.

Aqui como na maioria das narrativas, a narradora assume o que Todorov chama de “visão por trás”:

NARRADOR > PERSONAGEM (A VISÃO “POR TRÁS”). A narrativa clássica utiliza com mais frequência esta fórmula. Neste caso, o narrador sabe mais que seu personagem. Não se preocupa em nos explicar como adquiriu este conhecimento: vê através dos muros da casa tanto quanto através do crânio de seu herói. Seus personagens não têm segredos para ele. (TODOROV, 1976, pg. 236)

A autora dialoga com o leitor, apresentando os aspectos subjetivos, psicológicos de seus personagens. A conclusão do segundo parágrafo, em que Eva Luna afirma conversar com Clarisa, mesmo após sua morte, apresenta uma característica pertencente ao misticismo dos povos da América Latina. Diversos autores afirmam que o pensamento latino é carregado de simbolismos mágicos e da crença da presença de espíritos e encantados que não tem vida corpórea, mas que dialogam com os seres vivos. Para alguns, a capacidade de comunicação com pessoas que já morreram é tão real quanto a presença de bactérias, antes inimagináveis e hoje são comprovadas com o advento do microscópio²³. Mas para outras pessoas, não passa de credence popular e charlatanismo. Eva Luna ironiza ao dizer que a conversa entre as duas sofreu apenas algumas desordens, mas que são obstáculos que a boa amizade consegue superar. A narradora personagem é categórica, não resta dúvida que acredita ser possível dialogar com os que já não tem mais uma vida material.

²³ Este é um argumento frequentemente apresentado pelos que seguem os ensinamentos de Allan Kardec

A compreensão do imaginário da América Latina é o tema da coletânea organizada por Bessone e Queiroz (1997), “*América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário*”. Nesta obra encontra-se o artigo de Ivan Dario Toro Jaramilho, intitulado “*El imaginario europeo y America*”, em que discorre sobre o aspecto da presença do pensamento mágico no imaginário tanto espanhol como das nações colonizadas pela Espanha, e afirma:

Ella desborda los límites de la literatura y el arte hacia una meta delirante en que se funden sueños y acción, produciéndose una liberación total del espíritu y una misión de transformar el mundo y cambiar la vida. La aventura poética se torna aventura del conocimiento para conducir al hombre hacia la gran síntesis que le devuelve la unidad perdida²⁴. (BESSONE e QUEIROZ, 1997, p. 693).

Segundo Jaramilho, o pensamento latino-americano é marcado pela não dissociação das coisas do espírito da esfera da vida material, e isso não se dá apenas no campo literário. Toda a existência latino-americana é marcada pela arte, pela ficção, pela magia. À poesia, ao texto literário em formato de orações e aos ditados populares, é conferido a propriedade de auxiliar na condução da unificação das esferas das coisas visíveis e do mundo espiritual ou mágico.

Os “desbravadores” europeus que tomaram como missão a colonização da América Latina traziam consigo diversas crenças típicas do catolicismo da Idade Média, marcado pela presença de demônios e anjos responsáveis pela condução da vida humana. A doutrinação católica incute a ideia de que alguns podem se tornar fantasmas ou almas penadas de acordo com seus praticados, com as ações desenvolvidas na terra. Das culturas nórdicas provém um imaginário povoado por fadas, duendes, gnomos, ninfas. Em solo americano, o pensamento carregado de magia dos europeus foi complementado no contato com as crenças e práticas nativas e mitologias africanas. Segundo Galeano “No delírio dos fervores e dos pânicos da sociedade colonial, o curandeirismo e a bruxaria se misturavam com a religião oficial” (GALEANO, 2015, p. 59). A crença na existência de um céu para os seguidores de Cristo e do inferno para os pecadores, no entanto, não impediu que atrocidades fossem cometidas pelos que sustentavam a cruz como seu símbolo. Galeano afirma:

Não faltaram as justificativas ideológicas. A sangria do Novo Mundo se convertia num ato de caridade ou numa razão de fé. Junto com a culpa nasceu todo um sistema de álbis para as consciências culpadas. Os índios eram tidos como bestas de carga

²⁴“ Ela rompe os limites da literatura e a arte aponta uma meta delirante em que se fundem sonhos e ações, produzindo-se uma liberação total do espírito e uma missão de transformar o mundo e mudar a vida. A aventura poética se torna a aventura do conhecimento para conduzir o homem até a grande síntese que lhe devolve a unidade perdida.” (tradução minha)

porque aguentavam mais peso do que o débil lombo de lhama, e de passagem se comprovava de fato, os índios eram bestas de carga. Um vice-rei do México considerava que não havia melhor remédios do que o trabalho nas minas para curar a “maldade natural” dos índios. Juan Ginés de Sepúlveda, o humanista, sustentava que os índios mereciam o tratamento que recebiam porque seus pecados e idolatrias eram uma ofensa a Deus. O conde de Buffon afirmava que nos índios, animais débeis e frígidos não se registrava “nenhuma atividade da alma”. O abade De Paw inventava uma América onde os índios degenerados eram como cães que não sabiam latir, vacas incoestíveis e camelos impotentes. A América de Voltaire, habitada por índios preguiçosos e estúpidos, tinha porcos com o umbigo às costas e leões calvos e covardes. Bacon, De Maistre, Montesquieu, Hume e Bodin negaram-se a reconhecer “homens degenerados” do Novo Mundo como semelhantes. Hegel falou da impotência física e espiritual da América e que os indígenas tinham perecido ao receber o sopro da Europa. (GALEANO, 2015, p. 68)

O texto de Isabel Allende não compartilha essa visão desumanizadora dos nativos, mas mostra as consequências das atrocidades cometidas contra os povos originários da América Latina. Allende assim descreve a rotina de Água Santa, a aldeia onde se passa a maioria dos seus enredos:

A vida corria sem surpresas durante seis dias da semana, porém aos sábados eram trocados os turnos da prisão, e os guardas vinham divertir-se, com sua presença alterando a rotina dos moradores, que procuravam ignorá-las fingindo que aquele ruído provinha de alguma algazarra de macacos no matagal, mas de qualquer modo tomando a precaução de trancar as portas e prender suas filhas. Nesse dia, também surgiam os índios para pedir esmolas: uma banana, um trago de bebida, pão. Chegavam em fila, andrajosos, as crianças peladas, todos com uma leve expressão zombeteira nos olhos, seguidos por uma matilha de cães nanicos. O padre reservava-lhes algumas moedas do dízimo e Riad Halabí dava um cigarro ou um caramelo para cada um. (ALLENDE, 2003, p. 144)

Aqui é destacada através da *prosopografia* a situação de miséria e mendicância em que os indígenas foram condenados após anos de contato com o colonizador. Mostra a comunidade de Água Santa bastante receptiva e solidária com os povos da floresta. As pessoas ignoram os soldados e são acolhedores com os indígenas. Percebemos uma situação na narrativa que não é percebida em muitas cidades brasileiras que convivem de perto com nações indígenas em situação de indigência parecida com a narrada por Allende. Geralmente o que percebemos é uma inversão, a comunidade acolhe os policiais, os representantes das forças repressivas e encaram os indígenas como se suas reivindicações fossem apenas um “ruído (que) provinha de alguma algazarra de macacos no matagal” (ALLENDE, 2003, p. 144). A autora, ao comparar o barulho produzido pelos policiais com a de macacos, procede ao mesmo processo de desumanização que percebemos a sociedade racista dispensar a indígenas e negros.

No decorrer do romance, essa mesma tribo reaparece auxiliando na libertação de Eva Luna da prisão e na condução de guerrilheiros pela mata, mas a ação dos indígenas não é

apresentada como se estivessem retribuindo a caridade recebida. Os indígenas auxiliam Eva e os guerrilheiros por perceberem que aquele era o lado certo para se ficar. Nestes relatos os conhecimentos tradicionais são de certa forma valorizados:

Os índios receberam-nos em uma clareira onde ardia uma fogueira, única fonte de claridade na densa escuridão da selva. Um grande teto triangular de ramos e folhas servia de abrigo comum e, abaixo dele, penduravam-se várias redes em níveis diferentes. Os adultos vestiam alguma peça de roupa, hábito adquirido no contato com os povoados vizinhos, mas as crianças estavam nuas, porque nos tecidos sempre impregnados de umidade os parasitas multiplicavam-se e brotava um musgo pálido, causa de diversos males. As moças usavam flores e penas nas orelhas, uma mulher amamentava o filho em um seio e um cachorrinho no outro. Observei aqueles rostos procurando minha própria imagem em cada um deles, mas encontrei apenas a expressão sossegada dos que conhecem todas as perguntas. O chefe adiantou-se dois passos e nos cumprimentou com uma leve inclinação. Tinha o corpo ereto, os olhos grandes e separados, a boca carnuda e o cabelo cortado como um capacete redondo, com uma tonsura na nuca, onde exibia com orgulho as cicatrizes de muitos torneios de bastonadas. Identifiquei-o imediatamente, era o homem que todos os sábados conduzia a tribo para pedir esmola em Água Santa, o que me encontrou certa manhã sentada junto ao cadáver de Zulema, o mesmo que mandara avisar Riad Halabí da desgraça e que, quando me detiveram, plantou-se diante do Quartel, pisoteando o solo como um tambor de advertência. Eu queria saber seu nome, porém o Negro me tinha explicado antecipadamente que tal pergunta seria uma grosseria, para aqueles índios, falar o nome é tocar o coração, eles consideram uma aberração chamar um estranho pelo nome ou permitir que este o faça, portanto, seria melhor abster-me de apresentações, que poderiam ser mal interpretadas. O chefe me fitou sem mostras de emoção, mas tive certeza que também me reconheceu. Fez-nos um sinal para indicar o caminho e conduziu-nos a uma cabana sem janelas, cheirando a pano chamuscado, sem outro mobiliário além de dois tamboretes, uma rede e uma lamparina de querosene (ALLENDE, 2003, p. 271 e 272)

A autora parece retratar a cena por meio de palavras. A leitura suscita a imagem do que é descrito. Provoca a memória do leitor evocando símbolos compartilhados. Segundo Hansen:

A *ekphrasis* feita como prosopografia ou retrato do aspecto físico aplica esses lugares compositivamente, (...) Lembro rapidamente que o termo “retrato” é o particípio passado do verbo “retirar”, significando “retirado” ou composição feita com particularidades abstraídas de pessoa por meio dos argumentos dos *topoi*. (HANSEN, 2006 p. 95)

Allende realiza por meio das palavras o retrato falado dos personagens e Eva procura encontrar a “própria imagem” entre os nativos. Sua expressão é de alguém cheio de perguntas, de dúvidas, incertezas. A narradora não está certa sobre qual universo pertence, se é nativa ou estrangeira. Do outro lado “a expressão sossegada dos que conhecem todas as perguntas”. A personagem procura “mas” não encontra resposta ao seu questionamento sobre sua identidade com os nativos, pois a “imagem” é uma construção que vai além dos aspectos fisionômicos,

envolve aspectos culturais. Eva sabe que no máximo compartilha com eles algum traço fisionômico.

A narradora então procede a descrição das diferenças entre “nós” os guerrilheiros e “eles”, os nativos. As práticas nativas narradas lembram e muito algumas imagens que atualmente vinculam na internet, como a da indígena amamentando um bebê humano e um animal:

Imagem 1. Índia Guajá (Maranhão) amamenta porco do mato



Foto: Pisco del Gaiso²⁵

A fotografia de Pisco del Gaiso, vencedora do Prêmio Rei da Espanha em 1992, mostra uma indígena Awá-Guajá do Maranhão amamentando um filhote de porco do mato. Mas, tanto o romance como o livro de contos *Eva Luna*, são anteriores a esta foto (1987 e 1989). Todavia amamentar animais órfãos com o leite humano é uma prática comum entre várias etnias amazônicas, amplamente divulgada pela mídia internacional, muitas vezes para ressaltar a representação do exótico latino-americano. Alguns interpretam esta imagem como

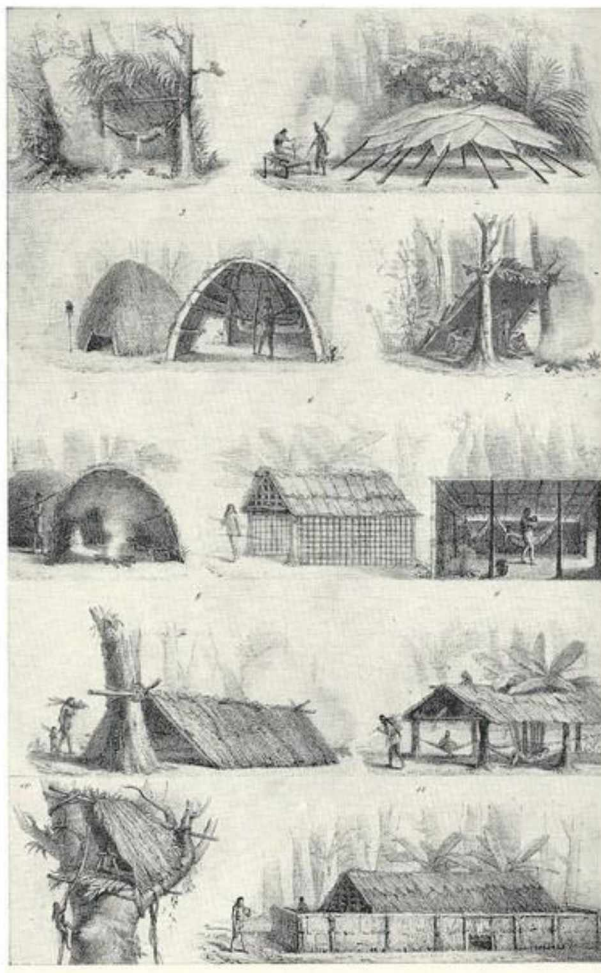
²⁵ disponível em <https://www.pinterest.com/pin/139682025915892163/> (acesso em 02/01/2016)

sendo a representação do amor e da harmonia entre humanos e animais. Outros podem a utilizar como argumento para a reafirmação de suas visões discriminatórias que colocam os aborígenes da América Latina em comparação com os animais.

No texto de Allende, o animal amamentado é um cachorro e não um outro animal selvagem. Certamente o cachorro foi utilizado pela autora para que o leitor de origem europeia relacione o animal que compartilha com o bebê humano o leite materno, com uma espécie doméstica, portanto mais próxima do convívio humano. Segundo Clüver, “É interessante notar o convite ao leitor para uma participação ativa: ele precisa manipular o texto mentalmente a fim de torná-lo legível como um todo.” (CLÜVER, 2006 p. 27). Certamente se a autora tivesse adotado na descrição a escolha de um filhote de porco do mato ou outro animal nativo da América Latina, talvez encontrasse dificuldade nas traduções para outras línguas e na compreensão do sentido de proximidade que existe entre os humanos e os animais dentro das nações indígenas.

Quando menciona o teto triangular, a descrição de Allende lembra os desenhos do oitocentista Jean-Baptiste Debret que a convite da corte portuguesa compunha a chamada Missão Francesa que tinha como objetivo a criação da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro. O “pintor de história” realizou no Brasil importantes trabalhos de registros históricos, etnográficos e botânicos, compondo uma crônica da sociedade brasileira da época. Seus desenhos e aquarelas ganharam o mundo ainda no século XIX e circulam nos meios acadêmicos como sendo as principais referências quando se busca por imagens dos nativos latino-americanos. É bem possível que a descrição de Allende tenha se inspirado nessas imagens:

Imagem 2: Prancha 26 de Debret



A Prancha 26 de Debret, chamada “Formas de habitação dos índios” (DEBRET, 1989, P. 88) compõe o volume I e está inserida no tópico “Conjunto de diferentes formas de choças e cabanas”. E assim como as demais pranchas, é acrescido de uma “folha de texto explicativo, a fim de que a pena e o pincel suprissem reciprocamente sua insuficiência mútua” (DEBRET, 1989, p. 12). O “pintor histórico” se dispunha a oferecer aos seus leitores “uma descrição fiel do caráter e dos hábitos dos brasileiros em geral” (DEBRET, 1989, p. 14). Pude perceber em seu texto as características do positivismo e do evolucionismo que era a corrente de pensamento dominante na época. Debret informa que seu objetivo ao fazer esta prancha reunindo os diversos tipos de habitação era possibilitar ao leitor “julgar, progressivamente, desde o mais simples até o mais complicado, esses diversos tipos de construção, como documentos aproximativos da inteligência de seus autores” (DEBRET, 1989, P. 87). As descrições de Allende sugerem não apenas influência das imagens, mas também do texto de Debret. Genette afirma que “a narrativa inserida no discurso se transforma em elemento do discurso, o discurso inserido na narrativa permanece discurso e forma uma espécie de quisto

muito fácil de reconhecer e localizar.” (GENETTE, 1976, pg. 272). O tom do discurso adotado em *Eva Luna*, em muitos momentos assume características do ponto de vista do estrangeiro em visita à América Latina. O texto é um relato de quem tem o objetivo de realizar uma expedição ao “pitoresco” apresentando este universo como exoticamente grotesco.

As descrições das redes, do corte do cabelo dos homens e dos enfeites das mulheres lembram nossos Tapuias, Yanomamis, Tamoios. A “disputa de bastonadas”, responsável pelas cicatrizes do chefe, parece referir-se a batalha ritual realizada pelos Xavantes com as bordunas ou tacapes e consiste em um exercício praticado desde a infância para o fortalecimento do corpo dos guerreiros, marcando a passagem para a adolescência²⁶. O tacape é registrado por Debret na prancha 34 do volume I, intitulada “Armas ofensivas” e é assim descrito: “é sempre feito de madeira dura e pesada e seu tamanho médio é de dois pés de comprimento” (DEBRET, 1989, p. 111). Debret descreve as disputas com bastões como “combates grotescos”, onde os oponentes saem ensanguentados e com muitos ferimentos. O conto *Walimai* também faz alusão ao combate com bordunas e a descrição de seu ritual de guerra lembra Debret, “uma guerra verdadeira, um grande combate obedece a outro cerimonial; há desafios de parte a parte, acompanhados das mais enérgicas imprecações.” (DEBRET, 1989, p. 28). Como se verá no tópico 4.2, a compreensão da guerra vista pelo narrador-personagem-título *Walimai* dialoga com o descrito por Debret.

O trecho citado descrevendo o contato de guerrilheiros e nativos está entremeado de intertextos, pois ao referir-se à tradição de não mencionar o nome das pessoas, Allende toca no principal aspecto da cultura do povo “Ila”, os “Filhos da Lua” também referido no conto *Walimai*, personagem que reaparece em outros romances, conforme já mencionado anteriormente e será analisado no capítulo três.

Ainda descrevendo seu contato com os índios, a narradora assim descreve:

Ao amanhecer, ouvi o despertar dos índios sob o teto comunitário, ainda entorpecidos em suas pequenas redes, rindo e conversando. Algumas mulheres foram buscar água e seus filhos as seguiram imitando os gritos das aves e dos animais da floresta. Com a chegada da manhã, pude ver melhor a aldeia, um punhado de choças tismadas da cor do barro, emurhecidas pelo alento da selva, cercadas por um trecho de terra cultivada, onde cresciam plantações de mandioca, milho e algumas bananeiras, únicos bens da tribo, despojada pela rapacidade alheia durante gerações. Esses índios, tão pobres como seus antepassados do princípio da história americana, tinham resistido ao transtorno dos colonizadores sem perder

²⁶ O ritual Oi’o entre os Xavantes é descrito em: <http://wara.nativeweb.org/oio.html> (acesso em 28/11/2015)

inteiramente seus costumes, sua língua e seus deuses. Dos soberbos caçadores de outrora, restavam uns poucos, porém tão longos infortúnios não haviam apagado a lembrança do paraíso perdido nem a fé nas lendas que prometiam recuperá-lo. Ainda sorriam com frequência. Possuíam algumas galinhas, dois porcos, três pirogas, implementos de pesca e aquelas plantações raquíticas, resgatadas ao matagal com esforço descomunal. Dedicavam horas à procura de lenha e alimento, a tecer redes e cestos, talhar flechas para venda aos turistas na beira da estrada. Às vezes, um deles saía para caçar e, com sorte, voltava com duas aves ou um pequeno jaguar, que repartia entre os seus, mas que ele não provava, a fim de não ofender o espírito de sua presa. (ALLENDE, 2003, p. 273-274)

A descrição da aldeia e de suas plantações também lembra o texto de Debret. No entanto, um dos aspectos que mais chama a atenção nesta parte é a observação a respeito da resistência indígena, que “ainda sorriam com frequência”. A autora destaca a manutenção da língua e da religião apesar do assédio colonizador e a insistência em viver do seu modo tradicional isolados na selva. Mas refere-se à sua condição como de pobreza, suas plantações são raquíticas, o esforço para mantê-las contra a força da selva é descomunal. Esta é nitidamente uma visão etnocêntrica, certamente parte da comparação com a agricultura em larga escala produzida nos latifúndios. O fato do caçador não comer a carne de sua caça para “não ofender o espírito de sua presa”, faz alusão à prática principalmente de sociedades totêmicas e ao conceito comum entre os indígenas brasileiros de “panema”, que, simplificando, significa má sorte. A pessoa com panema pode estar sujeita a uma série de prejuízos, como deixar de encontrar caça, adoecimento seu ou de familiares e até mesmo a morte.

O mundo se surpreendeu com os registros realizados pela expedição francesa no início do século XIX, influenciando diversos autores que procuraram ambientar seus enredos em solo latino-americano. Outro grande projeto estatal de conhecimento da geografia e dos povos nativos inicia-se no Brasil, em 1943, a Expedição Roncador-Xingu, que fazia parte do Projeto de Integração Nacional, chamada Marcha para o Oeste do presidente Getúlio Vargas. Comandado pelo presidente do Conselho Nacional de Proteção aos Índios Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon e chefiada pelos Irmãos Villas-Bôas (Orlando, Cláudio e Leonardo). A Expedição Roncador-Xingu pretendia mapear a região central do Brasil, área entre a Serra do Roncador, bacia do rio Araguaia e o rio Xingu. O feito mais lembrado desta expedição foi a criação em 1961 do Parque Nacional do Xingu²⁷, que conforme o discurso oficial, visava proteger os indígenas, garantindo-lhe um território, a preservação de costumes, aliada à integração nacional que consistia na prestação de serviços de saúde e educação. E isto

²⁷ A Expedição Roncador-Xingu é amplamente registrada pela historiografia. Os dados mencionados podem ser conferidos em <http://www.projetomemoria.art.br/rondon/marcas-noel-nutels.jsp> (acessado em 04/01/2016)

atraia os olhares de todo o mundo. Mas este projeto tinha como objetivo “conhecer para dominar”. O que movia a força estatal era mesmo a “necessidade” de abrir caminhos para o progresso. Povos foram deslocados de seus territórios tradicionais e confinados em um único espaço. Foram obrigados a dividir a terra e a conviver com outros povos nem sempre amigos.

A entrada na temida floresta amazônica não era uma missão humanitária, mas foi financiada para promover a demarcação da conquista do território por parte do Estado brasileiro. Antes da chegada da Marcha para o Oeste, os nativos tinham seu território, com a criação do Parque Nacional do Xingu, passaram a ter apenas um pedaço de terra. Sobre a diferença de terra indígena e território indígena Emerson Guerra explica:

A princípio, podemos inferir que há uma grande diferença entre “território indígena” e Terra Indígena (...) O primeiro condiz com o espaço físico utilizado por um povo, ou necessariamente para este, para a sua subsistência, para a perpetuação de suas práticas culturais e onde se encontram suas referências ancestrais. Já o segundo define o atual espaço físico ocupado, demarcado e “concedido” pelo Governo Federal para o seu “uso e gozo”. (GUERRA, 2008, p. 109)

Emerson Ferreira Guerra ao estudar os Krahô do estado do Tocantins, mostra que cada sociedade se relaciona com o ambiente de formas diversas e que ações que tem em vista ganhos econômicos imediatos podem colocar diversas populações em grande risco. Para o não-índio, a demarcação de terras indígenas pode representar segurança, mas para o indígena significa deslocamento e confinamento.

As fotografias e os relatos dos irmãos Villas-Bôas e de Darcy Ribeiro circularam o mundo chamando atenção para os costumes de etnias até então desconhecidas. Isabel Allende trabalhou na Organização para a Agricultura e Alimentação (FAO) da Organização das Nações Unidas que tem sede em Santiago no Chile no período entre 1959 e 1965. De 1967 a 1974, Isabel Allende escreveu para a revista feminista chilena *Paula* a coluna satírica *Los Impertinentes*. Entre 1970 e 1975 trabalhou na televisão com um programa humorístico e realizando entrevistas. Partindo da sua biografia, podemos afirmar que a autora teve oportunidades de tomar contato com as pesquisas dos desbravadores, sertanistas e antropólogos sobre a América Latina e os aborígenes. Pertencendo a uma família de políticos e diplomatas, Allende provavelmente tinha ao menos notícia das estratégias dos governos ditatoriais para ocupação do território latino e das articulações dos grupos rebeldes, os guerrilheiros que lutavam por justiça social.

Na década de 1970 o mundo volta seus olhos para a Amazônia e os costumes dos povos habitantes da floresta passam a despertar o interesse dos leitores, o que incentiva as produções editoriais brasileiras, responsáveis pela circulação das revistas: *O Cruzeiro*, *Realidade*, *Manchete*, assim como das internacionais *National Geographic*, *O Correio da Unesco* e *Life*. “A expedição de Jacques Costeau na Amazônia” é publicada pela *Record* e expõe diversos aspectos dos costumes aborígenes. Em julho de 1970, uma publicação da revista *Realidade* sobre a Amazônia com fotografias de Cláudia Andujar e George Love e reportagens de Jean Solari e Luiz Edgard de Andrade esgotaram uma edição de trezentos mil exemplares em uma semana. No ano seguinte, a edição “A última chance dos últimos guerreiros” traz a realidade Yanomami e obtém igual sucesso²⁸. Cláudia Andujar se engaja neste mesmo período na luta pela manutenção e preservação dos Yanomami, fazendo diversas publicações sobre o tema, inclusive para a revista *Life*.

Outro importante jornalista e fotógrafo foi Valdir Zwetsch que também produziu matérias sobre o Xingu nas revistas *O Cruzeiro* e *Realidade* na década de 1970²⁹. Zwetsch acompanhou os irmãos Vilas Boas em suas expedições pelo Xingu e em 1972 produziu a matéria “Os índios gigantes da Amazônia” para a revista *O Cruzeiro*. As matérias sobre a vida dos nativos da Amazônia são intercaladas por anúncios da madeireira Prama que colocavam a madeira como “o melhor negócio do momento”, ou da Companhia de Pesquisa em Recursos Minerais que destacavam como positiva sua entrada na Amazônia para explorar as riquezas de seu subsolo.

Na edição de 1972, a revista *Realidade* traz o anúncio do Banco do Brasil: “Dizia-se que a Amazônia era um inferno. Um inferno verde. Mata fechada, solidão e silêncio. Um inferno onde todos estavam longe de tudo. Longe até do progresso. O Banco do Brasil nunca levou isso a sério.”³⁰. É possível que todas estas abordagens sobre a Amazônia tenham feito parte das leituras de Isabel Allende e influenciaram seus textos, assim como a obra de Eduardo Galeano, “As Veias Abertas da América Latina” publicado em 1970, e citado repetidas vezes neste capítulo. A visão de que a selva era infernal se repete em diversos momentos:

²⁸ Conforme matéria publicada em <http://realidade.ufca.edu.br/index.php/realidade?star=4> (acesso em 02/01/2016)

²⁹ De acordo com <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/05.050/3856> (acessado em 02/01/2016)

³⁰ Conforme exposto em <http://www.pedromartinelli.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/09/An%C3%Bancio-Realidade-3.jpg> (acessado em 02/01/2016)

O lugar não mudara muito, a rua principal tinha crescido um pouco, havia residências novas, vários estabelecimentos comerciais e algumas antenas de televisão, mas permanecia imutável o cricilar dos grilos, a sufocação implacável do meio-dia e o pesadelo da selva que começava à margem da estrada. Tenazes e pacientes, seus habitantes suportavam o bafo quente e o desgaste dos anos, quase isolados do restante do país por uma vegetação impiedosa. (ALLENDE, 2003 p. 269)

Ou ainda:

Sem tirar a roupa, estendi-me na rede, perturbada pelo barulho incessante da selva, com a umidade, mosquitos e formigas, receando que as cobras e aranhas venenosas deslizassem pelas cordas ou estivessem aninhadas no teto de folhas de palmeiras e me caíssem em cima durante o sono. Não pude dormir. Passei as horas interrogando-me sobre os motivos que me tinham levado até ali (ALLENDE, 2003 p. 272)

Na primeira citação Eva fala de suas sensações ao retornar à “aldeia de contos” Água Santa. A umidade quente da região é descrita como um “bafo quente”, a vegetação como um pesadelo. O segundo trecho traz o olhar tanto da personagem quanto da autora, o ponto de vista de quem é estrangeiro, que encontra dificuldade para se adaptar ao lugar. Allende ao escrever também não se despe das leituras que faz dos jornais e revistas que representam o seu cotidiano. O “barulho incessante” das causas silenciadas dos povos da floresta também parece trazer diversas interrogações que fomentam diversas reflexões na autora e em seus leitores. Segundo Clüver, “o modo como pensamos sobre as relações dos signos dentro de um texto influencia nossa construção de sentido.” (CLÜVER, 2006, p. 31). Ao inserir a abordagem das questões indígenas em suas obras, o discurso de Isabel Allende, que atualmente é considerada a escritora latino-americana mais lida fora da América Latina, pode influenciar na compreensão dos europeus sobre os povos latino-americanos. Sua escrita, que foi influenciada por textos anteriores certamente influenciará escritas posteriores.

Afirmar que variados textos podem ter influenciado a escrita de Isabel Allende não é desmerecer seu trabalho de escritora, ao contrário. Utilizando os termos de Nitrini, que considera que “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considera-la um produto humano, não um objeto vazio.” (NITRINI, 1997, p. 130). Buscando quais são suas possíveis fontes de inspiração, podemos compreender os significados do texto produzido. Segundo Nitrini, “compreender uma fonte mostra o processo de composição e iluminam o pensamento de um autor.” (NITRINI, 1997 pg. 130). Falar de influência é situar o autor e sua obra em seu contexto social.

Conforme afirma Todorov, “é uma ilusão crer que a obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo literário povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra. Cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado” (TODOROV, 1976, pg. 211). Se as fontes de Allende fossem outras – como as narrativas orais dos povos originários, por exemplo –, talvez a descrição do clima e atmosfera amazônicas não parecesse tão hostil, ou os indígenas tão passivos ante a invasão europeia. Mas narrativas que mostram o ponto de vista dos indígenas sobre a ocupação do território latino-americano ainda lutam para encontrar espaço no mercado editorial e no período em que os textos de Isabel Allende foram escritos, o debate sobre a inserção da história e cultura indígena e os estudos pós-colonialistas ainda não ocupavam o espaço que possuem atualmente.

Segundo Todorov:

Ao nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los. (TODOROV, 1976, pg. 211)

É preciso se considerar que a história recontada por Isabel Allende é carregada de discursos. As palavras selecionadas não são inocentes. Tzvetan Todorov chama a atenção para a relação entre o narrador e o leitor:

A imagem do narrador não é uma imagem solitária; desde que aparece, desde a primeira página, ela é acompanhada do que se pode chamar “a imagem do leitor”. Evidentemente, esta imagem tem tão poucas relações com um leitor concreto quanto a imagem do narrador com o autor verdadeiro. Os dois encontram-se em dependência estreita um do outro, e desde que a imagem do narrador começa a sobressair mais nitidamente, o leitor imaginário encontra-se também desenhado com mais precisão. Estas duas imagens são próprias a toda obra de ficção: a consciência de ler um romance e não um documento leva-nos a fazer o papel deste leitor imaginário e ao mesmo tempo apareceria o narrador, o que nos relata a narrativa, já que a própria narrativa é imaginária. Esta dependência confirma a lei semiológica geral segundo a qual “eu” e “tu”, o emissor e o receptor de um enunciado, aparecem juntos.

Estas imagens se formam a partir das convenções que transformam a história em discurso. O fato mesmo de que lemos o livro do começo ao fim (isto é como o teria desejado o narrador) nos leva a fazer o papel do leitor. (TODOROV, 1976, pg. 246 - 247)

Todorov nos leva a questionar se a imagem do autor e do narrador coincide ou não. No romance o narrador é um só e realmente temos que percorrer o caminho proposto pela convenção de ir do início ao fim. O fato de ser um só narrador pode levar o leitor a supor que a imagem do autor e do narrador possuem elos em comum. Mas no livro de contos, o leitor pode escolher por onde começar e não necessariamente seguir a ordem adotada pelo editor. Em cada conto o narrador possui um ponto de vista diferenciado, sugerindo que o autor é apenas um coletor e propagador de histórias.

CAPÍTULO 3 - POVOS ORIGINÁRIOS DA AMÉRICA LATINA E O IMAGINÁRIO DE ISABEL ALLENDE

3.1 – Orientalistas e Indigenistas

Conforme afirmei anteriormente, a construção dos personagens e a descrição da localização geográfica foi o primeiro aspecto que chamou a minha atenção na obra de Isabel Allende. O romance *Eva luna* e os *Cuentos de Eva Luna*, têm como cenário da maioria dos seus enredos a América Latina e apresenta personagens que pertencem aos povos originários deste continente. Os conhecimentos tradicionais, a sabedoria popular, as vozes dos empregados domésticos, das prostitutas, dos guerrilheiros, dos nativos são utilizados na narrativa aparentemente com valorização positiva. Uma poética referenciada em valores e práticas sociais que instiga o leitor a refletir sobre questões tornadas tabu ou que são simplesmente silenciadas em nossa sociedade.

A literatura produzida por esta chilena pareceu-me dar voz aos sujeitos tornados invisíveis na historiografia oficial. Um texto sedutor que em muitos momentos parece conter relatos antropológicos de práticas populares. Allende apresenta a América Latina, em muitas passagens com certo “exagero poético”, o que, em minha primeira apreensão, pareceu elementos enriquecedores da narrativa. Contudo, foi necessário me desvencilhar das teias sedutoras do texto para poder perceber diversos e complexos significados. A escolha do objeto de pesquisa me identifica, reflete meus interesses. No entanto, como pesquisadora, cientista social fazendo estudos literários, busquei olhar o corpus da pesquisa com a atitude objetiva, reflexiva de que fala Bachelard em *A psicanálise do Fogo*:

Mas, por nossa primeira escolha, o objeto nos designa mais do que o designamos, e o que julgamos nossos pensamentos fundamentais são amiúde confidências sobre a juventude de nosso espírito. (...) De fato, a objetividade científica só é possível se inicialmente rompemos com o objeto imediato, se recusamos a sedução da primeira escolha, se detemos e refutamos os pensamentos que nascem da primeira observação. Toda objetividade, devidamente verificada, desmente o primeiro contato com o objeto. (...) pois o verbo, feito para cantar e seduzir, raramente coincide com o pensamento. Longe de maravilhar-se, o pensamento objetivo deve ironizar. (...) É preciso, portanto, opor ao espírito poético expansivo o espírito científico taciturno, para o qual a antipatia prévia é uma saudável precaução. (BACHELARD, 1999, p. 1-2)

Passado o entusiasmo das primeiras leituras, neste capítulo pretendo abordar algumas questões a respeito da representação dos povos originários da América Latina na obra de Isabel Allende. Desconstruir o que no princípio pensei ser apenas recurso poético para perceber como sua escrita pode reforçar estereótipos típicos do senso comum.

Edward W. Said (1990) fala sobre a “invenção” do Oriente pelo Ocidente, um empreendimento imperialista de determinação dos discursos referentes ao Oriente, levado a cabo pelo Orientalismo. Os orientalistas, geralmente ocidentais em incursões passageiras, descrevem o Oriente de forma etnocêntrica, e por melhor que seja o relato, seu trabalho serve aos interesses de colonização, de domínio do Oriente pelo Ocidente. Said afirma que as determinações espaciais, as toponímias são uma espécie de “geografia imaginativa” e o que aparece impresso nos livros e textos não necessariamente correspondem à realidade empírica. Mas, o ser humano só consegue compreender aquilo que ele “inventou” como discurso.

A nossa compreensão dos fenômenos físicos, dos fatos históricos e das referências geográficas são “entidades” “textuais” construídas pelos homens. Esta textualização da realidade é a expressão de “desejos” e “projeções” que ganha status de autoridade e que é responsável por determinar as características dos sujeitos típicos, “um conjunto de figuras representativas, ou tropos” (SAID, 1990, p. 80). As autoridades sobre o assunto, no caso os orientalistas, criam um vocabulário específico para se referir a este lugar longínquo cheio de mistérios e segredos.

O mais importante é que tais textos podem criar, não apenas o conhecimento, mas também a própria realidade que parece descrever. Com o tempo, esse conhecimento e essa realidade produzem uma tradição, ou o que Michel Foucault chama de discurso, cuja presença ou peso material, e não a autoridade de um dado autor, é realmente responsável pelos textos a que dá origem. (SAID, 1990, p. 103)

A estereotipação a que procedem os orientalistas, geralmente demonizam o oriental que passa a ser marcado como representação do exótico, o “outro”, o não-europeu. Said critica a representação que circula no mundo sobre o que é ser oriental, pertencer ao lado Leste do planeta. Segundo ele, o Oriente é uma construção textual feita pelos ocidentais em uma empresa que visa à hegemonia da França, Inglaterra e Estados Unidos. O orientalismo está a serviço dos projetos de ocidentalização do Oriente, toda a produção acadêmica a serviço de interesses da dominação econômica, religiosa, cultural. Os orientalistas apreendem a realidade utilizando métodos comparativos, o Islã é compreendido em comparação com o cristianismo.

O Oriente passa a ser palco, cenário e enredo para as representações do Ocidente. A codificação da cultura mulçumana, quando não estava a serviço da ocupação, com interesses econômicos explícitos servia aos interesses religiosos que também visavam demonstrar a falácia do Islã. Desvalorizavam e demonizavam tradições, procedendo a uma doutrinação que buscava mostrar que as práticas anteriores à chegada dos europeus deveriam ser abandonadas, dada sua inferioridade diante da superioridade dos valores cristãos europeus.

Autoridades acadêmicas são convocadas para descrever, registrar, codificar, reinventar o Oriente, expressando explicitamente a vontade europeia de governar. A representação estereotipada é mais uma forma de controlar, tornar conhecido este estranho que se deseja dominar. A diversidade de povos e geografias são convertidos em imagens que possam ser apreendidos pelo leitor europeu. Said afirma que “pessoas, lugares e experiências podem sempre ser descritos por um livro, de tal modo que o livro (ou texto) adquire maior autoridade, e uso, que a própria realidade que descreve.” (SAID, 1990 p. 103). Quem fala, quem constrói a representação do Oriente é sempre um oficial das forças de governo europeu, um militar, juiz, missionário, médico. Um olhar de fora que expressa sua intensão de aprender enquanto governa.

O texto de Said é considerado inaugural de uma corrente de pensamento chamada de pós-colonialismo. Estes estudos mostram como a representação de orientais, africanos, asiáticos e latino-americanos feita até então, são uma construção, uma invenção a serviço da empresa colonialista/ imperialista. Apontam que se faz necessária a produção de conhecimento que venha de dentro das comunidades, os próprios sujeitos falarem de si. Esta também é uma preocupação quando se fala em literatura indígena, ou sobre a representação dos povos originários da América Latina na literatura.

A corrente especializada e autorizada a tratar de assuntos indígenas é a indigenista. Assim como o orientalista produz um conhecimento reconhecido pela academia, o conhecimento produzido pelos indigenistas também é usado com a finalidade de conhecer para dominar. Na América Latina assim como no Oriente, a mesma construção discursiva do nosso território e dos nossos povos também aconteceu. Conforme indica Said, “O mais importante é que tudo o que fosse dito, visto e estudado deveria ser registrado, e foi de fato registrado naquela grande apropriação coletiva de um país por outro.” (SAID, 1990, p. 92). Nos registros dos indigenistas, muitas vezes o indígena aparece estereotipado, subsidiando pensamentos e práticas das mais racistas, justificando projetos de dominação e massacres que ocorrem ainda em nossos dias.

As narrativas de Isabel Allende ora tratam com respeito os conhecimentos e povos nativos latino americanos, ora reproduz um discurso preconceituoso e discriminatório. Em alguns momentos, como no conto *Walimai*, poderíamos inserir sua escrita dentro da corrente dos estudos pós-colonialistas, mas quando investigamos profundamente o conto *Ester Lucero* e algumas passagens do romance onde os indígenas são representados, fica a dúvida sobre se o ponto de vista do narrador não se refere ao olhar de um estrangeiro. Em diversos momentos a geografia é apresentada por um viés eurocêntrico como se demonstrará a seguir.

3.2 – A questão indígena em debate no Brasil e a contribuição da literatura

A inserção da história e cultura indígena na educação básica brasileira tornou-se obrigatória a partir da lei 11.645 de 2008 que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Básica Nacional (LDB). A redação do artigo 26-A da LDB em vigor atualmente³¹ responsabiliza principalmente as disciplinas história do Brasil e literatura brasileira para cumprir o disposto da inserção da história e cultura afro-brasileira e indígena. Contudo, a sua efetivação encontra dificuldades, principalmente porque as instituições de ensino formatadas segundo orientação euro-centrista³² não estão preparadas para dar a formação básica para os professores poderem cumprir o disposto em lei.

A prática pedagógica na educação básica e no ensino superior até então era a do silenciamento. Não se falava nada e ninguém se interessava pela temática indígena, afinal os “índios” são sujeitos extremamente marginalizados e muitos nem ao menos frequentam as escolas. Diversos brasileiros pensam até já não existir mais indígenas no Brasil. A lei quer obrigar os professores a incluir em suas aulas conteúdos que eles não foram capacitados e não se efetiva porque não existe ainda formação institucional para sua implementação. Os professores que quiserem cumprir a legislação precisam buscar formações complementares oferecidas por ativistas da causa.

³¹ Conforme o disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm - acesso em 21 de setembro de 2016

³² Falar que as instituições possuem orientação euro-centrista se baseia na constatação de que a história da humanidade apresentada aos estudantes, por exemplo, é contada apenas a partir da história do continente Europeu. A formação sobre o continente africano ou americano é contada apenas a partir da invasão europeia. A civilização asiática é simplesmente ignorada. A ciência é apresentada apenas a partir do Renascimento europeu, os conhecimentos dos outros povos são ignorados. Os “outros” povos, geralmente, são considerados selvagens, desorganizados, ignorantes, inocentes, demoníacos, enquanto os ocidentais, os descendentes de europeus são o modelo de civilização. Os textos adotados pela maioria dos livros didáticos levam os estudantes a concluir o quanto foi “benéfica” a colonização europeia que levou os “primitivos” ao “progresso” e “evolução”.

Os movimentos indígenas atualmente alertam sobre a necessidade de investigar o que foi dito e o que foi silenciado sobre o processo de invasão europeia ao continente americano. O pensamento dos ativistas da questão indígena está em consonância com o observado por Siscar (2009), que analisando a leitura que Derrida (1930 – 2004) faz de Rousseau (1712 – 1778), afirma que é preciso investigar a “intencionalidade da escrita que é sempre suplementada por algo mais, algo menos ou coisa diferente do que se quer dizer” (SISCAR, 2009, p. 203). É preciso estar atento tanto à visibilidade quanto à invisibilidade dos povos latino-americanos, pois na história da ocupação deste continente todos os elementos são chave para compreender as intencionalidades. Partindo desta perspectiva, a história oficial é colocada em questão, pois foi escrita pelos dominadores para louvar os feitos dos conquistadores. Pode-se então perceber que a invisibilidade do indígena na educação está a serviço do projeto de quem quer se manter no poder que fora conquistado à força, com a opressão de outros povos.

Contrariando o projeto de dominação através da invisibilidade, primeiro surgiu o movimento negro que exige a inserção da história e cultura africana e afro-brasileira na educação, criando a lei 10.639 em 2006 alterando a LDB. Agora, através da lei 11.645 de 2008 são os indígenas que cobram o reconhecimento de sua participação na história da formação do povo brasileiro e alertam sobre a necessidade de se recontar a história sobre a ocupação do continente americano. Os movimentos pela educação propõem uma mudança de visão ao lidar com os elementos das diversas culturas e a forma de relatar os processos históricos que marcam cada nação.

A temática indígena continua encontrando diversas dificuldades para ser difundida nas escolas, mesmo após aprovada a nova redação da LDB. A simples criação de leis não garante mudanças, adotar ou abandonar posturas didáticas e pedagógicas depende de cada profissional. Começaram a aparecer alguns cursos de extensão e de pós-graduação com a temática voltada para a história e cultura indígena, principalmente por causa da pressão dos movimentos indígenas que levaram o ministério da educação a oferecer recursos para que universidades e instituições de ensino superior ofereçam esta formação. Através da internet é possível acessar diversos conteúdos, inclusive sites mantidos por comunidades tradicionais (indígenas). O trabalho de organizações não governamentais e das escolas em terras indígenas tem favorecido o letramento de muitas crianças e jovens indígenas. Cursos de graduação e pós-graduação dão formação aos indígenas possibilitando sua inserção na sociedade abrangente e a aplicação dos conhecimentos adquiridos em suas terras tradicionais. Os não-

índios ou caraí, na língua guarani, que tiver interesse e disposição, encontra recursos para enriquecer seus planos de aula e sua compreensão sobre os primeiros habitantes deste continente bem como sua versão da história da ocupação da América e do contato com os europeus.

Após o golpe de estado levado a cabo por Michel Temer no Brasil em 2016 e o envio da medida provisória de reforma do ensino médio MP 746 de 22/09/2016 (aprovado na Câmara e em tramitação no Senado com grande chance de aprovação) o texto da LDB aprovado pela lei 11.645 de 2008 fica ameaçado de ser retirado, representando um enorme retrocesso nas conquistas dos ativistas da educação e dos movimentos negro e indígena³³.

A presença de personagens indígenas na literatura brasileira ainda é muito tímida e muitas vezes é responsável pela propagação de estereótipos que sujeitam as diversas nações a discriminações e a prática da violência física e simbólica. Atualmente alguns escritores indígenas começam a publicar, com maior destaque para a poesia, literatura infantil e infanto-juvenil, a história da ocupação do continente sob o ponto de vista dos povos originários, mitologias, canções, descrição de rituais. É possível encontrar elementos da cultura indígena na literatura. Cabe ao professor assumir uma “atitude investigativa” (PIMENTA, 2005) para compor seu repertório didático. Em seus escritos, Selma Garrido Pimenta fala de docência, mas a “atitude investigativa” é necessária também para o pesquisador estudante de literatura, pois o processo de construção de seu saber é uma busca pelo desenvolvimento de “habilidades, atitudes e valores que lhe possibilitem permanentemente irem construindo seus saberes-fazer docentes a partir das necessidades e desafios que o ensino como prática social lhes coloca no cotidiano” (PIMENTA 2005, p. 17 -18). A seleção do que usar e do que descartar para uma pesquisa ou para uma aula será sempre moldada pela subjetividade do pesquisador/professor, e mostrará sempre qual a sua intencionalidade. Na literatura, assim como na sociologia ou qualquer outra disciplina, o docente precisa lidar de forma crítica e reflexiva com os materiais que lhe são colocados à disposição.

Aumentam os títulos ditos de “literatura indígena”, mas aí se colocam algumas questões. Analisando a obra de Jacques Derrida, Marcos Siscar afirma que “o conceito de literatura é uma produção da filosofia, é uma ideia criada por filósofos” (SISCAR, 2009, p. 204). O conceito de literatura surge como forma de diferenciar e assim legitimar uma pretensa neutralidade do discurso filosófico, científico, histórico. Falar em literatura é colocar como

³³ Texto produzido em 02/01/2017 durante a correção da dissertação para publicação.

questão central a ideia de verdade, sendo a literatura um campo de uma imitação desviante da verdade. Se pensarmos que literatura é toda produção escrita e impressa de um povo, não podemos considerar que existia uma literatura indígena anterior à invasão europeia deste continente. Pois a própria ideia de literatura chega aqui com os colonizadores. A maioria dos povos originários da América Latina são considerados povos ágrafos, ou seja, não possuem o domínio da escrita. Seus conhecimentos e tradições são transmitidos através da oralidade. Seus grafismos possuem significados e utilizações ritualísticas, mas seria necessário muito esforço para encaixá-los no conceito de literatura. Podemos afirmar que possuem diversas narrativas transmitidas através da oralidade, mas a produção de literatura só ocorre recentemente com o letramento promovido pelos ocidentais³⁴.

Atualmente, o Instituto Sócio Ambiental (ISA), organização não governamental reconhecida e respeitável nos estudos e acompanhamentos das comunidades indígenas, estima que no Brasil existem aproximadamente 254 povos falando aproximadamente 150 línguas diferentes, pertencentes aos troncos linguísticos Tupi e Macro-Jê e ainda 19 línguas isoladas que não se encaixam em troncos linguísticos ou famílias. De acordo com os dados do censo de 2010, apenas 0,44% da população brasileira se auto identifica como sendo indígena. Parece pouco se considerarmos em números proporcionais, mas em números absolutos, os indígenas somavam em 2010 uma população de 817.963 indivíduos, contabilizados pelo IBGE. Mas este número certamente é maior se considerarmos as dificuldades de levantamentos de dados sobre as populações isoladas ou de difícil acesso.

Poucas línguas indígenas foram estudadas com profundidade e a maioria dos estudos existentes sobre os povos originários da América Latina tratam da história do contato; organizações familiares, sociais e políticas; aspectos artísticos e antropológicos do grafismo indígena; hábitos alimentares; “medicina” indígena; conhecimentos da fauna e da flora; cosmogonia e cosmologia. Segundo Said analisa podemos observar que não apenas no oriente mas também na América Latina estas narrativas são coletadas e devidamente publicadas para “dignificar todo o conhecimento recolhido durante a ocupação colonial com o título de “contribuição à erudição moderna”. (SAID, 1990, p. 94). Muitas pesquisas são justificadas com a ideia de que ao conhecer populações consideradas “primitivas”, poderíamos estar mais próximos da compreensão da nossa “complexa” organização social. Um pensamento

³⁴ Como é o caso do povo Tuyuka, assistido pelo Instituto Sócioambiental (ISA) que publicou juntamente com professores indígenas: Tuyuka, Associação Escola Indígena. Histórias Tuyuka de rir e de assustar, São Paulo: Editora ISA, 2003 e Ramos, José Barreto (org.) Pássaros – adornos dos Filhos da Cobra de Pedra (Tuyuca). São Paulo: Editora ISA, 2012

evolucionista que acredita em estágios de desenvolvimento igual para todos. A visão utilitarista da ciência percebe a necessidade de conhecer para dominar. Um conhecimento que é creditado aos indígenas e muito cobiçado por pesquisadores no mundo todo está relacionado ao saber preservado sobre a flora e a fauna do continente e seus usos terapêuticos, culinários e estéticos. As narrativas orais destes povos quando são coletadas, no entanto são publicadas como literatura infantil ou infanto-juvenil.

Os indígenas constituem uma “minoría” expressiva e diversa, com diversos graus de contato com o homem branco. Segundo Santos, “o conflito aberto sob o qual tomou forma a secular disputa pela terra ilustra não somente "o sentido destruidor do contato", mas as posições - inconciliáveis - que ambos (índios e brancos) mantém no interior do sistema interétnico.” (SANTOS, 1994, p. 13). Muitos povos precisam lutar cotidianamente pela sobrevivência em toda a América Latina. O conflito existente entre fazendeiros e indígenas pela posse da terra tem destruído os povos tradicionais quando não fisicamente, aniquilam culturalmente. Muitas línguas já não são mais faladas e a necessidade de entrada no mercado de trabalho tem desfeito laços familiares e comunitários e espaços de sociabilidade onde as narrativas orais poderiam ser compartilhadas.

A história do contato entre indígenas e europeus primeiro é narrada pelos desbravadores e bandeirantes. Narrativas de combates com ferozes e selvagens guerreiros e posteriores subjugação e tentativas de escravização dos povos nativos primitivos à coroa em nome de Cristo. Relatos que tendiam a conclusões de que o selvagem indolente e preguiçoso não se mostrava apto ao trabalho, justificando a escravização de africanos. A etapa seguinte do registro dos povos nativos faz parte dos relatos de aventureiros e desbravadores missionários. Relatos marcados pelas investidas missionárias que visavam “libertar” os povos originários da América Latina do engano de suas práticas tradicionais e assim, garantirem a “salvação” de suas almas, se é que eles tinham uma (esse era um debate na época do início da invasão deste território). A salvação, óbvio, significava a rendição, a conversão dos indígenas aos costumes ocidentais, entre eles o cristianismo tanto em sua versão católica quanto das diversas denominações ditas evangélicas e protestantes.

A partir de 1930 chegam ao Brasil os primeiros antropólogos³⁵ e linguistas e surgem as primeiras escolas de ensino superior no país que serão responsáveis pelos primeiros

³⁵ Segundo a Profa. Dra. Daniela Cordovil em seu artigo *Formação de Antropólogos no Brasil Ontem e Hoje*, “A carreira de antropólogo desenvolveu-se institucionalmente pela primeira vez na década de 1930. Com a passagem de Levi-Strauss pela USP e de outros antropólogos franceses, como Roger Bastide, surgiu a primeira

estudos científicos a respeito da cultura e de algumas línguas indígenas. O trabalho de Claude Levi-Strauss *Tristes Trópicos* (1955) e *O Pensamento Selvagem* (1962), realizado entre os povos tradicionais brasileiros desconstrói as teorias evolucionistas e funda a corrente estruturalista de pensamento que transformou a abordagem sobre as culturas antes consideradas primitivas influenciando as academias europeias e norte-americanas. Mas os estudos científicos acabam circulando de forma mais restrita no universo acadêmico e poucos exemplares ganham o grande público.

As textualidades que têm maior influência na formação do imaginário brasileiro sobre “o que é ser índio” são as produzidas pelos desbravadores, missionários, indigenistas e folcloristas. Marcaram e ainda marcam presença em vastos títulos da literatura latino-americana. Este tipo de narrativa certamente fez parte das fontes para a formação do ponto de vista adotado por Allende, que assim descreve a história do contato:

Cinco siglos atrás, cuando los bravos forajidos de España, con sus caballos agotados y las armaduras calientes como brasas por el sol de América, pisaron las tierras de Quinaroa, ya los indios llevaban varios miles de años naciendo y muriendo en el mismo lugar. Los conquistadores anunciaron con heraldos y banderas el descubrimiento de ese nuevo territorio, lo declararon propiedad de un emperador remoto, plantaron la primera cruz y lo bautizaron San Jerónimo, nombre impronunciable en la lengua de los nativos. Los indios observaron esas arrogantes ceremonias un poco sorprendidos, pero ya les habían llegado noticias sobre aquellos barbudos guerreros que recorrían el mundo con su sonajera de hierros y de pólvora, habían oído que a su paso sembraban lamentos y que ningún pueblo conocido había sido capaz de hacerles frente, todos los ejércitos sucumbían ante ese puñado de centauros. Ellos eran una tribu antigua, tan pobre que ni el más emplumado monarca se molestaba en exigirles impuestos, y tan mansos que tampoco los reclutaban para la guerra. Habían existido en paz desde los albores del tiempo y no estaban dispuestos a cambiar sus hábitos a causa de unos rudos extranjeros. Pronto, sin embargo, percibieron el tamaño del enemigo y comprendieron la inutilidad de ignorarlos, porque su presencia resultaba agobiante, como una gran piedra cargada a la espalda. En los años siguientes, los indios que no murieron en la esclavitud o bajo los diversos suplicios destinados a implantar otros dioses, o víctimas de enfermedades desconocidas, se dispersaron selva adentro y poco a poco perdieron hasta el nombre de su pueblo. Siempre ocultos, como sombras entre el follaje, se mantuvieron por siglos hablando en susurros y movilizándose de noche. Llegaron a ser tan diestros en el arte del disimulo, que no los registró la historia y hoy día no hay pruebas de su paso por la vida. Los libros no los mencionan, pero los campesinos de la región dicen que los han escuchado en el bosque y cada vez que empieza a crecerle la barriga a una joven soltera y no pueden señalar al seductor, le atribuyen el niño al espíritu de un indio concupiscente. La gente del lugar se enorgullece de llevar algunas gotas de sangre de aquellos seres invisibles, en medio del torrente mezclado de pirata inglés, de soldado español, de esclavo africano, de aventurero en busca de El Dorado y después de cuanto inmigrante atinó a llegar por

esos lados con su alforja al hombro y la cabeza llena de ilusiones.³⁶ (ALLENDE, 1996 p. 257 – 258)

A escritora chilena fala do indígena retratando-o como pacífico. Um indígena que se resigna ante a “superioridade” do invasor europeu. Os relatos sobre a resistência indígena parecem não ter influenciado a obra da escritora chilena, afinal existem muito poucos registros das ações de heróis indígenas. A autora atribui a invisibilidade do indígena não aos interesses de quem escreve a história oficial, mas à arte do disfarce indígena, como se fosse vontade destes povos permanecer ocultos. Ao atribuir a concepção/geração de crianças aos indígenas invisíveis, estes povos deixam de ser considerados como reais e verdadeiros para adquirirem um status de inventados, lendas, figuras mitológicas, irreais.

Após os relatos dos desbravadores e missionários, o interesse dos escritores indigenistas se volta para o exótico, encontrando sucesso entre os leitores. Narrativas em que a imagem transmitida do que é ser índio, corresponde ao observado por Said entre os orientalistas: a descrição “torna-se um quadro vivo de estranheza.” (SAID, 1990, p. 112). Genericamente o índio é tido como aquele ser isolado, nu, com hábitos tão exóticos que ao final do relato, o leitor pode ser levado a considerar que como podem viver naquelas condições, “eles” não seriam “tão humano quanto ‘nós’ somos.” (SAID, 1990, p. 117). Diversos literatos inspirados nas textualidades anteriores criam personagens indígenas,

³⁶ “Cinco séculos atrás quando os bravos fugidos da Espanha, com seus cavalos esgotados e as armaduras quentes como brasas ao sol da América, pisaram pelas terras de Quinaroo, já os índios levavam vários milhares de anos nascendo e morrendo no mesmo lugar. Os conquistadores anunciaram com mensageiros e bandeiras o descobrimento deste novo território, o declararam propriedade de um imperador distante, plantaram a primeira cruz e o batizaram de São Jerônimo, nome impronunciável na língua dos nativos. Os índios observaram estas arrogantes cerimônias um pouco surpresos, mas já lhes havia chegado notícias sobre aqueles barbudos guerreiros que percorriam o mundo com seu barulho de ferro e de pólvora, haviam ouvido que ao seu passo semeavam lamentos e que nenhum povo conhecido havia sido capaz de fazer-lhes frente, todos os exércitos sucumbiram ante este punhado de centauros. Eles eram uma tribo antiga, tão pobre que nem o mais enfeitado monarca se dava ao trabalho de exigir-lhes impostos, e tão mansos que tão pouco lhe recrutavam para a guerra. Havia existido em paz desde o início dos tempos e não estavam dispostos a mudar seus hábitos por causa de uns ruídos extravagantes. Logo, sem dúvida perceberam o tamanho do inimigo e perceberam a inutilidade de ignorá-los, porque sua presença gerava agonia, como uma grande pedra carregada nas costas. Nos anos seguintes, os índios que não morreram com a escravidão ou debaixo dos diversos suplícios destinados a implantar outros deuses, ou vítimas de enfermidades desconhecidas, se dispersaram selva adentro e pouco a pouco perderam até o nome de seu povo. Sempre ocultos, como sombras entre a folhagem, se mantiveram por séculos falando em sussurros e movimentando-se à noite. Chegaram a ser tão bons na arte da dissimulação, que não os registrou a história e hoje em dia não há provas de sua passagem pela vida. Os livros não os mencionam, mas os campesinos da região dizem que os tem escutado nos bosques e cada vez que começa a crescer a barriga de uma jovem solteira e não podem indicar o sedutor, atribuem o menino ao espírito de um índio libidinoso. As pessoas do lugar se orgulhavam de levar algumas gotas de sangue daqueles seres invisíveis, em meio a quantidade de misturas de pirata inglês, de soldado espanhol, de escravo africano, do aventureiro em busca do Eldorado e depois de todos os imigrantes que atinaram a chegar por esses lados com sua alforja no ombro e a cabeça cheia de ilusões.” (tradução minha)

reproduzindo estereótipos preconceituosos que contrapõem o indígena ao civilizado, comparando o atraso e progresso. Esta visão é compartilhada por Allende em algumas partes do seu romance como:

Esse povo permanecia à margem dos acontecimentos contemporâneos. Nesta desmedida geografia existem, no mesmo instante, todas as épocas da história. Enquanto na capital os magnatas comunicam-se por telefones, para discutir negócios com seus sócios em outras cidades do globo, há regiões nos Andes em que as normas do comportamento humano são as trazidas cinco séculos antes pelos conquistadores espanhóis e, em algumas aldeias da selva, os homens perambulam nus sob as árvores, como seus antepassados da Idade da Pedra. Aquela era uma década de grandes transtornos e inventos prodigiosos, mas para muitos em nada diferenciava das anteriores. (ALLENDE, 2003 p. 176)

A autora reproduz preconceitos típicos do senso comum e do pensamento evolucionista, ao ser enfática na diferenciação entre o desenvolvimento presente nas grandes metrópoles e o atraso dos povos da floresta. O progresso científico é atribuído a épocas da história. Viver de modo tradicional é comparado à vida na Idade das Pedras enquanto falar ao telefone móvel e ter acesso às tecnologias de telecomunicações é atribuído à contemporaneidade. A narradora reforça uma imagem de atraso e subdesenvolvimento dos países latino-americanos que permanecem com as práticas de seus ancestrais.

Estudos comparativos, via de regra, tomam o pensamento dos povos originários da América Latina (do Oriente, da África ou de qualquer lugar onde a Europa e os Estados Unidos impõem sua dominação) como sendo “primitivos”, “simples”, portanto inferiores. Seguindo uma ideia evolucionista, estes povos estariam engatinhando no processo de racionalização. Análises feitas a partir de trabalhos de campo com tempo relativamente curto acabam por:

fazer de cada detalhe observável uma generalização e de cada generalização uma lei imutável sobre a natureza, temperamento, mentalidade, costume ou tipo orientais; e acima de tudo, transmutar a realidade viva na matéria de que se fazem os textos, possuir (ou acreditar possuir) a realidade (SAID, 1990, p. 94 - 95)

Desta forma constroem-se os estereótipos, pois as conclusões destes estudos comparativos apontam para a hegemonia europeia. A pesquisadora e professora da Universidade Federal do Pernambuco, Graça Graúna, afirma ser preciso desconstruir os estereótipos quando se fala do

indígena na literatura e da literatura indígena³⁷. Ela afirma que falta “reconhecimento” da existência da literatura indígena e isto se deve ao fato de a academia apenas reconhecer a “expressão literária” se estiver no formato de livro. Dito em outras palavras, o fato da exigência de uma escrita para legitimar a existência da narrativa já é uma forma de dominação e opressão do Ocidente sobre as culturas dos povos originários da América Latina.

Antonio Candido afirma:

No que se refere às sociedades primitivas, ou aos grupos rústicos, ainda à margem da escrita e das modernas técnicas de comunicação, é menos nítida a separação entre o artista e os receptores, não se podendo falar muitas vezes num público propriamente dito, em sentido corrente. O pequeno número de componentes da comunidade e o entrosamento íntimo das manifestações artísticas com os demais aspectos da vida social dão lugar seja a uma participação de todos na execução de um canto ou dança, seja à intervenção dum número maior de artistas, seja a uma tal conformidade do artista aos padrões e expectativas, que mal chega a se distinguir. (CANDIDO, 2006, p. 44)

Para diversos povos considerados indígenas, o canto, a pintura, a produção de cerâmica e trançados, a religiosidade, fazem parte do cotidiano. Todas as atividades ordinárias estão repletas de expressões artísticas, de narrativas tradicionais. O mundo sobrenatural dos deuses e encantados está em constante comunicação com o mundo dos mortais. Narrativas tradicionais, aprendidas e reproduzidas de geração em geração contêm ensinamentos sobre como proceder em diversas situações. Histórias que contam o surgimento da humanidade ou da vida na terra ou de como aprenderam a caçar ou comer determinados alimentos são os conhecimentos compartilhados por anciões e lideranças e compõem o tesouro “literário” desses grupos.

Mas como ter acesso a todo este acervo se não temos o “domínio” da língua e dos códigos simbólicos desses povos? Diversas narrativas coletadas, inclusive por pesquisadores estrangeiros, precisam ainda ser traduzidas. A tradução aqui teria pelo menos dois sentidos: o da tradução das línguas nativas para a língua portuguesa-brasileira e a tradução dos códigos simbólicos indígenas para imagens compreensíveis para “nós” “ocidentais”. A transformação das narrativas tradicionais dos povos originários da América Latina em literatura também passa por questões relacionadas à editoração. Algumas narrativas indígenas são tomadas

³⁷ Conforme artigo “Literatura Indígena: desconstruindo estereótipos, repensando preconceitos” e informações contidas em <http://ggrauna.blogspot.com.br> (acessado em 30 de julho de 2015)

genericamente como lendas ou fábulas e como tal acabam inseridas no universo da literatura infantil.

A representação do indígena na literatura não se faz de maneira menos problemática. Todos os problemas apontados por Said a respeito da representação do mulçumano, como sendo o primitivo, o exótico cujo pensamento sagrado e religioso é ridicularizado e demonizado serão repetidos com o indígena. Outro pensamento bastante expressivo é a de que o indígena é um ser incapaz, inocente, quase infantil, necessitando por isso de algum ser instruído para lhe tutelar. A ideia de que o índio não trabalha, é preguiçoso também encontra ressonância. Santos afirma que entre os Xacriabás, por causa desta imagem preconceituosa do índio amplamente difundida, muitos já não queriam ser identificados como índios, pois significaria:

Estágio em que não teriam mais a capacidade de dirigir suas próprias vidas, sendo, por isso, necessária a presença da FUNAI, cujo papel de "tutor" incluiria o direito de dizer-lhes ou não o que fazer. Incapacidade, aliás, que impossibilitava ao índio ser o dono (enquanto proprietário individual) de sua própria terra. (SANTOS, 1994, p. 18)

Querendo se livrar da imagem negativa, alguns passam a negar suas origens, até mesmo como forma de se integrar na sociedade do homem branco, a sociedade do consumo, ilusão que nem sempre se concretiza. A FUNAI, órgão que deveria defender os interesses indígenas, em diversos episódios age em defesa de fazendeiros, madeireiros, garimpeiros e grileiros que invadem as terras indígenas. Graça Graúna, citando Eliane Potiguara, afirma que o paternalismo é uma forma de racismo e discriminação. Este paternalismo impede que as narrativas indígenas sejam vistas em seus aspectos literários. Impede também que a sociedade considere os indígenas capazes de reger suas próprias vidas. Seus modos de vida são vistos sob a perspectiva da falta, da precariedade.

A forma como o escritor não indígena constrói personagens indígenas em seus enredos, dependerá do seu grau de envolvimento com as diversas textualidades já produzidas e/ou com as práticas culturais dos povos originários da América Latina. Para compreender como Isabel Allende representa os nativos latino-americanos, busquei indagar sobre o lugar da autora na literatura mundial. Refletir sobre quais discursos reproduz em forma de literatura, que tipo de visibilidade dá aos povos nativos da América Latina e quais recepções são possíveis para suas obras. Partindo da compreensão de que ler um texto implica um processo de desconstrução, assim como observa Siscar:

Se consideramos a desconstrução como uma forma de dramatização dos conflitos entre o discurso e suas exclusões, repressões ou cumplicidades não admitidas, podemos dizer que se trata, fundamentalmente, da leitura de um texto, de sublinhar a estrutura tensa que está na base da relação supostamente pacificada com a origem do sentido (a relação logocêntrica). (...) Essa desconstrução não concebe o texto como totalidade harmônica. Embora o desejo ou o projeto de totalização seja uma das instâncias a serem consideradas, a *textualidade* do texto é constituída por um duplo gesto, uma relação de cumplicidade conflituosa entre o projeto afirmado e sua exclusões. (...) um efeito que nos leva a experimentar dissociações entre o fazer e o dizer (...) a verdade do literário só pode ser vislumbrada no impasse ou na paixão de uma experiência singular. (SISCAR, 2009 p. 209 - 210)

Não busquei compreender o texto de Allende como uma “totalidade harmônica”, mas como um complexo de significações. Ainda de acordo com Sicar, “Cada maneira de se ler uma obra implica tipos de inscrição estética e cultural muito diferentes entre si e tem consequências importantes para o próprio papel da crítica.” (SISCAR, 2009 p. 208). A leitura que faço, além de demonstrar as bases do texto analisado, também indica a minha intencionalidade, minha forma de perceber a questão indígena na literatura e no mundo.

CAPÍTULO 4 – OS NARRADORES DE EVA LUNA E AS REPRESENTAÇÕES DOS POVOS LATINO-AMERICANOS

4.1 – Saber Indígena no conto Ester Lucero

Após apresentar a teoria dos pós-colonialistas e a problemática da representação do não ocidental, neste tópico discorrerei sobre o conto Ester Lucero, presente na obra *Cuentos* de Eva Luna de Isabel Allende (1996, p. 121 - 129). E que pode ser a demonstração de um narrador com a visão do colonizador sobre o universo autóctone.

A narrativa em terceira pessoa não é linear, inicia com o médico Angel Sánchez recebendo Ester Lucero entre a vida e a morte. Após narrar o descontrole em que o médico ficou ao vê-la com tão horrenda ferida, Allende descreve o amor platônico vivido pelo médico por Ester, desde que a viu pela primeira vez, ele então com 30 anos e ela com 12. Em *Ester Lucero* nos deparamos com o amor de um homem maduro por uma menina. Um respeitável médico que se enamorou da personagem título desde a primeira vez que a viu. O ilibado doutor nutriu por ela um avassalador sentimento, mas “no aspiraba a consumir el amor más allá del âmbito de su propia imaginación³⁸” (ALLENDE, 1996, p.124). Sentimento este que será o motivador para o médico buscar todos os recursos disponíveis para salvar a vida da amada Ester.

No conto Isabel Allende nos apresenta determinados signos que de início nos enviam a uma dupla significação. O médico chegava à cidade juntamente com os “libertadores” da ditadura em carreata pela cidade e Ester Lucero estava entre a multidão que celebrava a vitória. A menina-moça agita uma bandeira vermelha em saudação aos heróis da revolução. Vermelha como a bandeira da revolução popular que triunfara. Vermelha como a paixão que imediatamente desperta o coração de Angel Sánchez e lhe consumirá nas tardes quentes. Vermelha como o sangue derramado no sangrento conflito contra a ditadura. Vermelha como a ferida que se abrirá no corpo de Ester após o acidente e que o médico lutará para fechar.

O narrador relata como Angel procurou Ester até encontra-la na pequena cidade. Destaca a amizade que se formou entre ele, a menina e sua avó com quem ela morava. O texto reforça o conflito moral que o “companheiro” da revolução tem consigo mesmo por desejar a

³⁸ “não aspirava consumir o amor além do âmbito de sua própria imaginação” (tradução minha)

menina bem mais nova que ele. A narrativa parece mergulhar na rememoração de Angel Sánchez e depois retorna, informando ao leitor que Ester Lucero machucou-se depois de ter caído sobre uma estaca de madeira que lhe transpassou o corpo, deixando-a “atravessada como un vampiro” (ALLENDE, 1996, p. 125). O apaixonado doutor tenta salvá-la utilizando todo o arsenal médico disponível, até que exausto adormece aos pés da moribunda. Em sonho se recorda de Negro Rivas, um companheiro de guerrilha que fora salvo por indígenas quando estavam na floresta.

O conto é organizado em três partes com a divisão marcada com um espaço a mais entre os parágrafos. Na segunda parte é descrita a retomada da “memória” do médico. Narra o episódio em que tem contato com os indígenas que salvam o Negro Rivas que havia caído em um despenhadeiro e se cortado de forma tão grave quanto Ester Lucero. Movido a salvar sua bem-amada sua memória é recobrada como resultado de suas preces. Angel exausto após tentar todos os recursos disponíveis, acaba adormecendo. Então o médico abandona o uso da razão e entrega-se definitivamente ao “instinto”, à magia. Assim é descrito o contato dos guerrilheiros com os indígenas:

Estaban planeando acampar para dejarlo morir em paz, cuando alguien divisó a orillas de un pozo de agua negra a dos indios que se despiojaban amigablemente. Un poco más allá, hundida en el vaho denso de la selva, estaba la aldea. Era una tribu inmovilizada en edad remota, sin más contacto con este siglo (...) A pesar de estas diferencias y de la barrera del lenguaje, los indios comprendieron que esos hombres exhaustos no representaban mayor peligro y le dieron una tímida bienvenida. Los rebeldes señalaron al moribundo. El que parecía ser el jefe los condujo a una choza en eterna penumbra, donde flotaba una pestilencia de orines e de lodo. Allí acostaron al Negro Rivas sobre una esterilla, rodeado por sus compañeros y por toda la tribu. Al poco rato llegó el brujo en atavío de ceremonia. El comandante se espantó al ver sus colares de peonías, sus ojos de fanático y la costra de mugre en su cuerpo, pero Angel Sánchez explicó que ya muy poco se podía hacer por el herido y cualquier cosa que lograra el hechicero – aunque fuera tan sólo ayudarlo a morir – era mejor que nada. (...) Dos horas más tarde la fiebre había desaparecido y el Negro Rivas podía tragar agua. Al día siguiente volvió el curandero y repitió el tratamiento. (...) Mientras los demás guerrilleros acompañaban los progresos del convaleciente, Angel Sánchez recorrió la zona con el brujo juntando plantas en su bolsa³⁹ (ALLENDE, 1996, p. 127).

³⁹“Estavam planejando acampar para deixa-lo morrer em paz, quando alguém avistou as margens de um poço de água escura dois índios que se distraíam amigavelmente. Um pouco mais adiante, fundida na vastidão da selva, estava a aldeia. Era uma tribo imobilizada em idade remota, sem mais contato com este século (...) Apesar dessas diferenças e da barreira da linguagem, os índios compreenderam que estes homens exaustos não representavam maior perigo e lhes deram uma tímida recepção. Os rebeldes mostraram o moribundo. O que parecia ser o chefe os conduziu até uma choça em eterna penumbra, de onde emanava uma pestilência de urina e lodo. Ali encostaram o Negro Rivas sobre uma esteira, rodeado por seus companheiros e por toda a tribo. Em pouco tempo chegou o bruxo com ornamentos cerimoniais. O comandante se espantou ao ver seus colares de peônias, seus olhos de fanático e a crosta de sujeira em seu corpo, mas Angel Sánchez explicou que já muito pouco se podia fazer pelo ferido e qualquer coisa que fizesse o feiticeiro – mesmo que fosse tão somente ajuda-lo

Apesar do texto falar sobre os conhecimentos tradicionais utilizados para salvarem um companheiro gravemente ferido, qual a imagem do índio que é narrada? Primitivos, parados no tempo, o lugar onde foram recebidos é uma choça suja, úmida, que fede a urina e lodo. E o responsável pela cura, chamado de bruxo e assim como sua casa, está igualmente coberto de sujeiras e ele tem uma cara de louco. Apesar dessa “aparência”, Angel Sánchez guarda as folhas das plantas coletadas, percebendo seu grande poder curativo, vislumbrando que poderiam ser úteis algum dia.

A terceira e conclusiva parte do conto, apresenta a saga do doutor Angel Sánchez para realizar a cerimônia. Inicia revelando os motivos que levaram o médico a acreditar na possibilidade de recorrer à bruxaria vista funcionar uma vez, há muitos anos: “Si al Negro Rivas lo salvo un indio en pelotas, a Ester Lucero la salvaré yo, así tenga que hacer pacto con el diablo⁴⁰” (ALLENDE, 1996, p. 128). Angel parece sugerir que ao recorrer aos conhecimentos indígenas seria o mesmo que fazer um pacto com o diabo, mas que se isso salvasse a vida de sua amada, ele estaria disposto a arriscar. Encontra as folhas secas guardadas junto com suas “memórias” de guerra e corre ao hospital e inicia o processo de cura de Ester, seguindo todos os passos realizados pelo curandeiro indígena. Ao passar pela avó da menina que reza, ele grita: “¡Siga rezando!” (ALLENDE, 1996, p. 126). Agora ele acredita. Volta-lhe a fé e o desespero dá lugar à ação. O sonho lhe anuncia um possível milagre. Para espanto da enfermeira e da avó de Ester, que olham por uma fresta da porta, o médico despe toda a sua roupa e:

después de posar ambas manos sobre la cabeza de Ester Lucero durante algunos segundos, iniciaba un frenético baile alrededor de la enferma. Levantaba las rodillas hasta tocarse el pecho, efectuaba profundas inclinaciones, agitaba los brazos y hacia grotescas morisquetas, sin perder ni por un instante el ritmo interior que ponía alas en sus pies. Y durante media hora no paró de danzar como un insensato, esquivando las bombonas de oxígeno y los frascos de suero. Luego extrajo unas hojas secas del bolsillo de su bata, las colocó en una palangana, las aplastó con el puño hasta reducirlas a un polvo grueso, escupió encima con abundancia, mezcló todo para formar una pasta y se aproximó a la moribunda. Las mujeres lo vieron retirar los vendajes y, tal como notificó la enfermera en su informe, untar la herida con aquella

a morrer – era melhor que nada. (...) Duas horas depois a febre havia desaparecido e o Negro Rivas podia beber água. No dia seguinte voltou o curandeiro e repetiu o tratamento. (...) Enquanto os demais guerrilheiros acompanhavam os progressos do convalescente, Angel Sánchez percorreu a área com o bruxo juntando plantas em sua bolsa.” (tradução minha)

⁴⁰ “Se o Negro Rivas foi salvo por um índio pelado, a Ester Lucero salvarei eu, nem que tenha que fazer pacto com o diabo” (tradução minha)

asquerosa mixtura, sin la menor consideración por las leyes de la asepsia ni por el hecho de que exhibía sus vergüenzas al desnudo⁴¹. (ALLENDE, 1996, p. 128).

Esse trecho deixa explícito que o ponto de vista utilizado na narrativa é o da enfermeira que se mostra indignada com as posturas do médico e horrorizada com os métodos pouco higiênicos adotados por ele para preparar a pasta com as ervas. A dança, parte do ritual de cura é descrita como frenética, insana, grotesca e nos lembra a dança dos indígenas de desenhos animados e filmes norte-americanos. O ritmo da dança cerimonial parece dar asas aos pés do médico e o que ele realiza, além do poder das plantas, parece estar carregado de um poder sobrenatural despertado pelo ritmo da dança.

O conto *Ester Lucero* apresenta um paradoxo. Ao mesmo tempo em que o conhecimento dos indígenas é valorizado enquanto portador de sabedoria desconhecida pela medicina alopática, a imagem construída desse indígena é extremamente negativa. De forma geral, os indígenas são reconhecidos como conhecedores da flora local e de seus usos medicinais. Mas, isso não faz “deles”, seres dignos de serem descritos como iguais a “nós”. A imagem descrita do curandeiro é grotesca e bizarra, aproxima-se mais da descrição de um animal ou um monstro e sua morada como uma toca imunda.

A sociedade não indígena demonstra um reconhecimento interesseiro, específico pelo conhecimento dos povos originários da América Latina. No penúltimo parágrafo, o texto informa o interesse do Estado: “El Ministerio de Salud ha organizado cuatro expediciones para buscar las yerbas portentosas en la selva, sin ningún éxito. La vegetación se tragó la aldea indígena y con ella la esperanza de un medicamento científico contra los accidentes irremediables.”⁴² (ALLENDE, 1996, p. 129). Universidades de diversos países enviam seus pesquisadores para a América Latina em busca de conhecimentos tradicionais. As expedições

⁴¹ “Depois de colocar ambas as mãos sobre a cabeça de Ester Lucero durante alguns segundos, iniciou um frenético baile ao redor da enferma. Levantava os joelhos até tocar o peito, efetuava profundas inclinações, agitava os braços e fazia grotescas caretas, sem perder nem por um instante o ritmo interior que colocava asas em seus pés. E durante meia hora não parou de dançar como um insano, esquivando de bombas de oxigênio e frascos de soro. Logo extraiu umas folhas secas do bolso de sua bata, as colocou em uma tigela, as amassou com o punho até reduzi-las a um pó grosso, cuspiu em cima com abundância, misturou tudo para formar uma pasta e se aproximou da moribunda. As mulheres que o viram retirar as roupas e, tal como notificou a enfermeira em seu informe, untou a ferida com aquela asquerosa mistura, sem a menor consideração pelas leis da asepsia nem pelo fato de que exibia suas vergonhas completamente sem roupas.” (tradução minha)

⁴² “O Ministério da Saúde organizou quatro expedições para buscar as ervas maravilhosas da floresta, sem nenhum êxito. A floresta tragou a aldeia indígena e com ela a esperança de um medicamento científico contra os acidentes irremediáveis.” (tradução minha)

em sua maioria não são comunicadas aos governos locais e muitos vegetais da floresta amazônica já foram patenteados por empresas europeias. Trata-se do que convencionou-se chamar de biopirataria.

Poeticamente é lindo imaginar que a aldeia foi tragada pela floresta. Mas o que temos visto na prática é o desaparecimento dos indígenas juntamente com a floresta, atendendo aos interesses do capitalismo. E aqui se revela um outro aspecto dos “desejos” e “projeções” “ocidentais” ao descrever o indígena. Uma visão quase rousseauiana do “bom selvagem”, a crença de que, pelo fato de permanecerem isolados da nossa corrupta sociedade, eles gestariam uma “terra sem males”. Apesar de primitivos, grotescos e sujos, teriam desenvolvido uma panaceia capaz de curar até os mais irremediáveis problemas.

Em *Ester Lucero*, o personagem principal é o médico Angel Sánchez, ex combatente que se instala em um pequeno povoado e passa os restos dos dias a suspirar apaixonado, sonhando obscenidades que jamais ousou praticar. O conto fala de amor platônico. Contrapõe os conhecimentos médicos aos conhecimentos indígenas, que embora apresentados carregados de expressões preconceituosas, demonstra a valorização dos conhecimentos dos povos da floresta. Se analisarmos o conto *Ester Lucero* isoladamente, poderemos precipitadamente afirmar que Isabel Allende fala de um índio genérico de forma etnocêntrica. Mas os narradores de *Eva Luna* possuem diversas facetas, em cada conto o narrador parece assumir um ponto de vista distinto. No conto *Walimai* a perspectiva é diferente de *Ester Lucero*. Em *Walimai*, a narrativa em primeira pessoa é apresentada por um nativo latino-americano que assiste a invasão europeia. No romance *Eva Luna*, a apresentação dos personagens originários da América Latina, tende a ser a de uma valorização mais positiva, embora utilize por vezes símbolos que buscam a identificação do leitor estrangeiro.

Allende apresenta ao seu público, situações onde fica fácil perceber distintas visões de mundo. Acredito que no conto *Ester Lucero*, Eva Luna assume um típico discurso etnocêntrico, principalmente porque ela parece ter acesso ao acontecimento olhando pela fresta da porta como fizeram a avó e a enfermeira. A narrativa sobre o contato com os indígenas no meio da floresta por guerrilheiros que queriam salvar a vida de um companheiro também parece ser “um olhar de fora”. O conto poderia ter sido intitulado Angel Sánchez, pois conta a saga do médico, que defendera a pátria como combatente e libertou a nação da ditadura. Manteve casto um amor platônico pela adolescente Ester Lucero. Possuía uma memória incrível, pois aprendeu toda a cerimônia de cura em um único contato com o “brujo” e muitos anos depois conseguiu a repetir com a mesma eficiência.

Ester Lucero traz uma narrativa que louva um herói, com elementos clássicos bem pontuados. Uma mocinha inocente, indefesa, criada pela avó, que em tudo a supervisiona com olhar atento. A menina era de uma beleza estonteante, que leva nosso herói a percorrer toda a cidade, batendo de porta em porta até encontrá-la, quando já pensava tratar-se de uma miragem. Quase uma Cinderela, só que o baile era a comemoração da vitória da “Campanha Gloriosa”. E o “príncipe”, chega carregando um fuzil sentado no teto de uma caminhonete. Ao invés de bailarem, ela agita uma bandeira vermelha no meio da multidão e ele a amou no primeiro olhar. O casto guerrilheiro/doutor faz de tudo para permanecer sempre perto da amada. Até rejeita cargos políticos na capital, permanecendo ao lado dela num “pueblo olvidado”⁴³. Mas sua moralidade o impede de realizar o que delira no calor da hora da sesta. Pelo fato de terem uma grande diferença de idade, ele se resigna. Os tempos de combatente e o contato com os indígenas atuaram na formação e na preparação para exercer seus atos heroicos.

O médico não se tornou índio ao realizar a cerimônia indígena, apenas utilizou aqueles recursos como mais um do seu arsenal. Mesmo quando fala de como aprendeu a realizar o tratamento, insere elementos que o colocam em condição de superioridade em relação ao “brujo” que naquele momento exercia a função de mestre. O aprendiz supera o mestre e o amor vence a morte, o que não é comum na literatura, pois normalmente é a morte que eterniza e enobrece o amor ao torna-lo irrealizável. O milagre havia sido operado sobretudo pela fé, pela esperança, graças à memória e pelo amor.

Zolin aponta que “a questão essencial é verificar qual a visão que uma determinada época tem da mulher na sociedade, e qual imagem de mulher é pensada e desenhada por um determinado autor” (ZOLIN, 2010, p. 29). Esta era minha perspectiva ao iniciar os estudos literários, mas minha apreensão do texto de Isabel Allende passa a ser outra após a leitura de Edward Said e do aprofundamento sobre as questões relativas à presença do indígena na literatura. Em três contos (de *Cuentos de Eva Luna*) os personagens indígenas são narrados de diferentes maneiras: *Walimai*, *Ester Lucero* e *Un camino hacia el norte*. De qualquer maneira, não se pode descartar que Isabel Allende escreve a partir de um olhar “ocidental”. A forma como descreve a geografia é o que Said chama de “geografia imaginativa”. É ressaltado o tempo todo o calor e a umidade, a selva é densa, os povoados são esquecidos, parados no tempo. Volto a salientar que Isabel Allende é uma das mais importantes escritoras latinas na atualidade. Como foi demonstrando anteriormente, a textualidade que produz, vem carregada

⁴³ “povo esquecido” (tradução minha)

das textualidades dos desbravadores e influenciará o imaginário dos leitores europeus e norte-americanos sobre a América latina e a respeito dos povos originários dessa parte do planeta.

Linda Hutcheon afirma que “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Antes de rotular Allende disso ou daquilo, vale considerar que sua literatura coloca em debate temas importantes para a sociedade. No conto *Ester Lucero*, em específico, acredito que a escritora chilena usou de ironia ao adotar como discurso os preconceitos amplamente difundidos na mídia. Procedimento que pode ter resultado de subversão quando o leitor compreender o sentido de “paródia” e, então, efetiva uma reflexão por meio da ironia. No entanto, pode atuar como uma faca de dois gumes, pois está sujeito a reforçar os estereótipos já difundidos e que o movimento indígena vem lutando para desconstruir. Quando comparado com o conto *Walimai* e outros episódios nos dois livros já descritos, percebe-se toda a sua ironia subversiva. A representação dos povos originários da América Latina na literatura é um tema denso, complexo, que requer um olhar atento e a busca por diversas abordagens.

4.2 - Eufemizações e inversões no conto *Walimai*

Toda escrita humana baseia-se em códigos socialmente prescritos que utilizam símbolos com significados diversos para as também distintas sociedades humanas. Para compreender o imaginário de um autor, faz-se necessário buscar analisar símbolos e ideologias que fazem presença tanto na poesia, na prosa, na crônica, no romance. Nesse tópico, utilizaremos principalmente a escola francesa de estudos do imaginário para análise do conto *Walimai*, publicado por Isabel Allende em *Cuentos de Eva Luna* (1996, p. 111 - 119).

Sabe-se que toda obra literária expressa as compreensões que o autor tem do mundo. Embora um texto possa ser classificado como ficção, o imaginário nele apresentado reflete a totalidade do mundo em que se insere o autor. Buscando compreender a literatura em sua tessitura de símbolos, significados e significantes representativos para os sujeitos que as produzem e consomem, parti da análise de Castoriadis:

A sociedade constitui seu simbolismo, mas não dentro de uma liberdade total. O simbolismo se crava no natural e se crava no histórico (ao que já estava lá); participa, enfim, do racional. Tudo isto faz com que surjam encadeamentos de

significantes, relações entre significantes e significados, conexões e conseqüências, que não eram nem visadas nem previstas. (CASTORIADIS, 1982, p. 152)

Os símbolos são ricos em significação, porque o sentido que ele carrega é sabido pelos sujeitos que os utilizam. Estes significados relacionam-se com suas práticas cotidianas e conseguem comunicar porque utilizam mecanismos de racionalidade, são objetivos. A literatura trabalha com símbolos que possuem significados socialmente compartilhados. Os personagens de ficção geralmente em muito se assemelham ao real. A escrita, mesmo que ficcional, reproduz visões de mundo, ideologias. Castoriadis propõe a compreensão da construção do texto no contexto em que ela é produzida:

E eis por que não pode também existir ‘verdade própria’ do sujeito num sentido absoluto. A verdade própria do sujeito é sempre participação a uma verdade que o ultrapassa, que se enraíza finalmente na sociedade e na história, mesmo quando o sujeito realiza sua autonomia. (CASTORIADIS, 1982, p.129)

Portanto, ao estudar a escrita de uma autora latino-americana tem-se acesso ao imaginário de sociedades que partilham os mesmos símbolos e significados.

A sociedade é constituída por diversos campos de atuação, segundo Bourdieu (1974). Espaços de interação e de disputas políticas que visam o domínio de diversos tipos de “capital”, em que diferentes correntes ou discursos disputam o domínio do “capital simbólico”. Em cada campo de conhecimento, em cada sociedade, símbolos diversos são produzidos e dotados de significados que são compartilhados por meio das práticas sociais, culturais e econômicas. Correntes ortodoxas e heterodoxas se revezam no domínio da produção e circulação de símbolos comunicáveis. Certamente diferentes vivências possibilitam variados pontos de vista, visões de mundo, diversos acessos a múltiplos signos e símbolos. O domínio dos conjuntos de significados depende se os símbolos fazem parte da cultura (capital) do sujeito. A leitura depende do “capital simbólico” que o leitor possui/ acumulou para acessar os significados dos símbolos presentes nos textos.

Gilbert Durand fornece algumas possibilidades de apreender “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (op. Cit. MELLO 2002, p. 9). O seu estudo sobre *O Regime Noturno da Imagem*, especialmente os capítulos “Símbolos da Inversão” e “Símbolos da Intimidade” (DURAND, 2001, p. 199 – 268) serão utilizados na busca da compreensão da construção das relações sociais apontadas no conto

Walimai (ALLENDE, 1996, p. 111 – 119). Durand (2001), Bachelard (1999) e Agambem (2009) serão as referências para entender como a autora apresenta as diferentes concepções sobre amor, sexo, exploração sexual, morte, sacrifício, libertação. Analisaremos como a autora utiliza os símbolos para estabelecer as relações de gênero entre os personagens, os conflitos homem/ mulher, nativo/ europeu, local/estrangeiro, expresso em sua escrita.

4.2.1 – Eufemização da violência

No conto *Walimai* a narradora Eva Luna conta a história de um sujeito nativo por meio de uma descrição minuciosa do episódio e os valores culturais e morais que orientaram o personagem título em suas ações para libertar uma menina indígena vítima da desonra, da degradação, da exploração e da violência sexual. O texto aponta diferenças entre os europeus e os povos que desde tempos imemoriais habitam este continente que hoje chamamos de América.

Já de início, o personagem Walimai se mostra indignado com o tratamento displicente dos ocidentais ao nomear as pessoas, ao chamá-las pelos seus próprios nomes. Os Ila, os Filhos da Lua, nação a qual pertence Walimai têm muito cuidado ao pronunciar as palavras, especialmente os nomes das pessoas. Para o povo da nação Ila, “Se debe tener mucho cuidado con los nombres de las personas y de los seres vivos, porque al pronunciarlos se toca su corazón y entramos dentro su fuerza vital.”⁴⁴ (ALLENDE, 1996, p.113). Segundo o narrador, os europeus não se preocupam com as consequências das ações que praticam na busca da satisfação de seus objetivos e desrespeitam os tabus e as tradições das nações e culturas às quais submetem à dominação.

Durante toda obra, é ressaltado o fato de que o personagem/narrador não compreende os motivos que movem os colonizadores e assinala que as crenças dos nativos justificam as ações do herói. Walimai descreve as diferenças que existem entre os nativos e os estrangeiros. Para ele, os nativos representam o “nós” e os invasores representam o “eles”, isto é, são os “outros”:

Cada uno de ellos era como un viento de catástrofe, destruía a su paso todo lo que tocaba, dejaba un rastro de desperdicio, molestaba a los animales y a las personas.

⁴⁴ “Se deve ter muito cuidado com os nomes das pessoas e dos seres vivos, porque ao pronunciá-los se toca seu coração e entramos dentro de sua força vital” (tradução minha)

Al principio cumplimos con las reglas de cortesía y les dimos el gusto, porque eran nuestros huéspedes, pero ellos no estaban satisfechos con nada, siempre querían más, hasta que, cansados de esos juegos, iniciamos la guerra con todas las ceremonias habituales. No son buenos guerreros, se asustan con facilidad y tienen los huesos blandos. No resistieron los garrotazos que le dimos en la cabeza.⁴⁵ (ALLENDE, 1996, p. 115)

Enquanto os nativos tratam os europeus como hóspedes, com todas as deferências, estes só causam destruição e quando chamados para guerra não se mostram eficientes. E essa não é a única diferença de visões de mundo relatadas. O conto é narrado sob a perspectiva de Walimai, que possui uma concepção de liberdade e justiça bem diferentes das orientações morais dos descendentes de europeus que mantinham aprisionada uma moça “de la tribu de los Ila, los de corazón dulce, de donde vienen las muchacas más delicadas⁴⁶.” (ALLENDE, 1996, p. 116). Sem nenhum respeito ou consideração para com o ser humano que a jovem indígena representava, ela era explorada sexualmente como prostituta pelos seringueiros. Walimai descreve como a encontrou:

Estaba desnuda sobre un petate, ataba por el tobillo con una cadena fija en el suelo, aletargada, como se hubiera aspirado por la nariz el “yopo” de la acacia, tenía el olor de los perros enfermos y estaba mojada por el rocío de todos los hombres que estuvieran sobre ella antes que yo. Era del tamaño de un niño de pocos años, sus huesos sonaban como piedrecitas en el río (...) Dejé mi machete en el suelo y la saludé como hermana, imitando algunos cantos de pájaros y el ruido de los ríos. Ella no respondió. Le golpeé con fuerza el pecho, para ver si su espíritu resonaba entre las costillas, pero no hubo eco, su alma estaba muy débil y no podía contestarme. En cuclillas a su lado le di de beber un poco de agua y le hablé en la lengua de mi madre. Ella abrió los ojos y me miró largamente. Comprendí.⁴⁷ (ALLENDE, 1996 p. 117)

⁴⁵ “Cada um deles era como um vento de catástrofe, destruía a sua passada tudo o que tocava, deixava um rastro de desperdício, molestava os animais e as pessoas. No início cumprimos com as regras da cortesia e lhes atendemos os desejos, porque eram nossos hóspedes, mas eles não ficavam satisfeitos com nada, sempre queriam mais, até que cansados destes jogos, iniciamos a guerra com todas as cerimônias habituais. Não são bons guerreiros, se assustam com facilidade e tem os ossos fracos. Não resistiram às cacetadas que lhes demos na cabeça.” (tradução minha)

⁴⁶ “da tribo dos Ila, os de coração doce, de onde vem as mulheres mais delicadas.” (tradução minha)

⁴⁷ “Estava sem roupas sobre uma esteira, amarrada pelo tornozelo com uma corrente fixa no chão, em estado de letargia, como se tivesse aspirado pelo nariz o pó da acácia, tinha o cheiro de cachorros doentes e estava molhada pelo gozo de todos os homens que estiveram sobre ela antes de mim. Era do tamanho de uma criança de poucos anos, seus ossos soavam como pedrinhas no rio. (...) Deixei meu machado no chão e a saudei como irmã, imitando alguns pássaros e o ruído dos rios. Ela não respondeu. Lhe golpeei com força o peito, para ver se seu espírito ressoava entre as costelas, mas não houve eco, sua alma estava muito debilitada e não podia contestar-me. De joelhos ao seu lado lhe dei de beber um pouco de água e lhe falei na língua de minha mãe. Ela abriu os olhos e me olhou profundamente. Compreendi.” (tradução minha)

O grande caçador e guerreiro não consegue entender a razão de tanta profanação. O que se segue após este relato é a ação de Walimai, que visando libertar a pequena prostituída e em defesa da honra da jovem, ele a mata, resgatando assim sua alma da prisão a que seu corpo fora condenado. O conto não trata de um assassinato promovido por um selvagem, como narraria um jornalismo policial se Eva Luna/ Isabel Allende tivesse dado voz aos outros seringueiros presentes no episódio. Walimai age em defesa da honra, ele é o herói libertador, mesmo que para libertar a pequena Ila ele tenha que matá-la. O herói descumpre um preceito dos seus irmãos, mas o faz com a convicção que apenas a morte do seu corpo seria capaz de libertar o seu espírito.

Nas palavras de Durand, percebe-se aqui uma “dupla negação” da morte, um processo de “eufemização” que adquire um aspecto de “antífrase”. A morte é vista como libertadora da violência sofrida. Para muitos povos esta é a única maneira de purificação da alma de quem teve o corpo profanado. A morte vista não como negação da vida, mas como libertação do espírito, uma inversão do sentido da morte. Aqui, o corpo é entendido como o continente do espírito e importa mais o conteúdo que o continente. Este corpo profanado deixa de ser templo e passa a ser prisão. “A qualidade profunda, o termo substancial não é o que contém mas o que é contido. Bem vistas as coisas, não é a casca que conta mas a amêndoa.” (DURAND, 2001, p. 257). Já não era possível resgatar o corpo que estava fragilizado ante tanto abuso e violência, mas Walimai podia libertar o seu espírito.

O conto sugere que Walimai age atendendo a um pedido da menina Ila. Ela só consegue o olhar, após sua insistência em tentar se comunicar. Seu olhar parece a súplica de um ser cansado, abatido. Ele apenas diz “Compreendi”. Os Ila, se comunicam com todo o corpo, uma troca de olhar foi suficiente. Bachelard fala do complexo de Empédocles, um herói que se oferece voluntariamente à morte “sábio e seguro de si, para quem a morte voluntária é um ato de fé que demonstra a força de sua sabedoria” (BACHELARD, 1999, p. 29). A diferença aqui é que Empédocles é um herói realizado e a menina prostituída está arrasada.

A consciência do herói encontra-se fortemente polarizada pela realidade alucinante da morte, pelo sentimento da presença da morte na vida. Obrigada a prostituir-se a menina vive um aniquilamento físico que promove também um aniquilamento espiritual e é desta condição que Walimai pretende libertá-la. Segundo Agambem (2009, p. 45), “o sacrifício sanciona em

cada caso a passagem de alguma coisa do profano para o sagrado, da esfera humana à divina”. E neste caso, o que Walimai faz é um sacrifício libertador e não um assassinato. Walimai ao libertá-la da prisão do corpo violado, passa a carregar o espírito da menina junto ao seu:

De inmediato sentí que el espíritu se le salía por las narices y se introducía en mí, aferrándose a mi esternón. (...) Doblé su cuerpo en la posición del descanso último, con las rodillas tocando el mentón, la até con las cuerdas del petate, hice una pila con los restos de la paja y usé mis palos para hacer fuego. Cuando vi que la hoguera ardía segura, salí lentamente de la choza, trepé el cerco del campamento con mucha dificultad, porque ella me arrastraba hacia abajo, y me dirigí al bosque⁴⁸. (ALLENDE, 1996, p. 118)

Walimai preparara o corpo para o último descanso, colocando-o na posição fetal, maneira como são ritualisticamente sepultados os mortos de inúmeras nações nativas deste continente. Durand afirma que “muitos povos enterram os mortos na postura fetal, marcando assim nitidamente a vontade de ver na morte uma inversão do terror naturalmente experimentado e um símbolo de repouso primordial” (DURAND, 2001, p. 236 - 237). A morte é valorizada como descanso e como retorno à Grande Mãe. A menina prostituída só deseja este descanso, este retorno ao mundo espiritual, já que o mundo dos homens lhe fora tão cruel.

Mas Walimai não a enterra e sim incendeia o corpo profanado, pois o corpo contém o registro da humilhação que aquele ser fora submetido e que sua ação de herói visa libertar. Segundo Bachelard, o fogo aqui adquire uma característica de purificação, pois, “no seio do fogo, a morte não é morte” (BACHELARD, 1999, p. 28) é renovação. Recorre ao fogo porque deseja uma mudança rápida. “Pelo fogo tudo muda. Quando se quer que tudo mude, chama-se o fogo.” (BACHELARD, 1999, p. 86). Walimai oferece o corpo profanado em sacrifício para a libertação da alma da mulher. “A morte total e sem vestígios é a garantia de que partimos plenamente para o além. Tudo perder para tudo ganhar.” (BACHELARD, 1999, p. 27). Ao ser consumido pelas chamas, o corpo se livrará dos odores e da umidade que os homens deixaram sobre ela, purificando o que antes foi profanado. Bachelard afirma que: “quando o fogo se devora a si mesmo, quando o poder se volta contra si, é como se o ser se

⁴⁸ “De inmediato senti que o espírito dela lhe saia pelas narinas e se introduzia em mim, se agarrando ao meu externo (...) Dobrei seu corpo na posição do último descanso, com os joelhos tocando a testa, a amarrei com as cordas da esteira, fiz uma pilha com os restos da palha e usei meu cassete para fazer fogo. Quando vi que a fogueira ardía segura, saí lentamente da choça, trepei na cerca do acampamento com muita dificuldade, porque ela me arrastava para baixo, e me dirigi ao bosque.” (tradução minha)

totalizasse no instante de sua perda e a intensidade da destruição fosse a prova suprema, a prova mais clara da existência.” (BACHELARD, 1999, p. 118). Paradoxalmente o que se deseja é morrer para enfim poder viver.

A cena descrita a seguir, me remete ao mito de São Cristóvão, descrito por Durand (2001, p. 204 – 205 e 251 – 252), comparado à Anúbis e a Caronte. “o passador, o homem-nave que garante a segurança do fardo que transporta” (DURAND, 2001, p. 252). O barqueiro que conduz a alma ao mundo dos mortos. Walimai faz da intimidade do seu corpo, a barca para transportar o espírito que acabara de libertar. E o transporta seguindo os preceitos de sua nação:

Toda la primera jornada caminé sin detenerme ni un instante. Al segundo día fabrique un arco y unas flechas y con ellos pude cazar para ella y también para mí. El guerrero que carga el peso de otra vida humana debe ayunar por diez días, así se debilita el espíritu del difunto, que finalmente se desprende y se va al territorio de las almas. Si no lo hace, el espíritu engorda con los alimentos y crece dentro del hombre hasta sofocarlo. He visto algunos de hígado bravo morir así. Pero antes de cumplir con esos requisitos yo debía conducir el espíritu de la mujer Ila hacia la vegetación más oscura, donde nunca fuera hallado. Comí muy poco, apenas lo suficiente para no matarla por segunda vez. Cada bocado en mi boca sabía a carne podrida y cada sorbo de agua era amargo, pero me obligué a tragar para nutrirnos a los dos. Durante una vuelta completa de la luna me interné selva adentro llevando el alma de la mujer que cada día pesaba más.⁴⁹ (ALLENDE, 1996, p. 118)

Um longo processo para libertar-se do espírito de outra vida humana. O guerreiro precisa se submeter a um jejum purificador, mas sem deixá-la morrer novamente. O alimento que é considerado sagrado, agora tem o gosto amargo, pois se torna isomórfico do corpo da mulher que matara. Walimai se obriga a comer pois é preciso depositar esse espírito em um lugar sagrado. Segundo Durand, “lugar santo, que acima de tudo é refúgio, receptáculo geográfico.” (DURAND, 2001, p. 246) E o nosso guerreiro adentra a densa floresta até encontrar um lugar onde acredita que ainda não foi pisado por outros seres humanos, onde ainda não foram

⁴⁹ “Toda a primeira jornada caminhei sem me deter em nenhum instante. No segundo dia fabriquei um arco e umas flechas e com eles pude caçar para ela e também para mim. O guerreiro que carrega do peso de outra vida humana deve jejuar por dez dias, assim se debilita o espírito do defunto, que finalmente se desprende e vai para o território das almas. Se não fazer, o espírito engorda com os alimentos e cresce dentro do homem até sufoca-lo. Tem-se visto alguns de fígado forte morrer assim. Mas antes de cumprir com esses requisitos eu devia conduzir o espírito da mulher Ila até a vegetação mais fechada, onde nunca foi falado. Comi muito pouco, apenas o suficiente para não mata-la uma segunda vez. Cada bocado em minha boca parecia carne podre e cada gole de água era amargo, mas me obriguei a tragar para nutrirmos aos dois. Durante uma volta completa da lua me internei selva adentro levando a alma da mulher que cada dia pesava mais.” (tradução minha)

pronunciadas palavras profanatórias. A escura intimidade da selva é isomórfica do útero, para o qual a alma irá retornar quando completar o ciclo da jornada da lua.

Apesar do espírito da mulher ser um fardo pesado transportado por Walimai, a jornada empreendida pelos dois foi de penetrante intimidade. Íntima convivência num corpo – nave – cofre, onde os dois compartilharam segredos:

Hablamos mucho. La lengua de los Ila es libre y resuena bajo los árboles con un largo eco. Nosotros nos comunicamos cantando, con todo el cuerpo, con los ojos, la cintura, los pies. Le repetí las leyendas que aprendí de mi madre y de mi padre, le conté mi pasado y ella me contó la primera parte del suyo, cuando era una muchacha alegre que jugaba con sus hermanos a revolcarse en el barro y balancearse de las ramas más altas. Por cortesía, no menciono su último tiempo de desdichas y de humillaciones. Cací un pájaro blanco, le arranque las mejores plumas y le hice adornos para las orejas. Por las noches mantenía encendida una pequeña hoguera, para ella no tuviera frío y para que los jaguares y las serpientes no molestaran su sueño. En el río la bañé con cuidado, frotándola con ceniza y flores machacadas, para quitarle los malos recuerdos⁵⁰. (ALLENDE, 1996, p. 118 – 119)

No ciclo de uma lua, aproximaram-se, conheceram-se e ganharam grande intimidade, tornaram-se paradoxalmente uma só pessoa. Uma relação de amor foi construída entre a vítima sacrificada e o herói sacrificador/libertador. Ao receber o espírito da vítima em seu próprio corpo, certamente as orelhas adornadas com as penas do pássaro branco, eram as do próprio Walimai, era seu corpo que sentia o frio da noite e que foi banhado no rio. Durante os dias que precederam o retorno dela ao reino das almas, ela fez morada, habitou o corpo de Walimai.

Novamente o elemento fogo aparece neste conto, mas aqui este é um fogo que sugere a intimidade do aconchego de um lar, de um ninho. Segundo Bachelard, o fogo, “dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura.” (BACHELARD, 1999, p. 11). Se antes, o fogo foi utilizado para o sacrifício, agora é utilizado como um fogo protetor, acariciador, produtor de bem-estar, garantindo o repouso tranquilo.

⁵⁰ “Conversamos muito. A língua dos Ila é livre e ressoa debaixo das árvores com um grande eco. Nós nos comunicamos cantando, com todo o corpo, com os olhos, a cintura, os pés. Lhe repeti as lendas que aprendi com minha mãe e me pai, lhe contei meu passado e ela me contou a primeira parte do seu, quando era uma menina alegre que jogava com seus irmãos e revolver o barro e balançar-se nos galhos mais altos. Por cortesia, não mencionou seu último tempo de desditas e humilhações. Cacei um pássaro branco, lhe arranquei as melhores plumas e lhe fiz adornos para as orelhas. Pelas noites mantinha acesa uma pequena fogueira, para que ela não sentisse frio e para que os onças e as serpentes não incomodasse seu sono. No rio a banhei com cuidado, esfregando com cinza e flores amassadas para acabar com as recordações ruins” (tradução minha)

A reflexão de como as duas sociedades lidam com o sexo e com a prostituição é um tema que o conto apresenta. E aqui não está colocada apenas a questão da prostituição, mas da violência, do estupro coletivo, da exploração sexual de uma criança. *Walimai* provoca a reflexão sobre os limites, o respeito e a função da vida e da morte. Ele nos leva a considerar um ponto de vista bem diferente dos ensinamentos das escolas de orientação judaico-cristãos.

O seringal, que abastece de látex a indústria, está atrelado aos ideais de progresso da civilização capitalista. A menina indígena amarrada pelos tornozelos presa ao chão era usada por homens organizados em uma fila. A violência sexual contra a criança fazia parte dos divertimentos ao final de uma semana de trabalho dentro da floresta. É como se fizesse parte das etapas na linha de produção. Acontece o que Durand chama de “transmutação de valores”, uma “inversão”. Para justificar a violência da exploração sexual, a prostituição é inserida na categoria de divertimento. “Não é o frasco que importa mas sim a embriaguez.” (Durand 2001, p. 257). Os seringueiros que em fila violentaram a menina amarrada ao chão pelos tornozelos conseguiam ter a fantasia do prazer do ato sexual, sem se importarem com o que este ato representava para aquela mulher-criança.

Os seringueiros “usam” a menina, conforme explica Agamben que faz referência a Walter Benjamim ao falar do “capitalismo como religião” (Agamben 2007, p. 70 – 79). Citando os escritos do papa João XXII, explica que na sociedade do consumo, tudo se torna “objeto de consumo”, que através do uso:

no ato do seu consumo, ou seja, da sua destruição (*abusus*). O consumo que destrói necessariamente a coisa, não é senão a impossibilidade ou a negação do uso, que pressupõe que a substância da coisa permaneça intacta” (...) puro uso (...) instantaneamente no ato do consumo – sobretudo como algo que nunca se pode ter, que nunca pode constituir uma propriedade (*dominium*). Assim, o uso é sempre uma relação com o inapropriável, referindo-se às coisas enquanto não se podem tornar objeto de posse. (...) dispositivo que desloca o livre uso dos homens para uma esfera separada, na qual é convertido em direito. (...) exercem o seu direito de propriedade sobre os mesmo, porque se tornaram incapazes de os profanar (AGAMBEN, 2007, p. 72 - 73).

Do ponto de vista de *Walimai*, o corpo da menina Ila é profanado, foi dado um uso para o corpo, para o ser, para uma pessoa, que não está de acordo com os preceitos de sua gente. Ela foi desfrutada em uma “transgressão perversa”. Brincaram com o corpo dela como se fosse um objeto que permaneceria sem problemas após recorrentes violações. Ela se transformou em “puro meio” de prazer “ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua

natureza de meio, se emancipou de sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim.” (AGAMBEN, 2007, p. 74 – 75). Mas para os seringueiros, ocorre uma neutralização da profanação. No sistema capitalista, ocorre uma separação da esfera do consumo que estaria além do sagrado e do profano, rompe com qualquer separação ou preceito que estaria no nível da religião. Bloqueiam e desviam “a intenção profanatória” da pornografia, da prostituição. Seu uso “parece ter realizado o sonho capitalista da produção de um Improfanável.” (AGAMBEN, 2007, p. 77). Transformada em divertimento, em jogo, negligenciam os aspectos sagrados e/ou profanos que seus atos podem representar para outros sujeitos e comunidades. O que importa é apenas a satisfação de seu desejo, e aquele corpo é um “puro meio” para sua satisfação. Os seringueiros acreditam estar exercendo seu direito de trabalhador, que após uma semana de árduo trabalho só querem se divertir, sem pensar nas consequências de seus atos.

Os seringais são empreendimentos onde se reúnem diversos homens retirados de seus vilarejos e levados para lugares distantes de suas famílias. A prostituição costuma fazer parte deste cenário e junto com ela a exploração sexual de crianças. Esta infelizmente não é uma questão apenas ficcional é uma realidade que conta com uma vasta rede de aliciadores, sequestradores, agenciadores e em maior número quem sustenta toda a cadeia: os clientes. Está presente em grandes obras estatais e da iniciativa privada, mas este é um tema ao mesmo tempo naturalizado e silenciado. Ao tornar tabu o tema da prostituição e da exploração sexual de crianças, a sociedade faz uma dupla negação da violência. Durand afirma que “pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade (...) a dupla negação é a marca de uma total inversão de atitude representativa.” (DURAND, 2001, p. 203 - 204). Ao não abordar e discutir o tema, ocorre uma “transfiguração”, esta negação se transforma em afirmação e naturalização da violência principalmente contra grupos mais fragilizados.

Nosso herói, nos coloca questões relativas aos direitos universais à vida, à dignidade e à liberdade. E mais, nos faz refletir sobre o conceito de crime e de atentado contra a vida. Como se trata de um texto ficcional, de um conto, uma obra literária completa em si mesma, não cabe a pergunta se haveria a possibilidade de outra forma de libertação da menina. Enquanto estudiosa da literatura, mais do que condenar ou aprovar a atitude do personagem, o que pretendi foi buscar compreender a ação do herói e a composição do enredo.

4.3 - Caminhar/Cambiar em direção ao Norte/Morte

DA MINHA ALDEIA vejo quanto da terra se pode ver no
Universo....
Por isso a minha aldeia é grande como outra qualquer
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...
Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista a chave,
Escondem o horizonte, empurram nosso olhar para longe
de todo o céu,
Tornam-nos pequenos porque nos tiram
o que os nossos olhos nos podem dar,
E tornam-nos pobres porque a única riqueza é ver.
(Fernando Pessoa com o pseudônimo de *Alberto Caeiro*,
em "O Guardador de Rebanhos")

O décimo quinto conto publicado em *Cuentos de Eva Luna* traz em seu título a ironia com que Isabel Allende trata os valores do povo do sul que cambiam em direção aos princípios que norteiam a conduta das pessoas provenientes do hemisfério norte. *Un camino hacia el norte*⁵¹ é um conto trágico e apresenta um debate complexo, sobre uma realidade muitas vezes silenciado pela sociedade: o tráfico de pessoas para fins de transplantes de órgãos. O sequestro e comércio de pessoas pobres para restaurar a saúde dos ricos. Transações hediondas que envolvem uma das categorias possuidoras do discurso mais legitimado na nossa sociedade: os profissionais da saúde, os doutores da medicina. Sabe-se que os médicos, embora não se possa generalizar, fazem parte de uma categoria com grande corporativismo. No imaginário da maioria das pessoas os médicos estão a serviço da vida, compromisso assumido como missão através do juramento de Hipócrates⁵² que fazem ao se formarem. Por

⁵¹ "Um caminho até o norte" ou "Um caminho para o norte" (tradução minha)

⁵² Juramento de Hipócrates "Eu juro, por Apolo médico, por Esculápio, Hígia e Panacea, e tomo por testemunhas todos os deuses e todas as deusas, cumprir, segundo meu poder e minha razão, a promessa que se segue: Estimar, tanto quanto a meus pais, aquele que me ensinou esta arte; fazer vida comum e, se necessário for, com ele partilhar meus bens; ter seus filhos por meus próprios irmãos; ensinar-lhes esta arte, se eles tiverem necessidade de aprendê-la, sem remuneração e nem compromisso escrito; fazer participar dos preceitos, das lições e de todo o resto do ensino, meus filhos, os de meu mestre e os discípulos inscritos segundo os regulamentos da profissão, porém, só a estes. Aplicarei os regimes para o bem do doente segundo o meu poder e entendimento, nunca para causar dano ou mal a alguém. A ninguém darei por prazer, nem remédio mortal nem um conselho que induza a perda. Do mesmo modo não darei a nenhuma mulher uma substância abortiva. Conservarei imaculada minha vida e minha arte. Não praticarei a talha, mesmo sobre um calculoso confirmado; deixarei essa operação aos práticos que disso cuidam. Em toda casa, aí entrarei para o bem dos doentes, mantendo-me longe de todo o dano voluntário e de toda a sedução, sobretudo dos prazeres do amor, com as mulheres ou com os homens livres ou escravizados. Àquilo que no exercício ou fora do exercício da profissão e no convívio da sociedade, eu tiver visto ou ouvido, que não seja preciso divulgar, eu conservarei inteiramente secreto. Se eu cumprir este juramento com fidelidade, que me seja dado gozar felizmente da vida e da minha profissão, honrado para sempre entre os homens; se eu dele me afastar ou infringir, o contrário aconteça." Disponível em <http://www.cremesp.org.br/?siteAcao=Historia&esc=3> acessado em 22/09/2016

isso o tema do tráfico de órgãos humanos é tão complexo e tem sido evitado pela grande mídia. Alguns acabam por negar o fato, duvidam da veracidade dos relatos, os deslegitimando e tratando os acontecimentos como se não passassem de lenda urbana.

Em *Un camino hacia el norte*, assim como em *Ester Lucero* Allende escolhe fazer uma narrativa não linear. Este tipo de escrita é chamada *in medias res*, expressão em latim que significa “no meio das coisas”. Trata-se do estabelecimento de uma “ordem artificial” para designar os fatos. Os acontecimentos narrados não seguem uma ordem cronológica. Segundo o Dicionário de Termos Literários de Massaud Moisés, o termo *in medias res* foi cunhado por Horácio no século I a.C. para designar:

Convenção própria da poesia épica clássica preconizava que a ação do poema deveria começar pelo meio, no pressuposto de que o trecho inicial não só carecia de interesse para o leitor como poderia perfeitamente ser narrado mais tarde. (MOISÉS, 1985 p. 288)

Allende inicia o conto no momento em que seus personagens tomam consciência da consumação do drama social vivido e partem em busca de tentar desfazer o erro trágico cometido. Só depois na segunda parte, quando os fatos são narrados segundo uma ordem cronológica, nos são fornecidos os elementos para compreender os aspectos trágicos de quem caminha em direção ao norte.

O conto se divide em duas partes. A primeira parte do conto que tem dez páginas é menor e a marcação da divisão entre as duas partes foi feita com um espaço duplo entre parágrafos. O texto inicia com a peregrinação da família Picero:

Claveles Picero y su abuelo Jesús Dionisio Picero, demoraron treinta y ocho días en cubrir los doscientos setenta kilómetros entre su aldea y la capital. Cruzaron a pie las tierras bajas, donde la humedad maceraba la vegetación en un caldo eterno de lodo y sudor, subieron y bajaron los cerros entre iguanas inmóviles y palmeras agobiadas, atravesaron las plantaciones de café esquivando capataces, lagartos y culebras, anduvieron bajo las hojas de tabaco entre mosquitos fosforescentes y mariposas siderales. Iban directo hacia la ciudad, bordeando la carretera, pero en un par de ocasiones debieron dar largos rodeos para evitar los campamentos de soldados. A veces los camioneros disminuían la marcha al pasar por su lado, atraídos por la espalda de reina mestiza y el largo cabello negro de la muchacha, pero la mirada del viejo los disuadía enseguida de cualquier intento de molestarla. El abuelo y su nieta no tenían dinero y no sabían mendigar. Cuando se les terminaron las provisiones que llevaban en una cesta siguieron adelante a punta de puro coraje. Por las noches se envolvían en sus rebozos y dormían bajo los árboles con un avemaría en sus labios y el alma puesta en el niño⁵³, para no pensar en pumas y en alimañas ponzoñosas. Despertaban cubiertos de escarabajos azules. Con los primeros signos del amanecer,

⁵³ Grifos meus, os textos destacados serão analisados posteriormente.

cuando el paisaje permanecía envuelto por las últimas brumas del sueño y todavía los hombres y las bestias no empezaban las faenas del día, ellos echaban a andar otra vez para aprovechar el fresco.⁵⁴ (ALLENDE, 1996, p. 173)

Neta e avô são descritos como pessoas humildes que realizam uma grande e desesperada marcha, enfrentando diversos perigos. Apesar de possuírem poucos recursos econômicos, possuem a nobreza de não mendigar. Somente na segunda parte do conto, o leitor será informado que toda essa saga em direção à capital se dá em busca de Juan, filho de Claveles, um menino surdo-mudo, que fora levado por membros inescrupulosos de uma instituição que prometia entregar crianças para adoção de famílias abastadas, mas na verdade eram conduzidas à morte. O objetivo da subtração das crianças era a retirada de seus órgãos que seriam comercializados para realização de transplantes em pessoas na América do Norte.

Poderia se argumentar que o conto é na verdade uma *in ultima res*, pois o primeiro episódio narrado refere-se à etapa final dos acontecimentos. Mas o final da segunda parte coincide com o final da saga da família Picero narrada na primeira parte. A diferença entre os dois finais é que a segunda parte, ao começar com o início cronológico dos acontecimentos, traz os elementos necessários para a compreensão do que foi narrado no início. O anacronismo adotado deixa a sensação de que a história é concluída duas vezes. Ao final da primeira parte do conto, os acontecimentos se encerram, nenhum outro elemento novo é trazido na segunda parte para elucidação do que aconteceria depois da chegada dos Piceros na capital. A conclusão do conto retorna ao episódio narrado na conclusão da primeira parte acrescentando os elementos psicológicos necessários para a compreensão do *modus operandi* dos personagens. Somente ao final do conto se consegue compreender o sentido do narrado no início.

Não se consegue compreender logo no início que Jesús Dionisio Picero, que era um artesão que ganhava a vida moldando em barro presépios, santos e calvários agora estava carregando a sua própria cruz “con un avemaría en los labios y el alma puesta en el niño”

⁵⁴ “Claveles Picero e seu avô Jesus Dionisio Picero, demoraram trinta e oito dias para percorrer duzentos e setenta quilômetros entre sua aldeia e a capital. Cruzaram a pé as terras baixas, onde a umidade macerava a vegetação em um caldo eterno de lodo e suor, subiram e desceram as serras entre iguanas imóveis e palmeiras esgotadas, atravessaram as plantações de café, fugindo de capatazes, lagartos e cobras, andaram debaixo das folhas de tabaco entre mosquitos fosforescentes e mariposas siderais. Iam direto para a cidade, ladeando a estrada, mas em um par de vezes tiveram que dar grandes voltas para evitar os acampamentos dos soldados. Às vezes os caminhoneiros diminuía a marcha ao passar ao seu lado, atraídos pelo porte de rainha mestiça e o grande cabelo preto da moça, mas o olhar do velho os dissuadia em seguida de qualquer intenção de molestá-la. O avô e sua neta não tinham dinheiro e não sabiam mendigar. Quando acabaram suas provisões que levavam em um cesto seguiram adiante a custa de pura coragem. Durante as noites se enrolavam em seus ponchos e dormiam debaixo das árvores com uma Ave Maria em seus lábios e a alma posta no menino, para não pensar em pumas e em animais peçonhentos. Acordavam cobertos de escaravelhos azuis. Com os primeiros sinais do amanhecer, quando a paisagem permanecia envolvido pelas última brumas de sonho e todavia os homes e os animais nem pensava no nascer do dia, eles voltavam a andar outra vez para aproveitar o fresco.” (tradução minha)

(ALLENDE, 1996, p. 173). Só ao final se compreende que toda a peregrinação descrita no início era motivada pela busca do bisneto de Jesús, filho de Claveles, o menino Juan. No princípio quando li a frase, pensei que “el niño” poderia se referir ao Menino Deus, só depois compreendi que se tratava de uma criança desaparecida. Apenas no desfecho final, percebe-se que Claveles, a neta com “espalda de reina mestiza y el largo cabello negro” (ALLENDE, 1996, p. 173) carrega uma coroa de espinhos, pois a jovem mãe movida pela vontade de assegurar um futuro melhor para o filho (dentro da lógica dos que vivem na cidade), não vê o perigo eminente. Iludida pelo discurso de uma quadrilha internacional, entrega seu filho aos aliciadores pela quantia de duzentos e cinquenta dólares. Claveles condena seu filho Juan e condena a si mesmo e ao avô a um destino trágico.

Allende trabalha com informações retiradas da realidade: o drama das famílias de pessoas desaparecidas. Componentes de uma tragédia que provoca a indignação e aterroriza o leitor diante da atrocidade que acontece e se repete com frequência há muito tempo e que muitos parecem ignorar.

O conto induz a refletir sobre como os povos mais humildes são tratados pelas pessoas mais abastadas. Ele nos apresenta a tragédia impetrada pelo sistema capitalista ao tornar o corpo, os órgãos humanos, as pessoas em mercadorias. Os países pobres do sul do planeta já forneceram madeira, metais preciosos, produtos agrícolas, nossas riquezas naturais foram esgotadas pelos povos do primeiro mundo. A América latina agora é colonizada para fornecer “saúde” aos moradores do hemisfério norte. Seres humanos tratados como animais produtores de órgãos para transplante para o consumo dos que podem pagar por isso. A morte a serviço da vida.

O leitor não se sente aliviado ao final da leitura, muito pelo contrário, fica a angústia de não saber qual o destino reservado aos personagens, assim como as famílias das pessoas desaparecidas não sabem que destino tomou o seu ente querido. O que tornou trágico o desenrolar dos fatos foi o erro inconsciente, involuntário da ingênua e inexperiente mãe Claveles que acreditou estar fazendo o melhor para o seu filho.

Os nomes dos personagens são bastante significativos e estão em consonância com o papel desempenhado por eles na narrativa. Claveles foi abandonada pela mãe recém-nascida na porta de um quartel com um bilhete que designava o nome do pai. O jovem pai não querendo colocá-la em um orfanato como sugeriu o sargento, levou-a a casa dos seus pais. A menina é criada pelos avós paternos Jesús Dionisio Picero e Amparo Medina. Sem

compreender os motivos que levam uma mãe a abandonar o filho recém-nascido, Jesús indaga:

- ¿Dónde se ha visto que una madre abandone a su crío recién parido?
- Son cosas de la ciudad.
- Ha de ser pues.⁵⁵ (ALLENDE, 1996, p.175)

Aqui Allende já marca a diferença entre os Piceros e a ascendência de Claveles, entre os da aldeia e os da cidade, os povos da floresta e o espírito do capitalismo. Mas sem mais questionamentos Jesús e Amparo decidem criar a menina abandonada.

O nome escolhido pelo pai foi Claveles, que designa a flor de cravo, preferida por sua mãe. Mas com o desenrolar do enredo trágico, o nome Claveles também remete aos cravos da cruz do calvário, que o avô reproduz com suas mãos de artesão e aos cravos que serão cravados em seu coração pela trágica história que ela protagoniza. Cravos que condenarão o destino do pequeno Juan.

O personagem, Jesús Dionisio Picero é descrito com uma personalidade sensível e passional que se manifesta quando da morte de sua mulher Amparo:

El abuelo trató de remplazar a su mujer en los detalles prácticos de la vida, pero nada volvió a ser como antes. La ausencia de Amparo Medina lo invadió por dentro, como una enfermedad maligna, sintió que se le aguaba la sangre, se le oscurecían los recuerdos, se le tornaban los huesos de algodón, se le llenaba el espíritu de dudas. Por primera vez en su existencia se rebeló contra el destino, preguntándose por qué a ella se la habían llevado sin él. A partir de entonces ya no pudo hacer Pesebres, de sus manos sólo salían Calvarios y Santos Mártires, todos vestidos de luto, a los cuales Claveles pegaba letreros con mensajes patéticos a la Divina Providencia, dictados por su abuelo⁵⁶. (ALLENDE, 1996, p.176)

⁵⁵ “- Onde já se viu uma mãe abandonar o seu filho recém-nascido?

- São coisas da cidade.
- Deve ser.” (tradução minha)

⁵⁶ “O avô tratou de substituir a sua mulher nos detalhes práticos da vida, mas nada voltou a ser como antes. A ausência de Amparo Medina o invadiu por dentro, como uma enfermidade maligna, sentiu que lhe aguava o sangue, lhe turvava a memória, seus ossos se tornavam de algodão, seu espírito se enchia de dúvidas. Pela primeira vez em sua vida se rebelou contra o destino, perguntando-se por que a haviam levado sem ele. A partir de então não pode mais fazer presépios, de suas mãos só saíam calvários e santos mártires, todos vestidos de luto, aos quais Claveles colocava letreiros com mensagens patéticas à Divina Providência, ditadas por eu avô.” (tradução minha)

O artista que produzia imagens sacras que eram apreciadas pelos turistas da capital por suas cores vivas e alegres, também criava galos de briga e participava de rinhas, criava ainda uma cabra que alimentara a pequena Claveles e mantinha uma horta de onde tirava parte do seu sustento. Com a morte da companheira Amparo Medina, Jesús Dionisio primeiro tenta substituir a mulher encarregando-se dos afazeres domésticos. Mas a saudade faz com que gradativamente se entregue ao sofrimento, abandona as criações, o cuidado da horta. Sua arte se cobre de luto, empobrece e assim perde compradores. A menina Claveles logo se vê obrigada a ir buscar trabalho na cidade para não morrer de fome.

Claveles é descrita como “una muchacha taimada y rebelde, a quien era imposible dominar mediante razones o con el ejercicio de la autoridad, pero que sucumbía de inmediato cuando le tocaban los sentimientos⁵⁷”. (ALLENDE 1996, p. 175). Emotiva e passional como o avô, um traço muitas vezes atribuído aos povos latinos. Após a morte da avó, a quem tem de vestir e acompanhar o féretro ainda criança com apenas nove anos, assume as responsabilidades domésticas na casa que divide agora apenas com o avô. Quando se ausenta em busca de trabalho, a adolescente retorna grávida aos quinze anos de idade.

Recebida pelo avô sem reprimendas ela se dedica a recuperar a casa que se degradara. Após a chegada da neta, o avô gradativamente deixa o vício da bebida alcoólica e aos poucos retorna as atividades que havia abandonado. A vida volta à casa dos Picero com o nascimento do bisneto. O avô se enche novamente de alegria e inspiração para viver e criar.

O pequeno Juan teve o nome escolhido pelo bisavô, “Porque Juan era el mejor amigo de Jesús y éste será el amigo mío⁵⁸”. (ALLENDE 1996, p. 178). O menino tornou-se o companheiro e a razão de viver do avô e apesar de ser surdo-mudo:

Entre los dos se desarrolló una sólida camaradería que eliminó la tremenda diferencia de edad y el obstáculo del silencio. Juan se acostumbró a observar los gestos y las expresiones del rostro de su bisabuelo para descifrar sus intenciones, con tan buenos resultados que para el año que aprendió a caminar ya era capaz de leerle los pensamientos. Por su parte Jesús Dionisio lo cuidaba como una madre. Mientras sus manos se esmeraban en las delicadas artesanías, su instinto seguía los pasos del niño, atento a cualquier peligro, pero sólo intervenía en casos extremos. No se acercaba a consolarlo después de una caída ni a socorrerlo cuando estaba en apuros, así lo acostumbró a valerse por sí mismo. A una edad en que otros muchachos todavía andan tropezando como cachorros, Juan Picero podía vestirse, lavarse y comer solo, alimentar a las aves, ir a buscar agua al pozo, sabía tallar la

⁵⁷ “uma menina teimosa e rebelde, a quem era impossível dominar mediante a razão ou com o exercício da autoridade, mas que sucumbia de imediato quando lhe tocavam os sentimentos” (tradução minha)

⁵⁸ “Porque João era o melhor amigo de Jesus e este será o meu amigo.” (tradução minha)

partes más simples de los santos, mezclar colores y preparar las botellas para los Calvarios⁵⁹. (ALLENDE 1996, p. 179)

A pesar de não ser alfabetizado e desconhecer as teorias da educação, o bisavô cria Juan buscando desenvolver sua autonomia e independência. Mesmo diante da deficiência auditiva, a narrativa descreve um menino que demonstra boa capacidade para desempenhar tarefas do dia a dia da família Picero. A ternura e o amor de Jesús Picero permitem a perfeita comunicação entre a criança e o ancião.

Claveles precisa continuar trabalhando fora para trazer dinheiro para casa, então Jesús assume todos os cuidados necessários para criar o bisneto. Poderia se dizer que o bisavô assume o papel de mãe, porque em nossa sociedade sexista criar, educar uma criança sempre foi papel feminino. Aqui, como em diversas outras histórias de famílias, os papéis poderiam ser vistos como invertidos. Jesús assume as características dos papéis sociais atribuídos à mulher - cuida da casa e da criança - e Claveles desempenha as funções masculinas – sai para trabalhar. Mas aqui a distinção vai além da transformação das identidades ou performances de gênero, o que se destaca no texto é a diferença entre as pessoas que possuem valores de comunidade, que vivem em aldeia e os indivíduos que caminham em direção aos valores da cidade, da capital, do consumo, do capitalismo.

A jovem desavisada e inexperiente mãe, diante da impossibilidade de cura do filho e mediante a recusa das instituições de ensino de sua cidade em oferecer educação para o menino, é convencida de que o filho seria mais feliz com pais adotivos ricos, que poderiam lhe dar educação e uma vida melhor. Claveles, que não acompanhou o crescimento do filho por ter que ausentar-se frequentemente para realizar trabalhos como empregada doméstica, não percebe os avanços que o avô consegue realizar com Juan e sucumbe à promessa enganosa de pessoas sem escrúpulos. E, às escondidas do avô, entrega o menino aos funcionários da Senhora Dermoth, recebendo em troca a quantia de duzentos e cinquenta

⁵⁹ “Entre os dois se desenvolveu uma sólida amizade que eliminou a grande diferença de idade e o obstáculo do silêncio. Juan se acostumou a observar os gestos e as expressões do rosto de seu bisavô para decifrar suas intenções, com tão bons resultados que no ano que aprendeu a andar já era capaz de ler seus pensamentos. Por sua parte Jesús Diosnisio lhe cuidava como uma mãe. Assim como suas mãos se esmeravam nas delicadezas do artesanato, seu instinto seguia os passos do menino, atento a qualquer perigo, mas só intervia em casos extremos. Não o cercava consolando depois de uma queda nem a socorrê-lo quando estava em apuros, assim o acostumou a valer-se por si mesmo. Em uma idade em que outros meninos ainda tropeçam como cachorros, Juan Picero podia se vestir, tomar banho e comer sozinho, alimentar as aves, ir buscar água no poço, sabia moldar as partes mais simples dos santos, misturar as cores e preparar o suporte para os calvários” (tradução minha)

dólares que utiliza para comprar roupas novas para o garoto poder seguir com os traficantes de órgãos.

Quando retornou a casa e revelou o que fizera, Claveles enfrenta a fúria e a dor do avô que não aceita novamente perder de forma incompreensível e injustificada o ser amado: não sofrera ele o suficiente com a perda da esposa, a sua Amparo? É ainda necessário perder o menino, o companheiro que alegrava os seus dias e que de certa forma lhe havia devolvido à vida? Jesús Dionisio acusa a neta de “ser igual a su madre, capaz de deshacerse de su propio hijo, lo que ni las fieras del monte hacen⁶⁰” (ALLENDE 1996, p. 182). Desesperado e sem saber a quem recorrer, Jesús Picero “clamó al fantasma de Amparo Medina para que tomara venganza en esa nieta depravada”. (ALLENDE 1996, p. 182). O silêncio passa a reinar na casa, enquanto as tarefas cotidianas continuam a ser realizadas. A tragédia é anunciada ao descobrirem a verdade sobre as supostas adoções, o grito dilacerado do avô, vem revelar o hediondo crime “-¡Lo mataron, ay Jesús, es seguro que lo mataron!⁶¹” (ALLENDE 1996, p. 182) Jesús Picero escutara pelo rádio a notícia:

del Secretario del Bienestar Social, que una organización criminal dirigida por una tal señora Dermoth vendía niños indígenas. Los escogían enfermos o de familias muy pobres, con la promesa de que serían colocados en adopción. Los mantenían por un tiempo en proceso de engorda y cuando estaban en mejores condiciones los llevaban a una clínica clandestina, donde los operaban. Decenas de inocentes fueron sacrificados como bancos de órganos, para que les sacaran los ojos, los riñones, el hígado y otras partes del cuerpo que eran enviadas para trasplantes en el Norte. Agregó que en una de las casas de engorda habían encontrado veintiocho criaturas esperando su turno, que la policía había intervenido y que el Gobierno continuaba las investigaciones para dismantelar ese horrendo tráfico⁶². (ALLENDE, 1996, p. 183)

Até então, Claveles pensava ter entregue seu filho para a adoção. Acreditava que uma família abastada lhe dariam melhores condições de existência e educação, que seu filho seria bem mais feliz longe da pobreza e da carestia do lugar em que viviam. Pelo rádio o avô escuta a notícia e percebe o erro trágico da neta e inicia-se então toda a saga dos Picero narrada em *Un camino hacia el norte*.

⁶⁰ “ser igual a sua mãe, capaz de desfazer-se de seu próprio filho, o que nem as feras do monte fazem” (tradução minha)

⁶¹ “-O mataram, ai Jesus, é certo que o mataram!” (tradução minha)

⁶² “do secretario de bem-estar social que uma organização criminosa dirigida por uma tal senhora Dermoth vendia crianças indígenas. Escolhiam os doentes ou de famílias muito pobres, com a promessa de que seriam colocados para adoção. Os mantinha por um tempo em processo de engorda e quando estavam em melhores condições os levavam a uma clínica clandestina, de onde retiravam os olhos, os rins, o fígado e outras partes do corpo que eram enviadas para transplantes no Norte. Informou que em uma das casas de engorda haviam encontrado vinte e oito criaturas esperando sua vez, que a polícia havia intervindo e que o governo continuava as investigações para dismantelar esse horrendo tráfico.” (tradução minha)

O parágrafo seguinte é o último, Allende conclui o conto deixado no leitor a angústia da incerteza sobre o que o destino reservou aos personagens:

Así comenzó el largo viaje de Claveles y Jesús Dionisio Picero para hablar en la capital con el Secretario del Bienestar Social. Querían preguntarle, con toda la sumisión debida, si entre los niños rescatados estaba el suyo y si acaso se lo podían devolver. Del dinero recibido les quedaba muy poco, pero estaban dispuestos a trabajar como esclavos para la señora Dermont por el tiempo que fuera necesario, hasta pagarle el último centavo de esos doscientos cincuenta dólares.⁶³ (ALLENDE, 1996, p. 183)

Allende conclui apresentando personagens que se envolveram em um erro trágico e que inocentemente queriam em sua honestidade “desfazer o negócio”. Estavam dispostos a trabalhar como escravos para ter o menino de volta, já que não tinham como devolver o dinheiro gasto. Tentam operar com a lógica do sistema capitalista, mas não percebem que neste negócio dificilmente ocorre um distrato, o retorno é impossível. O destino de Juan é incerto, como é o daquelas pessoas dadas por desaparecidas.

O tema do desaparecimento de crianças é controverso ainda hoje. O tratado de Haia⁶⁴, de 1980 aborda o assunto, mas apenas na perspectiva da repatriação de criança retirada ilegalmente do país de nascimento. Ocupa-se apenas de subtração parental e adoções ilegais. Este também é o tema central do documento produzido pela UNICEF em 2011:

não há um consenso universal semelhante a respeito da definição de “criança desaparecida” ou sobre como investigar os casos de crianças desaparecidas ou subtraídas. Como resultado da falta de uma definição comum e de uma resposta padronizada para casos de crianças desaparecidas e/ou subtraídas, há poucas estatísticas confiáveis sobre a magnitude do problema em todo o mundo, o que complica o entendimento desses casos. (UNICEF 2011, p. 8)

Neste documento internacional produzido sobre a América Central, o caso abordado por Allende relativo ao desaparecimento de criança para fins de tráfico de órgãos nem é

⁶³ “Assim começou a grande viagem de Claveles e Jesús Dionisio Picero para falar na capital com o Secretário de bem-estar social. Queria perguntar a ele, com toda a humildade devida, se entre as crianças resgatadas estava o seu e se acaso poderiam devolvê-lo. Do dinheiro recebido restava muito pouco, mas estavam dispostos a trabalhar como escravos para a senhora Dermont pelo tempo que fosse necessário, até pagar-lhe o último centavo desses duzentos e cinquenta dólares.” (tradução minha)

⁶⁴ HCCH, Hague Conference on Private International Law, *Actes et documents de la Quatorzième session (1980)*, Tome III, *Child abduction Convenio sobre los Aspectos Civiles de la Sustracción Internacional de Menores*. Conferencia de La Haya de Derecho Internacional Privado, 1980 - disponível em <http://www.hcch.net> – acessado em 09 de setembro de 2016.

especificado. Precisei redirecionar a pesquisa, Allende trabalha não apenas com criança desaparecida, *Un camino hacia el norte* trata de tráfico de pessoas, independente da idade.

O departamento que cuida do tráfico de pessoas é o UNODC (Convenção das Nações Unidas contra o Crime Organizado Transnacional) criado em 1999, sendo que o primeiro protocolo é produzido no ano seguinte. No Brasil, quatro anos após a convenção de Nova Iorque, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva edita o protocolo através do decreto número 5.017, de 12 de março de 2004. No artigo 3º do referido decreto alínea a, assim tipifica o crime de tráfico de pessoas:

:

A expressão "tráfico de pessoas" significa o recrutamento, o transporte, a transferência, o alojamento ou o acolhimento de pessoas, recorrendo à ameaça ou uso da força ou a outras formas de coação, ao rapto, à fraude, ao engano, ao abuso de autoridade ou à situação de vulnerabilidade ou à entrega ou aceitação de pagamentos ou benefícios para obter o consentimento de uma pessoa que tenha autoridade sobre outra para fins de exploração. A exploração incluirá, no mínimo, a exploração da prostituição de outrem ou outras formas de exploração sexual, o trabalho ou serviços forçados, escravatura ou práticas similares à escravatura, a servidão ou a remoção de órgãos; (BRASIL, 2004 art. 3º a)

Isabel Allende trouxe à tona esta triste e delicada temática no conto publicado em 1990, mas o crime de tráfico de pessoas para fins de transplante de órgãos só foi tipificado pelos organismos internacionais dez anos depois em 2000.

A suposta adoção de crianças deficientes para tráfico de órgãos foi relatada por Leonardo Villeda Bermudez ao jornal Los Angeles Times em janeiro de 1987⁶⁵. Bermudez era secretário-geral da Comissão Nacional de Assistência Social (Secretario del Bienestar Social) de Honduras. Além de fazer declarações que foram publicadas nos jornais norte americanos (Los Angeles Times - LATimes), o secretário também falou na Rádio América e publicou no jornal La Tribuna. Em suas declarações também foi relatado a ocorrência de raptos de crianças para exploração sexual e utilização em rituais. Mas o que mais chama a atenção é a observação dos advogados sobre as facilidades legais para adoção por parte de estrangeiros, já que a maioria dos países da América Latina não possui uma legislação que assegure a segurança das crianças. E como no conto, as crianças com algum tipo de deficiência eram escolhidas sendo que os familiares eram enganados, pois acreditavam que os

⁶⁵ http://articles.latimes.com/1987-01-03/news/mn-1985_1_honduran-children - acessado em 09 de setembro de 2016.

filhos teriam uma vida melhor com pais adotivos. Como na ficção de Allende, a quadrilha pagava duzentos dólares aos familiares e as crianças que após permanecerem em casas de engorda eram levadas para o tráfico de órgãos nos Estados Unidos da América.

A fala de Bermudez scandalizou o mundo e começaram a surgir relatos de casos na Guatemala e no Peru. A Agência Norte Americana de Inteligência (CIA) logo providenciou estudos e investigações para desmoralizar a fala do secretário hondurenho⁶⁶ dizendo tratar-se de um “mito” baseado em lendas clássicas e que se transformaram em lendas urbanas. O trabalho da socióloga francesa Véronique Champion-Vicent⁶⁷ afirma que simples rumores se convertem em fatos e pela repetição são tomados como verdadeiros e se transformam em lendas urbanas. Afirma que histórias como a de Joãozinho e Maria, ou o Libelo de Sangue popular entre os Judeus e a de Pishtaco corrente entre os povos andinos influenciaram o imaginário dos que reproduzem estas histórias inventadas sobre o roubo de crianças para tráfico de órgãos.

Segundo o Jornal El Tiempo, o que o secretario alardeou não passaram de rumores:

Rumores que, de inmediato, fueron publicados sin verificar. Después, la historia fue retomada por la agencia Reuter. Al mes siguiente, apareció en Guatemala y luego en Pravda, una publicación de la Unión Soviética. De allí, la agencia de noticias Tass la distribuyó entre sus abonados de izquierda en todo el mundo y Cuba se encargó de difundirla para desacreditar a su enemigo ideológico del norte, según USIA⁶⁸.

Os Estados Unidos defendem-se tratando o caso como uma ação ideológica de difamação comunista. O livro de Allende publicado em 1990 pode ter sido considerado como mais uma forma dos comunistas fazerem propaganda contra os Estados Unidos.

Apesar de todo empenho dos Estados Unidos para tentar desacreditar as denúncias de tráfico de pessoas, Peter Burger afirma que:

⁶⁶ <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-357219> - acessado em 09 de setembro de 2016.

⁶⁷ Segundo artigo de **Peter Burger**, publicado em *Magonia* 56, junho de 1996 - Tradução autorizada de Vitor Moura publicado em <http://www.ceticismoaberto.com/ceticismo/6167/roubo-de-orgaos> - acessado em 09 de setembro de 2016.

⁶⁸ “Rumores que, imediatamente, foram publicados sem verificar. Depois a história foi retomada pela agência Reuter. No mês seguinte apareceu na Guatemala e logo em Prada, uma publicação da União Soviética. Daí a agência de notícias Tass a distribuiu entre seus colaboradores da esquerda em todo o mundo e Cuba se encarregou de difundi-la para desacreditar os seus inimigos ideológicos do norte, segundo os EUA.” (tradução minha)

O Parlamento Europeu também duas vezes se pronunciou contra o roubo de órgãos. Em 1993, aprovou uma resolução condenando o tráfico de órgãos. A resolução foi baseada em um relatório do socialista euro-parlamentarista **Leon Schwartzberg**. Neste relatório, o ex-ministro francês da saúde pública descreve as consequências médicas, éticas e sociais da falta de doadores de órgãos e salienta a existência de uma máfia de órgãos homicida⁶⁹.

E dez anos depois os organismos internacionais denunciam o tráfico de pessoas para fins de transplante de órgãos como sendo uma prática hedionda que realmente vem acontecendo e atinge principalmente crianças e mulheres, como demonstra o parecer da UNODC, exposto anteriormente.

Allende nos coloca novamente diante da morte. A morte para produzir vida. Vida e morte, duas realidades inseparáveis. Os transplantes colocam a questão de que talvez a morte não seja necessariamente um terminar definitivo, nem sequer um elemento absolutamente negativo. Mas a onnipresença da morte ameaça constantemente a vida, embora a morte faça parte da nossa condição de vivos. Saber que podemos morrer nos faz lembrar que somos seres em vida apenas no instante presente somos finitude física num indivisível intervalo de tempo. Segundo Irley Machado, “Vista dentro de um conceito religioso católico cristão a morte é o resultado da queda do homem no pecado original, símbolo e signo eterno a lembrar nossa imperfeição e fraqueza” (MACHADO, 2003, p. 186)⁷⁰. O pecado de Claveles foi acreditar que seu filho seria mais feliz longe da sua família, do seu modo de viver. Pensou que no Norte se é mais feliz que no Sul.

Em *Un camino hacia el norte* os personagens caminham tentando vencer a morte. Mas o caminho para o norte também se configura em uma vagar em direção à morte. O erro trágico foi abandonar o modo de vida do sul, da aldeia e caminhar, cambiar em direção ao modo de ver o mundo da cidade, a perspectiva do norte que os leva à morte. Jesús sentia-se rico com a companhia de Amparo e depois de Juan e vivia feliz na aldeia com seus poucos recursos. Agora caminhando para a cidade desesperado se torna pobre porque não tem mais diante de seus olhos aqueles cuja alegre companhia enriquecia a vida. A riqueza dos seus olhos, na cidade está trancada a chaves, com um destino incerto. Mas ainda brilha uma luz de esperança e fé. Caminham para encontrar entre os sobreviventes o seu menino, Juan, o

⁶⁹ Segundo artigo de **Peter Burger**, publicado em *Magonia* 56, junho de 1996 - Tradução autorizada de Vitor Moura publicado em <http://www.ceticismoaberto.com/ceticismo/6167/roubo-de-orgaos> - acessado em 09 de setembro de 2016.

⁷⁰ Tradução da autora

companheiro de Jesus, sua riqueza. Caminham em direção ao norte para pegar o seu menino e quem sabe retornar ao sul, voltar para a vida simples e rica da aldeia.

Um dos elementos que nos faz pensar em tragédia no conto de Allende é a existência de uma contradição irreconciliável: os personagens não conseguem escapar ao destino de miséria dos que vivem no sul. Claveles trava uma luta contra a inexorabilidade do destino, anseia um futuro melhor para o filho. Inconscientemente repete com o filho o círculo de concepção e abandono que marca sua chegada ao mundo. Ela quer um destino diferente para o filho, quer que ele escape a sua própria realidade. Enganada por uma intenção que lhe parece justificada, nega ao filho felicidade da vida simples para atirá-lo à incerteza de acompanhar os que vem do norte.

A tragédia é quase sempre o resultado de uma maldição que arrasta consigo todos aqueles que fazem parte de uma mesma família. Pode-se pensar no efeito de uma rede de pescadores que quando lançada no mar apanha um cardume inteiro. É assim que se vê no conto e, se pensarmos de outra forma, sempre que um ser desaparece o sofrimento é estendido a todos os membros de uma mesma família. A dor se configura em uma maldição que arrasta a todos e da qual não se consegue fugir. O erro cometido pela mãe de Claveles retorna e se precipita sobre a família Picero. Claveles é colocada diante de um fato que vai deixá-la só com sua consciência e culpa, pois usando de seu livre arbítrio, pensando fazer o bem, acaba sendo a geradora de um grande mal. O conto termina e acena com uma tênue e desesperada esperança de encontrar viva a criança desaparecida. Mas tudo é muito incerto quando se trata do desaparecimento de crianças na América Latina

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para compreender a obra de Isabel Allende, convoquei diversos autores, de forma que o presente trabalho em muito se assemelha a uma roda de conversa. Busquei dialogar com variadas correntes de pensamento, pois a complexidade dos temas propostos pela escritora chilena exigiram diferentes abordagens. Em diversos pontos desta dissertação existem possibilidades de aprofundamento ou apontam para a necessidade de buscar novas perspectivas de análises, reflexões sob outro olhar, mas o prazo para a conclusão da dissertação e minha relativa inexperiência no campo das Letras e dos Estudos Literários não permitiram análises mais substantivas. Evitei usar autores da minha formação inicial em Ciências Sociais buscando focar mais nas teorias e métodos dos Estudos Literários, mas meu texto, até mesmo a preferência pelo uso da primeira pessoa, revelam a minha trajetória. Os capítulos foram escritos sob a influência das disciplinas ofertadas pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. A maioria dos textos que dá base para esta dissertação faz parte do conteúdo programático das cinco disciplinas cursadas no período de 2015 a 2016.

A primeira questão que procurei resolver foi em qual gênero literário encaixar as obras analisadas, pois segundo Genette, “sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o “horizonte de expectativa” do leitor e, portanto, da leitura da obra”. (GENETTE, 2010, p.17). Seguindo as dicas dos editores e das indicações de leitura nas contracapas dos livros, busquei identificar elementos que ligassem *Eva Luna* ao romance realista, ou ao realismo fantástico ou ao romance picaresco, mas por mais que procurei não consegui me contentar com estas hipóteses. Apesar dos narradores analisados assumirem o que Genette descreve:

o autor-narrador, assumindo complacentemente seu próprio discurso, intervém na narrativa com uma indiscrição ironicamente marcada, interpelando seu leitor no tom da conversação familiar; ora, ao contrário, como se vê ainda na mesma época, ele transfere todas as responsabilidades do discurso a um personagem principal que *falará*, isto é, narrará e comentará ao mesmo tempo os acontecimentos, na primeira pessoa: é o caso dos romances picarescos, de *Lazarillo* a *Gil Blas*, e de outras obras ficticiamente autobiográficas como *Manon Lescaut* ou a *Vie de Marianne*; ora ainda, não podendo se resolver nem a falar em seu próprio nome nem a confiar essa tarefa a um só personagem, ele reparte o discurso entre os diversos atores, seja sob a forma de cartas, como fez frequentemente o romance do século XVIII (*La Nouvelle Heloise*, *Les Liaisons dangereuses*), seja, à maneira mais ágil e sutil de um Joyce ou de um Faulkner, fazendo sucessivamente a narrativa ser assumida pelo discurso interior de seus principais personagens. (GENETTE, 1976, pg. 273)

Poderia ter me resignado às sugestões do editor, às primeiras comprovações de que seus narradores correspondem ao narrador picaresco conforme descrito acima e dar por encerrada questão. Mas as obras analisadas não podem ser encaixadas dentro do gênero clássico do romance, pois possuem características próprias da pós-modernidade.

Antes de resolver em qual gênero classificar meu corpus de pesquisa, me deparei com a dúvida colocada por Walter Benjamin sobre uma possível distinção entre narrativa e romance e ainda com suas duras palavras de que o romance seria o responsável pelo fim das narrativas tradicionais⁷¹. Analisando o próprio Benjamin, percebi suas contradições e me debruçando sobre o meu corpus de pesquisa conclui que Isabel Allende escreve romances, baseados em narrativas coletivas, orais, escritas ou televisionadas. A autora utiliza distintos narradores que adotam perspectivas, pontos de vista diferentes. Trabalhei com um texto polifônico. As análises feitas levam a crer que a leitura de *Eva Luna* pode tanto surtir uma reflexão revolucionária ou reforçar estereótipos sobre a América Latina e os latino-americanos, dependendo da bagagem do leitor.

Percebendo que a literatura pós-moderna rompe com as fronteiras dos gêneros e reelabora de forma reflexiva o passado, passei a adotar o conceito cunhado por Linda Hutcheon de metaficção-historiográfica (HUTCHEON, 1991) para compreender o romance e o livro de contos da escritora chilena. Allende faz metaficção, pois constantemente reflete sobre o fazer literário nesta obra onde a personagem-narradora-título é uma contadora de histórias, alguém que sobrevive fazendo uso da literatura. A narradora dialoga com o leitor, informando como se dá o seu processo de construção literária. Para compor suas narrativas, a autora aciona dados e referências históricas, factuais, mas não como uma mera repetição ou um retorno nostálgico ao passado. Os narradores de *Eva Luna* reescrevem a história com uma irônica reflexão.

A discussão em torno dos conceitos de representação e imaginário foi apresentada, principalmente para atender aos títulos que meu projeto de pesquisa recebeu no processo da

⁷¹ Conforme já citado e analisado na página 15 “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. (...) essencialmente vinculado ao livro. (...) O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.” (BENJAMIN, 1994, p.201)

apresentação ao programa à conclusão desta dissertação. A princípio, me propunha compreender “A representação do feminino no imaginário de Isabel Allende”, depois, percebendo que este debate já concentrava diversos estudos principalmente nas faculdades da região sul do Brasil e assumindo que minha maior preocupação sempre fora com a representação da América Latina e dos latino-americanos, o título do trabalho mudou para “A representação da América Latina no imaginário de Isabel Allende”. Após a qualificação, seguindo as sugestões da banca, apresentamos o título da dissertação: “Narradores de *Eva Luna*: a América Latina e os latino-americanos nas obras de Isabel Allende”. Após a defesa o título final ficou “A América Latina e os Latino-americanos nas Narrativas de Eva Luna de Isabel Allende”. O debate sobre representação e imaginário colabora para compreender os recursos utilizados pelos narradores. Pois o que importa é compreender os elementos que compõe a narrativa, concordo com Roland Barthes quando afirma que:

O nível narracional é pois ocupado pelos signos da narratividade, o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, articulada sobre seu doador e seu destinatário. Alguns desses signos já têm sido estudados: nas literaturas orais, conhecem-se certos códigos de recitação (fórmulas métricas, protocolos convencionais de apresentação), e sabe-se que o “autor” não é aquele que inventa as mais belas histórias, mas o que domina melhor o código cujo uso partilha com os ouvintes: nestas literaturas, o nível narracional é tão nítido, suas regras tão constrangedoras, que é difícil conceber um “conto” privado de signos codificados da narrativa (“era uma vez”, etc.). Em nossas literaturas escritas, descobriu-se muito cedo as “formas do discurso” (que são signos de narratividade): classificação dos modos de intervenção do autor, esboçada por Platão, retomada por Diômedes codificação dos começos e fins de narrativas, definição dos diferentes estilos de representação (a *oratio directa*, a *oratio indirecta*, com seus *inquit*, a *oratio tecta*), estudo de “pontos de vista”, etc. Todos estes elementos fazem parte do nível narracional. É necessário acrescentar evidentemente a escritura no seu conjunto, pois seu papel não é o de “transmitir” a narrativa, mas de mostra-la. (BARTHES, 1976 pg.51 - 52)

Allende primeiro me atraiu pela maestria em que utiliza os códigos da contação de histórias. Suas histórias me encantaram, por isso o interesse em saber como se dava o seu fazer literário. O Programa de Pós Graduação em Estudos Literários me apresentou diversos autores que foram estudados e utilizados para compreender a escrita de Isabel Allende. Busquei analisar quais os discursos estas narrativas trazem à tona. Mas foi necessário abandonar a sedução dos primeiros contatos para perceber a complexidade das peripécias literárias.

O aprofundamento da análise dos contos, principalmente o que deixei para realizar por último, *Un camino hacia el norte*, me colocou diante da possibilidade da autora estar trabalhando com a “repetição” de um episódio noticiado e que escandalizou o mundo. A

última disciplina cursada no programa propunha um olhar sobre a intermedialidade, disciplina obrigatória para a linha de pesquisa em que meu projeto está inserido. Nas derradeiras leituras busquei compreender as estruturas das narrativas e me orientando pelas palavras de Barthes, compreendo que:

em toda narrativa, a imitação permanece contingente; a função da narrativa não é a de “representar”, é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética; a “realidade” de uma sequência não está na continuação “natural” das ações que a compõem, mas na lógica que se aí expõe, que aí se arrisca e que aí satisfaz; poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a origem de uma sequência não é a observação da realidade, mas a necessidade de variar e de ultrapassar a primeira forma que se ofereceu ao homem, a saber a repetição; uma sequência é essencialmente um todo no seio do qual nada se repete; a lógica tem aqui um valor emancipador – e toda narrativa com ela; é possível que os homens reinjetem sem cessar na narrativa o que conheceram, o que viveram; ao menos isto está em uma forma que, ela, triunfou da repetição e instituiu o modelo de um vir a ser (BARTHES, 1976 pg. 59 - 60)

Mais do que buscar quais aspectos da realidade Allende usou para compor suas narrativas, este estudo procurou mostrar como a autora utilizou os recursos da narrativa para compor seus enredos e atrair seu leitor.

Mas a guisa de conclusão deste estudo, ainda fica a dúvida sobre qual a “imagem de leitor” os narradores de *Eva Luna* têm. O leitor com formação, com bagagem para identificar todos os códigos? Ou seria preferível o leitor inexperiente que apenas se delicia com o espetáculo da narrativa e do uso dos recursos da linguagem?

Na leitura de *Eva Luna* me deparei com diversos códigos, alguns com os quais me identifiquei de pronto, devido a minha bagagem de leitora. O uso do recurso da alusão, “a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (GENETTE, 2010, pg. 14), pressupõe que o leitor domine uma considerável quantidade de códigos. Quando para marcar o nascimento da mãe, Eva Luna faz alusão ao Cometa Halley que assombrou o mundo em 1910, mas esta informação não é precisamente fornecida pelo texto. A narrativa utiliza os mitos do “El Dorado”, da “terra sem males”, do “inferno verde”, faz referências às imagens produzidas por estrangeiros sobre a Amazônia. A liberdade literária e os recursos narracionais possibilitam à autora utilizar variadas fontes sem referenciá-las, mas como leitora consigo identificar. A personagem-narradora-título fala de seu fazer literário e nos dá as dicas para descobrir quais são as fontes que inspiram a autora ao compor seus enredos.

Ao se comparar com os contadores populares e com o clássico *As mil e uma noites*, *Eva Luna* parece querer atrair para suas narrativas todo tipo de leitor, do iniciante ao mais experiente, o leitor latino-americano e também o leitor estrangeiro. Após dois anos debruçada sobre estas obras, após tomar contato com a corrente de estudos pós-colonialistas, fico com a impressão de que Isabel Allende se preocupa mais em atingir o olhar, o imaginário estrangeiro. Ela não se dirige especificamente ao leitor latino-americano. Quando a personagem Eva Luna conta uma história para Humberto Narannjo ela, arranja personagens em um enredo épico que pensa atrair seu ouvinte, conforme analisado nas páginas 35 e 36. Ao se encontrar com o diretor de televisão Aravena, sua narrativa é carregada de etnocentrismo, porque assim ela espera atingir o imaginário de seu ouvinte, conforme analisado na páginas 48 e 49. Demonstra acreditar que o segredo da arte de contador histórias está na capacidade de trabalhar com símbolos que atingem seus leitores, que promovam a identificação. Antes de tudo, o bom contador de histórias é um bom observador, que possui referências capazes de ligar a história inventada com o imaginário do receptor.

Allende busca apresentar personagens que assumem posições subalternas (indígenas, guerrilheiros, trabalhadoras domésticas, prostitutas, moradores de rua), mas nem sempre os símbolos que usa para apresentá-los possuem referências que podem não produzir uma recepção positiva. A descrição dos aspectos geográficos geralmente faz alusão à ideia de um bafo quente de um “inferno verde”, onde as iguanas grudam suas patas nas pedras quentes. Evoca imagens para que o leitor estrangeiro compreenda a sensação de um clima quente e úmido. Mas apesar da riqueza e da exuberância da floresta, ainda prevalece um discurso de falta, de carestia, de pobreza.

Personagens subalternos podem promover a catarse, conforme proposto por Walter Benjamin⁷², mas também podem reforçar a ideia de que a América Latina, por sua inocência ou espírito humanitário, não consegue perceber o projeto de exploração em curso. No conto *Walimai*, conforme analisado no tópico 4.2 o ponto de vista é do nativo, mas o narrador em primeira pessoa chama a atenção do leitor já no primeiro parágrafo que Eva Luna está apenas coletando e registrando a narrativa do indígena. Em *Walimai*, o narrador é o personagem Walimai, mas nos outros contos e no romance, até mesmo quando a narrativa discorre sobre os povos nativos, os símbolos utilizados na composição dos enredos parecem querer apresentar a América Latina ao leitor estrangeiro.

⁷² Benjamin fala em “explosão terapêutica do inconsciente”, conforme analisado na página 14.

Allende parte de suas referências, de suas leituras, de suas vivências para compor suas narrativas e apresentar a América Latina e os latino-americanos ao mundo. Sua literatura parece querer cumprir o papel de ensinar a produzir narrativas e certamente influenciará outros leitores/ escritores. Esta dissertação parte das minhas referências, da minha trajetória de pesquisadora de narrativas populares. É comum considerar que “quem conta um conto aumenta um ponto”, os estudos que fiz, as análises que apresentei aumentam um ponto nos contos de Isabel Allende. Pode ser que muitos não concordem com minhas conclusões, mas como se costumam encerrar os contos populares, “entrou por um ouvido e saiu pelo outro, quem quiser que conte outro”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALLENDE, Isabel. **Cuentos de Eva Luna**. 22ª edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.
- _____. **Eva Luna**. Trad. Luísa Ibañes, 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- _____. **A Cidade das Feras**. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- _____. **O Reino do Dragão de Ouro**. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- BACHELARD, Gaston. (1884 – 1962). **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARTHES, Roland. **Introdução à análise Estrutural da Narrativa**. In: Análise estrutural da narrativa – pesquisas semiológicas. 4ª edição. Pg. 19 – 60. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. (Obras escolhidas vol. III) São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Rua de Mão Única. Infância Berlinense: 1900**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BESSONE, Tânia M. T., e QUEIROZ, Tereza A. P. (org.) **América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CLASTRE, Hélène. **Terra sem mal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

CLÜVER, Claus. **INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA** in: ALETRIA - jul.-dez. - 2006 Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/poslit>

COSTA, Kelerson Semerene. **Apontamentos sobre a formação histórica da Amazônia: uma abordagem continental**. Série Estudos e Ensaios/ Ciências Sociais/ Flacso-Brasil, junho/2009. Disponível em: http://flacso.org.br/portal/pdf/serie_estudos_ensaios/kelerson_costa.pdf (acessado em 05/12/2014)

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário – introdução à arquetipologia geral**. Trad. Hélder Godinho. Martins Fontes: São Paulo, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999

GADAMER, Hans Georg. **Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Trad. Flávio Paulo Meurer e Ênio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997

GALEANO, Eduardo H. **As veias abertas da América Latina**. Trad. Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2015.

GENETTE, Gérard. **Fronteiras da Narrativa**. In: Análise estrutural da narrativa – pesquisas semiológicas. 4ª edição. Pg. 255 – 274. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

_____. **Palimpsestos - a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Edições Viva Voz: Belo Horizonte, 2010.

GUERRA, Emerson Ferreira. **Organização Política e Segurança Alimentar na Sociedade Krahô**. Uberlândia: EDUFU, 2008.

HANSEN, João Adolfo - **Categorias epidíticas da ekphrasis** – in: REVISTA USP, São Paulo, n.71, p. 85-105, setembro/novembro 2006

HCCH, Hague Conference on Private International Law, *Actes et documents de la Quatorzième session (1980)*, Tome III, *Child abduction* **Convenio sobre los Aspectos Civiles**

de la Sustracción Internacional de Menores. Conferencia de La Haya de Derecho Internacional Privado, 1980 - disponível em <http://www.hcch.net> – acessado em 09 de setembro de 2016.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Ricardo Cruz, Trad. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

_____. Uma teoria da adaptação. Trad. André Cechinel- Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

ISER, Wolfgang. **O jogo do texto.** In: LIMA, Luiz Costa (org.) A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp. 105-118.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade – Formas das sombras.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

MACHADO, Irley. **Entre la croix et la plume:** Eléments médiévaux et vicentins dans le théâtre de Ariano Suassuna. Paris: Tese de doutorado apresentada a Université Paris III – Sorbonne Nouvelle.Paris: França, 2003

MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. 4ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica.** São Paulo: Editora da USP, 1997.

ORBIGNY, Alcide d'. Viagem pitoresca através do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

PIMENTA, Selma Garrido. Formação de professores: identidade e saberes da docência In: **Saberes pedagógicos e atividade docente.** São Paulo: Cortez, 2005.

SAID, Edward W. **Orientalismo – O Oriente como invenção do ocidente.** Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia das Letras, 1990

SISCAR, Marcos. **A desconstrução de Jacques Derrida.** In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lucia Osana. (Orgs). Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009

TODOROV, Tzvetan. **As categorias da narrativa literária.** In: Análise estrutural da narrativa – pesquisas semiológicas. 4ª edição. Pg. 209 – 254. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

UNICEF - Fundo das Nações Unidas para a Infância **Crianças Desaparecidas na América Central:** Pesquisa sobre práticas e legislação para a prevenção e recuperação. Centro Internacional para Crianças Desaparecidas e Exploradas (ICMEC) 2011.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Trad. Pietro Nassetti. 4ª edição. Editora Martin Claret: São Paulo, 2009.

WILLIAMS, Raimond. **Cultura**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

ZOLIN, Lúcia Osana. **Questões de gênero e de representação na contemporaneidade** in: Letras, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 183-195, jul./dez. 2010.

<https://www.unodc.org/lpo-brazil/pt/trafico-de-pessoas/index.html> - acessado em 09 de setembro de 2016.

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2004/Decreto/D5017.htm html - acessado em 09 de setembro de 2016.

http://articles.latimes.com/1987-01-03/news/mn-1985_1_honduran-children - acessado em 09 de setembro de 2016.

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-357219> - acessado em 09 de setembro de 2016.

<http://www.ceticismoaberto.com/ceticismo/6167/roubo-de-orgaos> - acessado em 09 de setembro de 2016.

http://www.suapesquisa.com/historia/idade_moderna.htm (acesso em 15/07/2015)

<http://brasilecola.uol.com.br/sociologia/o-que-modernidade.htm> (acesso em 15/07/2015)

<http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/pdf/gaspardecarvajal.pdf> (acessado em 28/11/2014)

<http://floresta-amazonica.info> (acessado em 10/03/2015)

<http://www.socioambiental.org> (acessado em 30 de julho de 2015)

<http://ggrauna.blogspot.com.br> (acessado em 30 de julho de 2015)

<http://realidade.ufca.edu.br/index.php/realidade?star=4> (acesso em 02/01/2016)

<http://www.pedromartinelli.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/09/An%C3%BAncio-Realidade-3.jpg> (acesso em 02/01/2016)

<https://www.pinterest.com/pin/139682025915892163/> (acesso em 02/01/2016)

<http://www.projetomemoria.art.br/rondon/marcas-noel-nutels.jsp> (acessado em 04/01/2016)

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/05.050/3856> (acesso em 02/01/2016)

<http://misterioamazonia.blogspot.com.br/2012/04/lenda-do-eldorado.html> (acesso em 28/11/2014)

<http://wara.nativeweb.org/oio.html> (acesso em 28/11/2015)

<file:///C:/Users/MASTER/Downloads/17303-53367-1-PB.PDF> (acesso em 15/07/2016)

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1475382032000091555>(acesso em 15/07/2016)

<http://www.ufrgs.br/ppgletras/defesas/2004/cinaraferreirapavani.pdf> (acesso em 15/07/2016)