

ERICA SCHMIDT

***Eva Luna: a leitura de um romance sul-americano a
partir de seus ecos textuais ao *Livro das Mil e Uma
Noites****



ERICA SCHMIDT

***Eva Luna: a leitura de um romance sul-americano a partir
de seus ecos textuais ao Livro das Mil e Uma Noites***

Tese de Doutorado, apresentado ao Conselho, Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura

**Orientador: Maria de Lourdes Ortiz
Gandini Baldan**

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2023

S349e Schmidt, Erica
Eva Luna : a leitura de um romance sul-americano a partir de seus ecos textuais ao Livro das Mil e Uma Noites / Erica Schmidt. -- Araraquara, 2023
139 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

1. Literatura. 2. Dialogismo (Análise literária). 3. Intertextualidade. 4. Autores latino-americanos. 5. Scherazade (Personagem lendário). I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ERICA SCHMIDT

EVA LUNA: a leitura de um romance sul-americano a partir de seus ecos textuais ao Livro das Mil e Uma Noites

Tese de Doutorado, apresentado ao Conselho, Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura

Orientador: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 28/04/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

Membro Titular: Alexandre Silveira Campos

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

Membro Titular: Elizabeth Penha Cardoso

Pontifícia Universidade Católica – São Paulo

Membro Titular: Markus Klaus Schäffauer

Universität Hamburg

Membro Titular: Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

AGRADECIMENTOS

Ao final deste ciclo em minha vida, resta-me agradecer a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu chegasse até aqui.

Aos meus pais, por dedicarem cada momento de suas vidas ao meu bem-estar, e o de minha irmã. Carinhosos, presentes, trabalhadores, fomos abençoadas. Agradeço a Deus por ter tido aos dois como meus progenitores e também a Deus por me dar a capacidade de conseguir chegar até aqui.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, por me receber na UNESP e caminhar comigo com muita paciência, dedicação e gentileza ao longo destes quase cinco anos.

Ao Programa de Qualificação UNESP/Centro Paula Souza (UNESP/CPS) que por meio do Edital No. 001/2018 – PROPG-UNESP / CETEC-CPS me ofertou a entrada no Programa de Estudos Literários da FCLAr. Em seguida, unicamente com meu esforço, pude concluir este doutoramento.

Aos professores Alexandre Silveira Campos (FCLAr) e Elizabeth Penha Cardoso (PUC – SP), da banca de qualificação, pelas observações e contribuições dadas a este trabalho. Ao professor Markus Klaus Schäffauer por contribuir com minha pesquisa e por especialmente, junto com sua família e amigos, acolherem-me em Hamburgo durante minha estadia na Alemanha.

A todos os professores e colaboradores do programa da FCLAr, em especial aos professores Bruno Vinícius Vieira, Paulo César Andrade da Silva e Matheus Nogueira Schwartzmann, que me auxiliaram e conduziram quando do Programa de Internacionalização. Agradecimentos também aos colaboradores e professores da FFLCH da USP, em especial aos professores Mamede Mustafa Jarouche, Michel Sleiman, Safa Alferd Abou Chahla Jubran e Elizabeth Harkot de La Taille que me receberam por meio do Convênio de Disciplinas USP/UNESP/UNICAMP. Agradeço pelos ensinamentos em sala de aula e fora dela. Todos os momentos junto ao corpo docente e administrativo das universidades foram de grande importância para a construção desta tese, e inspiração para novas ideias e caminhos a seguir academicamente.

A minhas amigas e amigos, colegas e ex-colegas de curso e de trabalho que me acompanharam e ajudaram neste árduo caminho.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, no âmbito do PRINT – PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INTERNACIONALIZAÇÃO, Nº DO PROCESSO 88887.695874/2022-60.”

“O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica.”

Mikhail Bakhtin (2002, p. 88)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é construir relações dialógicas, suscitadas na edificação do romance *Eva Luna*, da escritora chilena Isabel Allende (1987b), face ao *Livro das Mil e Uma Noites* (2015, 2021). Estas relações são determinadas a partir da apropriação do enredo central da obra do passado – narrar para sobreviver – incorporada ao texto do presente. Em *Eva Luna*, as histórias das personagens se entrelaçam, uma após a outra, edificando esta nova trama. Dessa forma, acredita-se que, por meio da intertextualidade delineada por Allende, o prólogo-moldura, formato pertencente ao *Livro das Mil e Uma Noites*, é transportado e reconstruído na voz de Eva Luna. A protagonista do romance também emula histórias, porém faz isso pelas ruas em troca de dinheiro. Personificada no romance, a figura de Šahrāzād é rememorada, sendo então transladada e renovada na contemporaneidade através da prática narrativa característica do texto da Antiguidade. Além disso, busca-se demonstrar, e discutir, como a presença do discurso feminino, atributo imanente nos textos da chilena, é explorado pela romancista em seu texto. A fim de amparar esta discussão, ao longo do trabalho percorre-se o histórico e origens da obra milenar, a tradição das fábulas, bem como sua concepção e a vida da maior escritora latino-americana. Como corpus referência ao texto milenar, estipulou-se o uso da tradução em cinco volumes de Mamede Mustafa Jarouche, o *Livro das Mil e Uma Noites*. A discussão de conceitos centrais, tais como as relações intertextuais, o contemporâneo e as fábulas, serão apresentados, principalmente, com o auxílio de teóricos como Mikhail Bakhtin (2002), Julia Kristeva (2005), Tiphaine Samoyault (2008), qualificados por José Luiz Fiorin (2018), Affonso Romano de Sant’Anna (2003), Maria Celeste Consolin Dezotti (2018), Lúcia Castelo Branco (1991) entre outros.

Palavras-chave: *Livro das mil e uma noites*; *Eva Luna*; Intertextualidade; Discurso feminino; Dialogismo.

ABSTRACT

The aim of this research is to raise dialogical liaisons arisen in the construction of the novel *Eva Luna* by the Chilean writer Isabel Allende (1987b), in relation to the *Arabian Nights* (2015, 2021). These relations are determined from the appropriation of the central plot from the past – narrate to survive – incorporated into the text of the present. In *Eva Luna*, the stories of the characters intertwine, one after the other, building this new plot. Therefore, it is believed that, through the intertextuality outlined by Allende, the designed frame, a format belonging to the *Arabian Nights*, is transferred, and reconstructed in the voice of Eva Luna. The protagonist of the novel also emulates stories, however, she does it on the streets in exchange for money. Personified in the novel Šahrāzād is reproduced to be then translated and renewed in contemporary times through the narrative practice, which is typical from ancient texts. In addition, it seeks to demonstrate and discuss how the presence of the feminine writing is explored by the novelist in her text, an immanent attribute in Allende's works. To support our discussion throughout this research, the history and origins of the antique work are covered. Furthermore, the tradition of fables as well as its conception and the life of the greatest Latin American writer are presented. The five-volume translation of *Livro das Mil e Uma Noites*, by Mamede Mustafa Jarouche was adopted as a corpus reference to the *Arabian Nights*. The discussion of central concepts, such as intertextual relations, the contemporary literature and the fables will be presented, mainly, with the help of theorists such as Mikhail Bakhtin (2002), Julia Kristeva (2005), Tiphaine Samoyault (2008), qualified by José Luiz Fiorin (2018), Affonso Romano de Sant'Anna (2003), Maria Celeste Consolin Dezotti (2018), Lúcia Castelo Branco (1991) among others.

Keywords: *Arabian Nights*; *Eva Luna*; Intertextuality; Feminine Writing; Dialogism

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
1.1 Chile, largo pétalo de mar	13
1.1.1 A atuação literária.....	18
1.1.2 <i>Paula</i> , romance e vida	20
1.1.3 “Viva o Chile!” – o golpe militar e o exílio	28
1.1.4 “Bem-vinda, Paula, espírito” (a romancista nasce)	32
1.2 <i>Eva Luna</i> , a edificação da Scherezade sul-americana	35
1.3 Como soam as palavras poéticas	42
2 O LIVRO DAS MIL E UMA NOITES.....	46
2.1 A tradição das fábulas.....	47
2.2 <i>O Livro das Mil e Uma Noites</i>	50
2.3 Os manuscritos traduzidos e outras fontes.....	55
2.4 O Prólogo-Moldura (ou narrativa-quadro).....	57
2.5 A última noite.....	70
2.6 Em busca da milésima primeira noite - a 602ª noite.....	72
2.7 A Literatura Medieval Árabe.....	76
3 DIALOGISMO: PROPOSIÇÕES A CAMINHO DA INTERTEXTUALIDADE.....	83
3.1 A Literatura Comparada: vilã ou parceira?	82
3.2 O Dialogismo.....	84
3.3 Superfícies textuais: a polifonia	88
3.4. Paródia ou Estilização?.....	95
3.5 A migração de um conceito: intertextualidade	102
3.6 O discurso feminino	103
3.6.1 A escrita feminina.....	107
3.6.2 Gênero, sexualidade, texto.....	111
3.6.3 As mulheres desveladas em <i>Eva Luna</i>	114
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIA.....	133
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	139

1 INTRODUÇÃO

Duas mulheres separadas por tempo e espaço.

Uma delas, estabelecida na Ásia durante a Antiguidade, pertencia a uma família respeitável da corte e ganhava elogios acerca de seu comportamento e inteligência. A jovem certamente nunca cogitou que seu discurso e prática narrativa seriam tão intrépidos a ponto de reverberarem até uma moça sul-americana, agora no século XX.

Šahrāzād¹, a mulher mais longeva, foi capaz de refratar suas fábulas e conduta, instigando a criatividade de Eva. Esta última - a moça da contemporaneidade- não pôde conhecer seu pai, viveu na rua, e lutou muito para alcançar o sucesso. Distantes em tempo e espaço, mas partilhando de algo em comum, as jovens se uniram ao edificar contos maravilhosos com o insólito propósito de sobreviver.

Daí por diante, as cativantes fábulas narradas por Šahrāzād foram harmonizadas no *Livro das Mil e Uma Noites* (2015, 2021) e reproduziram-se ao longo dos anos, ressoando e encantando todo o mundo. Dentre as lembranças que perpetuam a importância deste fenômeno literário encontramos a obra *Eva Luna* de Isabel Allende (1987b), corpus deste trabalho investigativo. Neste romance, a figura da narradora oriental ultrapassou barreiras de linguagem e cultura, rompeu-se na contemporaneidade, e renovou-se em suas páginas.

Inicialmente, ressalta-se à leitura de ambos os textos a centralidade de uma protagonista feminina e a presença de um prólogo-moldura. Este último consiste em uma estrutura narrativa na qual de uma história se geram outras histórias. Desta forma, o diálogo entre as obras é constatado e a nova idealização da narradora oriental permite ao leitor associações entre os textos:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto. (BAKHTIN, 2002, p. 86).

Em *Eva Luna*, as histórias das personagens se entrelaçam. Esse trançar de relatos, unidos uns aos outros e aparentando não conter um desfecho, constitui feitiço próprio do *Livro das Mil e Uma Noites*. Neste último, as histórias são encaixadas, fábula após fábula, dando noites de

¹ Šahrāzād é a grafia utilizada por Mamede Mustafa Jarouche, pronunciando-se *XahraZád* em português, aspirando-se o “h”. Arrolaremos sobre o trabalho deste estudioso no capítulo 2 desta tese.

sobrevida à jovem que as narra ao rei. Dessa forma, ao apresentar novas intrigas abarcadas em um texto singular, porém, sob a mesma configuração do texto da Antiguidade, a escritora chilena estabelece uma intertextualidade² com a obra primeira. Em *Eva Luna*, a voz da narradora oriental repercute na atualidade e repete o mote principal que liga os textos: narrar é viver.

Outrossim, além da centralidade das protagonistas e o prólogo-moldura, adicionalmente se revelam nas obras aqui analisadas “analogias, paralelos e conexões, que se encontram em tempo e espaço distintos”, mas perpetuados pela prática narrativa (BRUNEL-PICHOIS-ROUSSEAU, 1995, p. 140). A intensa proximidade entre as obras é revelada por meio de conexões, que resultam na intertextualidade trabalhada e apresentada pela autora na composição e renovação em seu romance. Carvalhal (2003) auxilia:

A crença de que há nos textos literários elementos comuns que identificam sua natureza, sem que isso os uniformize, é que ampara a atuação não só da teoria literária como da literatura comparada quando ambas visam à abstração de conceitos a partir da análise textual, orientando-se para aspectos supraindividuais das obras. Assumem, no caso, como finalidade última, a aproximação global da literatura, na qual cabe dar conta da complexidade de relações interliterárias e de como, por força desses processos, se estabelece a tradição. (CARVALHAL, 2003, p. 125)

Contudo, questiona-se: como contar o já contado? Exatamente com esse propósito, esta pesquisa buscará demonstrar como Isabel Allende, por meio de estratégias narrativas, confere traços intertextuais a seu romance, constituindo o diálogo entre as obras. A escolha e seleção semântica feita pela escritora chilena perpetua a temática da mulher que conta histórias, levando *Šahrāzād* a um novo estágio, conseqüentemente, situando e reforçando sua condição no universo literário. Ademais, ao criar um novo desfecho em seu intertexto, a autora prova que a autonomia concebida pelo gênero literário romance, ao contrário de outros tipos textuais, faz com que questionamentos desabrochem e adicionem significado ao que já fora dito na Antiguidade. Propõe-se aqui, a hipótese de que ao se apropriar do enredo central da obra do passado – narrar para sobreviver – Allende traça um novo percurso narrativo para a contadora de histórias, agora no presente.

Dentre essas novas percepções emergidas com o texto chileno a partir de sua intertextualidade ao *Livro das Mil e Uma Noites* está a evidenciação de um gênero romanesco conhecido como o **Romance de Artista**. Em outras palavras, para enlaçar as crônicas de suas

² O conceito de intertextualidade será mais bem explorado no Capítulo 3 desta pesquisa.

personagens, ao longo da narrativa, *Eva Luna* retrata, em seu cerne, a história de uma jovem pobre que alcança sucesso profissional por meio do seu próprio fazer literário. Ao final do romance, seu texto se destaca e se transforma em uma renomada telenovela no país. Ou seja, o romance oferece ao leitor a história de consagração de uma escritora, que se notabilizou através da realização de uma atividade artística, configurando assim o intitulado romance de artista:

O *Künstlerroman*, ou “romance do/a artista”, é um importante gênero romanesco que surge na literatura ocidental no século XVIII. Sua origem remonta ao famoso livro de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ou *O aprendizado de Wilhelm Meister* (1795–1796), obra que originou também o gênero do *Bildungsroman*, o qual significa “romance de aprendizado” ou “romance de desenvolvimento”. Tal aprendizado refere-se ao processo de formação psicológica, espiritual e social da personagem central da obra, geralmente narrado a partir de sua infância até o início da idade madura, quando a personagem se encontraria “formada”, tendo terminado seu aprendizado de vida. O *Künstlerroman*, enquanto “romance do/a artista”, retrata a formação de uma personagem que desempenha atividades artísticas – como escritor, ator, músico, etc. – e esta seria a diferença fundamental entre o *Künstlerroman* e o *Bildungsroman*. Na verdade, um grande número dos principais críticos e teóricos do *Künstlerroman* consideram-no uma variação ou subgênero do *Bildungsroman*, sendo o processo do desenvolvimento ou formação do/a protagonista o elemento mais característico do gênero. (BAILEY, 2005, p. 444, grifo do autor)

De outra forma, mas também contido no teor das tramas, encontramos o tema da violência sofrida pelas mulheres, em especial a violência física no evento-motor que dá origem à intriga da obra milenar. Nesta, após ser traído pela sua primeira rainha um grande rei encontra a consumação de sua vingança na morte de uma nova esposa todas as manhãs. Para interromper este ciclo de horror, a jovem Šahrāzād se casa com ele e dispõe de uma tática para que não seja morta ao amanhecer como as outras moças: contar histórias ao longo da noite e deixar seu final em aberto. Desta maneira, ela instigaria o interesse do esposo que aguardaria o final da fábula na manhã seguinte ao casamento.

O rei, agora seduzido pelas palavras da moça, não a mata com o intuito de ouvir o final da fábula. Cunhado pelo estudioso Markus Klaus Schäffauer em 2010, depara-se neste momento com o conceito da violentografia, termo utilizado por ele para a representação de características violentas contidas em uma obra literária, seja essa um romance ou até mesmo um filme cinematográfico³. Segundo o próprio crítico:

³ SCHÄFFAEUER, Markus Klaus In: PERÚ: MEDIOS, MEMORIA Y VIOLENCIA. CONFERENCIAS EN HAMBURGO, 2., 2011, Hamburgo, Alemanha. **Perú: Medios, Memoria Y Violencia. Conferencias**, p. 93

Parto da premissa de que a representação da violência é um componente necessário para se realizar um trabalho sobre este mesmo tema, se entendermos por isso um processo coletivo de entrelaçamento ou superação dos efeitos nocivos da violência. Esta asserção está, evidentemente, analogamente apoiada no conceito de luto que Freud – ao invés de trauma - parece ter preferido assim denominá-la devido a sua homofonia ao termo de trabalho onírico. [...] Apesar da participação ativa do conceito de luto, o que o torna um processo menos fatal, sua imposição persiste como algo involuntário e ao mesmo tempo necessário para a saúde mental, o que vale tanto para o trabalho onírico quanto para o luto. É assim que devemos conceber também o trabalho da violência, ou seja, como algo que foi imposto a nós, seres humanos, queiramos ou não, e que deve ser aceito como algo construtivo no sentido de um trabalho a ser realizado baseando-se na violência e suas representações.⁴ (SCHÄFFAUER, 2011, p. 93)

Šahrāzād coabita com o medo e a fé, e vê na literatura o meio para livrar a si, e a todas as outras mulheres do reino, dessa violência apregoada pela cólera do rei. Por isso, devido à intensidade e robustez das obras que compõe o corpus desta pesquisa, descortinam-se frente ao seu estudo, múltiplas facetas e ramificações conceituais, que tomam forma nas páginas a seguir. O trabalho se debruça e aponta as relações intertextuais estabelecidas no romance contemporâneo que, a partir de seu profícuo diálogo ao *Livro das Mil e Uma Noites*, presenteia a América Latina e todo o mundo.

Sob uma nova roupagem, inovando e renovando o mote daquela que narra para não morrer, a autora translada a figura de Šahrāzād aos dias atuais e renova sua presença e força na contemporaneidade, estabelecendo a relação dialógica entre as obras. Bem como ela, que conta fábulas noturnas ao rei e brinda a literatura com suas histórias, as memórias ressoadas pelas palavras de Eva no romance configuram o caminho percorrido por esta para chegar ao sucesso.

1.1 Chile, largo pétalo de mar

*“OH Chile, largo pétalo
de mar y vino y nieve,
ay cuándo
ay cuándo y cuándo
ay cuándo*

⁴ Parto de la premisa que la representación de la violencia es un componente necesario para poder realizar un trabajo de violencia, si entendemos por ello el proceso colectivo de entretener o superar los efectos dañinos de la violencia, y esto claramente en analogía al término de trabajo de duelo, que Freud - en vez de trauma - parece haber preferido por su homofonía con el término de trabajo de sueño. [...] A pesar de la participación activa en el trabajo de duelo, que lo convierte en un proceso menos fatal, persiste su imposición como algo involuntario y a la vez necesario para la salud mental, lo que tanto vale para el trabajo de sueño como también para el de duelo. Es así como hay que concebir también el trabajo de violencia, o sea, como algo que se nos ha impuesto a los seres humanos, querámoslo o no, pero tenemos que aceptarlo de forma activa en el sentido de un trabajo a realizar partiendo de la violencia y sus representaciones. (SCHÄFFAUER, 2011, p. 93).

*me encontraré contigo,
enrollarás tu cinta
de espuma blanca y negra en mi cintura,
desencadenaré mi poesía
sobre tu territorio.”*

(NERUDA, 1976)⁵

Com mais de 20 livros publicados ao longo dos últimos 40 anos, a escritora chilena Isabel Allende Llonca é uma das mais reconhecidas prosadoras contemporâneas da América Latina. O tempo, seu país, afetos e família são elementos que parecem se harmonizar à escrita da autora. Como se sua vida pudesse ser representada por um poema de Pablo Neruda, ela revela o molde aplicado para a construção de cada uma de suas obras.

Em seu site oficial, a literata se autodenomina uma **professora jornalista escritora** que, adicionalmente à ficção, lecionou em algumas universidades dos Estados Unidos, de forma pontual entre 1985 e 2017. Entretanto, apesar do título e de suas atividades acadêmicas, é como romancista que a escritora, hoje com 80 anos, é mundialmente consagrada. Seus trabalhos deflagram sua contenda feminina em oposição ao sistema patriarcal e de políticas autoritárias por todo o mundo, em especial no Chile. Apesar de sua origem, a autora nasceu no Peru em 02 de agosto de 1942, e se tornou cidadã norte-americana em 1993:

Nasci em agosto, signo de Leão, sexo feminino e, se não me trocaram no hospital, tenho sangue castelhano-basco, um quarto de sangue francês e certa dose de araucano ou *mapuche*, como todos os da minha terra. Apesar de ter chegado ao mundo em Lima, sou chilena; venho de “uma longa pétala de mar e vinho e neve”, como Pablo Neruda definiu meu país, e de lá você também vem, Paula, apesar de ter a marca indelével do Caribe, onde cresceu. (ALLENDE, 2013b, p. 23, grifo da autora)

Consoante à analogia feita por Allende no excerto acima, *Longa pétala de Mar* também é o título de um de seus últimos romances, lançado em 2019. A épica histórica retrata a vida de um casal que deixa a Espanha durante a Guerra Civil Espanhola⁶, buscando melhores condições de vida em outro país. É assim então que a obra se desloca para a terra natal da autora, fazendo com que suas personagens, e o leitor, testemunhem o governo ditatorial de Augusto Pinochet⁷.

Em virtude disso, justifica-se que essa recondução das personagens de um país em guerra para uma nova localidade aparente, e seu eco histórico, apenas corroboram os elementos

⁵ Poema “*Cuándo de Chile*” in *Las uvas y el viento* (NERUDA, 1976).

⁶ De 1936 a 1939.

⁷ Augusto Pinochet (1915-2006) foi um militar governante do Chile de 1974 a 1990.

necessários para a representação de um romance. Revela-se nesta escolha uma característica presente no fazer literário contemporâneo, não só da chilena, mas de tantos outros nomes de sua época: buscar-se no comportamento passado, lições para revigorar o presente.

Era preciso mudar muitas coisas na tradição da ficção para que o romance pudesse incorporar a percepção individual da realidade com a mesma liberdade com que o método de Descartes e Locke permitia que seu pensamento brotasse dos fatos imediatos da consciência. Para começar os agentes no enredo e o local de suas ações deviam ser situados numa nova perspectiva literária: o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada. (WATT, 1990, p. 17)

Na obra *Questões de literatura e estética – A teoria do romance* (2002), Bakhtin dá destaque à prosa uma vez que esta seria, até aquele momento (início do século XX), considerada gênero inferior à poesia. Para ele, a prosa seria ainda mais rica que a poesia já que esta pode abarcar outros gêneros textuais dentro dela, além de revelar os anseios do tempo presente por possuir em si tal virtude: “A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar artisticidade em prosa que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance.” (BAKHTIN, 2002, p. 85). Para ele, apenas o romance - com sua pluralidade de discursos, maleabilidade e forma de acolher as vicissitudes do tempo presente e social - seria capaz de acomodar novos discursos em sua concepção: “A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmico de seu estilo.” (BAKHTIN, 2002, p. 133).

Embora Bakhtin seja um estudioso mais renomado e pouco anterior a Ian Watt, o discurso de ambos os teóricos se encontram e se apoiam ao desmistificarem o estereótipo criado a respeito da prosa/romance. É por isso que as temáticas tratadas por Allende em suas obras - tais como a de *Longa Pétala de Mar* (2019) - englobam e abrangem temas importantes como a guerra e questões da vida cotidiana (sexualidade, religião, preconceito, política etc.).

Em conjuntura a essa sua postura e dedicação aos temas modernos, e especialmente por companheirismo às mulheres, em 1996 a autora criou a *Isabel Allende Foundation* (Fundação Isabel Allende). Esta fundação, que apoia organizações sem fins lucrativos localizadas especialmente no Chile e na Califórnia (EUA), busca um mundo com justiça social para

mulheres e meninas em situação vulnerável, garantindo seus direitos reprodutivos, independência econômica e proteção contra a violência (CURTHBERT, 2021).

Além disso, a fundação homenageia sua filha, Paula Frías Allende, que faleceu aos 29 anos de idade. Em 1991, a jovem é acometida por um ataque de porfiria⁸, adoece gravemente, entra em coma e permanece neste letargo por muito meses:

Há muitos anos, sabendo que herdara essa predisposição, você se cuidava muito e se tratava com um dos poucos especialistas da Espanha. Ao vê-la sem forças, meu marido levou-a para um atendimento de emergência, diagnosticaram gripe e mandaram você de volta para a casa. [...] Tão logo me deram a notícia de que havia piorado, cancelei o restante da viagem e voei para vê-la no hospital, subi correndo os seis andares e localizei sua enfermaria neste monstruoso edifício. Encontrei-a reclinada na cama, lívida, com expressão perdida, e bastou um olhar para compreender como seu estado era grave.

- Por que está chorando? – você perguntou com uma voz desconhecida.

- Porque estou com medo. Amo você, Paula.

- Eu também te amo, mamãe ...

Foi a última coisa que você me disse filha. Instantes depois você estava delirando, recitava números, os olhos fixos no teto. (ALLENDE, 2013b, p. 29-30)

Este fato, de grande impacto familiar e emocional, profissionalmente rendeu à Allende seu romance *Paula*, de 1994⁹. É a partir dos relatos pessoais da autora nesta obra que se toma conhecimento de importantes detalhes sobre sua formação e vida.

No romance ela conta que, uma vez pertencente à família tradicional (filha de diplomata e enteada de um cônsul), realizou seus estudos secundários em escolas particulares na Bolívia, no Líbano, e finalizou-os no Chile, em 1958. Na ocasião, Isabel queria mais do que tudo sua independência. Assim sendo, ela se encontrava em dúvida sobre ingressar em uma universidade ou trabalhar. Decidiu trabalhar e assim não seguiu uma formação acadêmica. Neste mesmo período, Isabel conheceu seu primeiro esposo e pai de seus filhos, Miguel Frías. Apaixonada, ela cedeu aos encantos do amor, como muitas outras vezes o fizera em sua vida, e iniciou seu longo relacionamento com ele.

Sua carreira profissional iniciou-se em 1959 como colaboradora para um órgão das Nações Unidas em Santiago, a FAO¹⁰. Porém, em 1967, já casada e com dois filhos, a então jornalista ao unir-se à revista *Paula*, a primeira revista feminina do Chile, adentra o que seria uma de suas mais relevantes experiências de trabalho. Desde então, Allende viu amadurecer

⁸ Doença respiratória genética rara.

⁹ O romance *Paula* (2013b), de grande importância na carreira da chilena, recebe discussão a parte, mais adiante neste trabalho.

¹⁰ *Food and Agriculture Organization*

seu questionamento diante do mundo machista e conservador, presente na sociedade da época em seu país. Não obstante, o eco de seu brado e convicções pode ser claramente ouvido na maior parte de suas obras. A própria autora auxilia, com seu posicionamento abaixo:

Os homens controlam o poder político e econômico, a cultura e os costumes, fazem as leis e as aplicam como bem entendem, e, quando as pressões sociais e a legislação não são suficientes para dobrar as mais rebeldes, a religião intervém com seu inegável selo patriarcal. Imperdoável é que as próprias mães se incubam de perpetuar e reforçar o sistema, criando filhos arrogantes e filhas submissas; se as mulheres entrassem num acordo para agir de outro modo, liquidariam com o machismo no espaço de uma geração. (ALLENDE, 2013b, p. 183-184)

Em um dos relatos feitos em sua primeira obra biográfica¹¹, a escritora narra que em um jantar, na casa de um político socialista, seus artigos humorísticos na revista foram elogiados. Contudo, quando um dos convidados a questionou sobre se ela pensava em escrever algo a sério, sua resposta naquela noite foi inspiradora¹². Isabel respondeu firmemente ao convidado que adoraria entrevistar uma mulher infiel. Naquele momento constrangedor, não apenas para ela, mas também para todos os convidados à mesa, mal sabia a escritora que este seu ponto de vista lhe renderia uma incrível oportunidade jornalística:

Finalmente, a dona da casa se levantou e foi para a cozinha preparar o café, indo eu atrás, a pretexto de ajudá-la. Enquanto arrumávamos as xícaras na bandeja, ela disse que, se eu jurasse guardar segredo e jamais revelar sua identidade, estaria disposta a me conceder a entrevista. No dia seguinte, munida de um gravador, fui ao seu escritório, uma sala iluminada num edifício de vidro e aço em pleno centro da cidade, onde ela reinava, sem rivais femininas, num posto de comando entre uma multidão de tecnocratas de terno cinza e gravata listrada. Recebeu-me sem mostra de ansiedade, esbelta, elegante, com saia curta e amplo sorriso, vestindo um traje de Chanel e com várias correntes douradas no pescoço, disposta a contar sua história sem problemas de consciência. Em novembro daquele ano, a revista publicou dez linhas sobre o assassinato de Che Guevara, que tinha abalado o mundo, e quatro páginas com a entrevista dessa mulher infiel que fez tremer a pacata sociedade chilena. As vendas dobraram numa semana e me contrataram como parte da equipe de redação. Chegaram milhares de cartas, muitas vindas de organizações religiosas e de conhecidos caciques políticos da direita, chocados com o mau exemplo público daquela sem-vergonha, mas também recebemos cartas de leitoras confessando as próprias aventuras. [...] Ninguém perdoou que a protagonista da reportagem tivesse as mesmas motivações de um homem para cometer o adultério: oportunidade, tédio, sentimento de rejeição, faceirice, desafio, curiosidade. (ALLENDE, 2013b, p. 187-188)

Ninguém nunca soube a verdadeira identidade desta esposa.

¹¹ *Paula* (2013b) que conforme se mencionou anteriormente será explorado nas páginas seguintes.

¹² Termo utilizado pela própria escritora (ALLENDE, 2013b, p. 187)

Neste mesmo período, Isabel Allende também trabalhou como entrevistadora de TV no Chile, escreveu uma peça de teatro e textos infantis, mas apesar do sucesso profissional, após o golpe militar de 1973 a vida no país se tornou muito difícil para os Allende.

Desta forma, em 1975 Isabel e a família se viram obrigados a se exilarem em Caracas, na Venezuela, local onde ela passou 13 anos de sua vida. A romancista só pôde retornar ao seu país em 1990, com a volta da democracia. Divorciando-se de Miguel Frías em 1987, Isabel se casa com o americano Willie Gordon em 1988 e passa então a viver definitivamente nos Estados Unidos.

1.1.1 A atuação literária

O anseio por criar e narrar histórias corre por entre as veias de Allende. Tendo nascido espontaneamente ao longo de sua vida, ela revela que sempre esteve destinada à escrita. Desde jovem teve muita criatividade e imaginação, fantasiando até mesmo o que houvera acontecido ao próprio pai. Na citação a seguir percebemos a extensa lista de escritores e obras que influenciaram e conduziram a autora ao seu estrelato:

Num baú metálico, marcado com as iniciais de meu pai, encontrei uma coleção de livros, herança fabulosa que iluminou aqueles anos de minha infância: *O tesouro da juventude*, Salgari, Shaw, Verne, Twain, Wilde, London, e outros mais. Supus que fossem proibidos por pertencerem a esse tal de T. A. de nome imencionável, não ousei trazê-los à luz e, iluminada por candeeiros, devorei-os com o apetite que as coisas proibidas despertam, assim como anos depois li escondido *As mil e uma noites*, embora, na verdade, não houvesse livros censurados naquela casa, onde ninguém tinha tempo para tomar conta das crianças nem muito menos para vigiar suas leituras. Aos 9 anos mergulhei nas obras completas de Shakespeare, primeiro presente de tio Ramón, uma bela edição que reli inúmeras vezes sem me deter na qualidade literária, mas pelo simples prazer do enredo e da tragédia, pelo mesmo motivo que antes ouvia as radionovelas e que agora escrevo ficção. (ALLENDE, 2013b, p. 69, grifo da autora)

Devido à ocupação do padrasto, ainda em sua infância, Allende viveu em muitos outros países, entre eles Bolívia e Líbano. Frequentou escolas particulares inglesas no Chile e no Líbano e esta vivência possibilitou à escritora uma educação mais erudita e tradicional. Ademais, estudando e vivendo nestes locais, a escritora aprendeu outros idiomas que lhe valeram como oportunidades profissionais posteriormente.

Antes mesmo de adentrar o jornalismo, Isabel já traduzia romances do inglês para o espanhol em seu horário de almoço na FAO. Em casa, a hora de contar histórias para os filhos era o momento em que ela liberava sua imaginação, e criava histórias apenas com o tema ou

início de uma narrativa que os pequenos lhe indicavam. A partir daí, em poucos segundos uma história era edificada.

Isabel Allende narrava histórias para a filha mesmo quando elas estavam no hospital. Lá, com o passar do tempo, outros pacientes e acompanhantes que permaneciam junto à Paula no andar, contaminaram-se com este feitiço da escritora e iniciaram eles próprios o hábito de contar histórias uns para os outros.

Muitas personagens de seus romances são descortinadas em *Paula*, e posteriormente acomodadas no que já fora ou será produzido pela autora: “Ela me apresentou ao Dr. Miki Shima, um pitoresco acupunturista japonês, que pretendo tonar personagem de um romance, caso volte a escrever ficção.” (ALLENDE, 2013b, p. 305).

Destarte, eivada de memórias, criatividade e vivências, eis o material que lhe valera para a escrita de 27 livros traduzidos para mais de 42 idiomas, com aproximadamente 75 milhões de obras vendidas. Entre contos e romances que compõem sua produção literária temos: *A casa dos espíritos* (1982), *De amor e de sombra* (1984), *Eva Luna* (1987), *Contos de Eva Luna* (1989), *O plano infinito* (1993), *Paula* (1994) e *Afrodite: histórias, receitas e outros afrodisíacos* (1997). Estão também *Filha da fortuna* (1998), *Retrato em sépia* (2000), *A cidade dos deuses selvagens* (2002), *Meu país inventado* (2003), *O reino do dragão de ouro* (2003), *A floresta dos pigmeus* (2004), *Zorro, o começo da lenda* (2005), *Inês da minha alma* (2006), *A soma dos dias* (2007), *A ilha sob o mar* (2009), *O caderno de Maya* (2011), *O jogo de Ripper* (2013), *Amor* (2012), *O amante japonês* (2015) e *Muito além do inverno* (2017).

Conjuntamente, encontramos o anteriormente citado romance histórico *Longa pétala de mar* (2019), *Mulheres da minha alma* (2020) e *Violeta* (2022). Seu mais recente trabalho, *O vento conhece o meu nome* (2023), teve lançamento e venda iniciadas em 06 de junho de 2023 pela *Penguin Random House* (Grupo Editorial)¹³.

Personificadas no cinema, tanto *A casa dos espíritos* quanto *De amor e de sombras* receberam versões cinematográficas nos EUA, e foram assim difundidas para todo o mundo. As produções fílmicas contaram com a participação de famosos atores¹⁴ e renderam à Isabel o título de maior escritora de *best-sellers* da América Latina. Adaptações teatrais, óperas, balés e musicais foram, do mesmo modo, realizados e contemplam o conjunto de sua obra. Até os dias de hoje, com grande êxito mundial, *A casa dos espíritos* é seu mais célebre romance, e todos estes trabalhos só ratificam o ardil literário contido nas páginas escritas pela autora.

¹³ As informações aqui presentes estão atualizadas até a data de entrega/encerramento desta pesquisa (junho/2023).

¹⁴ Entre esses Meryl Streep, Jeremy Irons, Antonio Banderas e Winona Rider.

Paralelamente a estas realizações, Isabel Allende possui mais de 30 distinções entre doutorados internacionais e condecorações e cerca de 60 prêmios por seus trabalhos ao longo dos anos. Em uma extensa lista, não limitadas a estas, citamos as seguintes honrarias: Prêmio de Melhor Romance do Ano (Chile, 1983), Prêmio de Autor do Ano (Alemanha, 1984), *Mulheres* Prêmio Melhor Romance Estrangeiro (Portugal, 1987), Prêmio de Livro do Ano (Suíça, 1987), Prêmio *Critics' Choice* (Estados Unidos, 1996), Prêmio Mulher do Ano *GEMS - Girls Education and Mentoring Services* (Estados Unidos, 1999), Prêmio Literário *WILLA - Women in Literature and Life Assembly* (Estados Unidos, 2000), Prêmio Ibero-americano de Letras José Donoso (Chile, 2003), Prêmio *Carl Sandburg Literary Award* (Estados Unidos, 2013), Prêmio *Latino Book Award* por *O Caderno de Maya* (Estados Unidos, 2014) e mais recentemente o Prêmio *Distinguished Contribution to American Letters, National Book Foundation* (Estados Unidos, 2018).

Dentre as muitas distinções, condecorações e títulos destacamos a de Membro da Academia de Línguas do Chile (1989), o Doutorado Honoris Causa pela *New York State University* (Estados Unidos, 1991), o Prêmio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral (Chile, 1990) e o título de Feminista do Ano pela *The Feminist Majority Foundation* nos Estados Unidos, em 1994. Além disso, Allende adentrou as academias de Artes e Ciências de Porto Rico (1995) e a de Artes e Letras dos Estados Unidos (2004), tornando-se membro dessas. Outrossim, no ano de 2006, em Turim na Itália, a escritora foi uma das oito mulheres a carregar a bandeira olímpica representando a América Latina nas Olimpíadas de Inverno daquele ano.

Em 2009, Isabel foi nomeada Membro da Mesa Diretiva do Instituto Cervantes, organização responsável pela disseminação da Língua Espanhola pelo mundo e que possuía, entre seus representantes, o Rei Juan Carlos I e a Rainha Sofia da Espanha. Vale lembrar que estes são apenas alguns dos muitos reconhecimentos alcançados pela escritora ao longo de sua vida profissional.

Em tempo, em 2021 a vida da autora também foi retratada em uma minissérie de três capítulos, intitulada *Isabel*, realizada pelo canal de televisão *HBO Max* (nos EUA) e transmitida no Brasil pela plataforma online *Amazon Prime Vídeo*.

1.1.2 Paula, romance e vida

A exemplo de *A casa dos espíritos* pode-se afirmar que o romance *Paula* é, sem sombra de dúvidas, outra grande obra difundida internacionalmente, bem como notória, dentro do cânon da literata. Revisitando o que já fora mencionado anteriormente sobre o destino da

escritora e, seguindo este fluxo que a sorte lhe reservara, é em *Paula* que a mãe e romancista Isabel revela a todos, como em uma espécie de catarse e sofrimento, os seus êxitos e desalentos. Entremeadada pela busca de respostas e aceitação da situação a que a família fora inserida, é na longa espera pelo despertar da jovem que Isabel inicia a escrita de sua primeira obra autobiográfica:

Escute, Paula, vou contar uma história para que você não se sinta tão perdida quando acordar.

A lenda de nossa família começa no princípio do século XIX, quando um parrudo marinheiro basco desembarcou na costa do Chile, com a cabeça perdida em projetos ambiciosos e protegido pelo escapulário de sua mãe, pendurado no pescoço, mas, para que ir tão longe, basta dizer que a descendência dele foi uma estirpe de mulheres impetuosas e homens de braços firmes para o trabalho e coração sentimental. [...] Um deles era meu avô. (ALLENDE, 2013b, p. 9)

Ao longo da narração dessas memórias, escritas em meio à esperança de que a filha acordasse, o leitor destrincha muitos dos eventos relacionados à vida da escritora e sua família. Assim sendo, vislumbra-se neste momento, em forma e conteúdo, o olhar no presente para o vivido no passado, conforme postulado por Agamben (2009).

De igual modo, ao longo destas páginas introdutórias é perceptível ao leitor desta tese que este olhar nos acontecimentos passados e a exposição feita sobre a produção literária da autora reafirmam o que fora indicado previamente. Suas criações fixam seus enredos no gênero romance, pois é esta a talhe que lhe possibilita comunicar e difundir a pluralidade de conceitos, brados e sentimentos tão pulsantes em seu peito e mente. A importância do romance *Paula* não se dá apenas por seu título, ou por representar o nome da filha da escritora, mas também porque nele se desvelam experiências, sofrimentos e superações pelas quais Allende passou e que foram, ao longo dos anos, refletidas em diversas de suas obras. Tal valor pode ser atestado em uma passagem do livro na qual, durante um jantar na Argentina¹⁵, a romancista ouve de uma vidente profecias que se cumpririam apenas quando da tessitura desse livro. Os anseios contemporâneos palpitam na coletânea de Allende:

Sem dizer palavra, a mulher se sentou num sofá e me indicou o lugar a seu lado, depois pegou minhas mãos, retendo-as durante alguns minutos que me pareceram longuíssimos porque ignorava o que ela pretendia, e finalmente me fez quatro profecias que anotei sem jamais esquecer-las: haverá um banho de sangue no seu país, você ficará imóvel ou paralisada por um longo tempo, seu único caminho é a escrita e um de seus filhos vai ser conhecido em diversas partes do mundo. Qual deles?, quis saber minha mãe. Ela pediu fotografias,

¹⁵ Neste período, a mãe de Isabel vivia em Buenos Aires, pois seu padrasto era o Embaixador do Chile na Argentina.

estudou-os durante alguns segundos, e apontou você, Paula. Como os outros três prognósticos se concretizaram, suponho que o último também seja verdade, isso me dá esperanças de que você não morra, filha, ainda falta cumprir seu destino. Assim que saímos deste hospital, pretendo entrar em contato com aquela senhora, se é que ela ainda vive, para lhe perguntar o que o futuro reserva para você. (ALLENDE, 2013b, p. 218)

Escrito em primeira pessoa e narrado para a filha, a vida de Isabel e sua família é exposta nas 431 páginas do livro. Em *Paula* (2013b) atestamos as palavras de Bakhtin no excerto abaixo, situando o texto confessional/biográfico do romance a esta categoria especial de gêneros:

Porém, existe um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural muito importante nos romances, e às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros. Todos eles podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo (romance confissão, romance-diário, romance epistolar etc.). Cada um desses gêneros possui suas formas semântico-verbais para assimilar os ditos aspectos da realidade. O romance também utiliza esses gêneros precisamente como formas elaboradas de assimilação da realidade. (BAKHTIN, 2002, p. 124)

Com redação fluída e imergindo cada vez mais a todos que o leem no próprio curso da vida desta, Isabel Allende lança o leitor em um fluxo de memórias que vai desde Madrid, local onde Paula está hospitalizada, até o Chile. Ela passa pelos Estados Unidos, Venezuela e por tantos outros países e momentos vivenciados pela autora.

Composto de duas partes e um epílogo, evidencia-se na primeira divisão da biografia¹⁶ que Isabel acredita fielmente na recuperação da filha. Logo, para que Paula soubesse o que se passava enquanto dormia, a escritora executa o que sabe fazer de melhor, contar histórias. Confronta-se a esta esperança a segunda parte da obra, uma vez que a escritora já não pode mais esconder sua tristeza e aceita o infortúnio destino da moça: “Já não escrevo para que minha filha não se sinta tão perdida quando acordar, porque ela não acordará. Estas páginas não têm destinatário, Paula nunca poderá lê-las ...” (ALLENDE, 2013b, p. 265). Também evidenciada em *Paula*, testemunhamos a clara e robusta presença da mãe e do avô de Isabel, influenciando a vida e carreira da autora. Discorrendo sobre o romance traz-se à cena, neste momento, Francisca Llona, mãe de Isabel.

¹⁶ A primeira parte vai de dezembro de 1991 a maio de 1992; a segunda parte de maio a dezembro de 1992 e o Epílogo remonta ao Natal de 1992.

Panchita (como costumava ser chamada) casou-se com Tomás Allende, um rapaz de família de **linhagem honrada**, conforme termos expressos pela própria escritora, e ainda recém-casados, marido e mulher se mudaram para Lima onde Tomás foi nomeado secretário da Embaixada do Chile:

Meu pai tinha gostos suntuosos. A ostentação sempre foi um vício malvisto no Chile, onde a sobriedade é sinal de refinamento; em compensação, em Lima, cidade dos vice-reis, a ostentação é de bom-tom. Ele se instalou numa casa proporcional à sua posição de segundo secretário da Embaixada, rodeou-se de empregados índios¹⁷, encomendou em Detroit um carro de luxo e jogou dinheiro fora em festas, cassinos e passeios de iate, sem que ninguém pudesse explicar como financiava tais extravagâncias. Em pouco tempo conseguiu se relacionar com a fina flor dos notáveis daquele mundinho político e social, descobriu as fraquezas de cada um e, por meio de seus contatos, chegou a tomar conhecimento de certas confidências indiscretas e até de alguns segredos de Estado. Tornou-se convidado obrigatório das corriolas de Lima; em plena guerra conseguia o melhor uísque, a cocaína mais pura e as cortesãs mais complacentes, todas as portas se abriam para ele. (ALLENDE, 2013b, p. 14-15)

Após complicações políticas no Peru, Tomás desapareceu deixando a esposa, a escritora e seus dois irmãos desamparados. A família retornou ao Chile com a ajuda do cônsul da embaixada na época, Ramón Huidobro, que mais tarde se tornaria padrasto de Isabel. Homem exemplar, sensato e decente, a própria autora confessa, ao longo de suas memórias, que devido a estas características o tio Ramón, como o chamava, nunca baseou uma personagem de suas obras. Para ela, romances são feitos com loucos e vilões e ele não era um deles. Já Tomás Allende casou-se e descasou-se algumas outras vezes, teve mais filhos e Isabel o viu pela última vez ao reconhecer seu corpo quando ele faleceu. Ao examinarem os bolsos das roupas de seu pai, os funcionários do necrotério encontram papéis com o nome Allende e o relacionaram então à famosa jornalista na época. Foi para Isabel que ligaram imediatamente solicitando reconhecimento do corpo.

Com efeito, além de mãe, Panchita foi a conselheira e agente de Isabel durante quase toda a carreira da filha. É sabido que desde 1986, todos os dias, ambas se escreviam cartas e essas embasaram os trabalhos posteriores da escritora. Desde então, em todo 31 de dezembro, Panchita enviava as cartas recebidas da filha de volta para ela, juntamente com uma rosa. Hoje, as cartas seguem catalogadas nos arquivos da escritora.

¹⁷ O uso do termo “índio” ao invés de indígena será mantido nas citações diretas por fidedignidade ao texto original que foi escrito em outro momento histórico e cultural.

Francisca Llona faleceu em setembro de 2018. Ramón Huidobro, seu esposo, faleceu em janeiro de 2019, quatro meses depois da esposa e eterna amada. A autora declarou que seu padrasto e seu avô foram, definitivamente, as figuras paternas de sua vida. No tocante ao avô de Allende, carinhosamente chamado pela neta de Tata, este sempre foi sua inspiração e o responsável pelo início da carreira da literata:

As visitas diárias ao Tata me proporcionaram material suficiente para todos os livros que escrevi e para os que ainda venha a escrever, era um virtuose da narração, dotado de humor negro e capaz de contar as histórias mais horripilantes soltando boas gargalhadas. Confiou-me sem reservas, os casos acumulados durante tantos anos, os principais acontecimentos históricos do século, as extravagâncias da família, os infinitos conhecimentos que adquirira em suas leituras. Os únicos temas proibidos diante dele eram religião e doença; achava que Deus não é matéria de discussão e tudo o que se relacionava com o corpo e com suas funções era muito primitivo; até se olhar no espelho parecia uma vaidade ridícula, ele próprio fazia a barba sem se olhar. Apesar do temperamento autoritário, não era inflexível. (ALLENDE, 2013b, p. 157)

Desejando ser como ele - forte o suficiente para cuidar de sua mãe e do restante da família - a neta viu o vigor do avô se esvaír ainda em sua infância, na ocasião da perda da esposa, a Memé. Quando o avô faleceu em 1981, Isabel estava exilada em Caracas e não pôde voltar ao Chile. Em um expurgo de sentimentos e nostalgia, ela inicia a escrita de uma carta para ele, sem saber que estas linhas mudariam sua vida.

Hoje são 8 de janeiro de 1992. Neste mesmo dia há 11 anos, comecei em Caracas uma carta para me despedir de meu avô, que agonizava com um século de luta nas costas. [...] Pouco depois o velho morreu, mas o texto havia tomado conta de mim e não pude parar, outras vezes falavam através da minha, escrevia em transe, com a sensação de ir desemaranhando um novelo de lã, e com a mesma premência com que escrevo agora. No final daquele ano haviam-se acumulado quinhentas páginas numa sacola de lona e compreendi que aquilo não era mais uma carta; então anunciei timidamente à família que tinha escrito um livro. [...] Assim nasceu e se batizou meu primeiro romance, *A casa dos espíritos*, e eu me iniciei no vício irrecuperável de contar histórias. [...] Também num dia 8 de janeiro comecei meu segundo romance e depois não me atrevi a mudar aquela data de sorte, em parte por superstição, mas também por disciplina, comecei todos os meus livros num 8 de janeiro. (ALLENDE, 2013b, p. 16, grifo da autora)

No enredo de *A casa dos espíritos* (1981), um homem ambicioso e severo chamado Esteban fica noivo de uma jovem que morre de uma doença misteriosa. Depois de alguns anos, Esteban se casa com a irmã mais nova dessa jovem. Clara - uma moça frágil, mas consciente de seu dom de clarividência - parece estabelecer o equilíbrio e felicidade na casa da família. Com sua morte, o homem não consegue se recuperar e se transforma em um ser amargo,

corroído pelas memórias da esposa e da vida que tinha com ela. Ambientado no Chile, a obra é narrada pela filha de Esteban e Clara (Alba) e mostra o horror da ditadura militar no país.

Estabelecendo paralelos, Allende confirma que o protagonista foi baseado em seu avô e que as mesmas circunstâncias sobre o casamento deste com Memé ocorreram, contudo, seu avô não era um ser tão autoritário e ruim como o protagonista do livro. Estas características incorporadas à Esteban foram necessárias para ela pudesse apresentar uma personagem ainda mais verossímil, e que tivesse maior aderência à ficção:

Como prova disso, comecei a carta com um caso de minha tia-avó Rosa, sua primeira noiva, uma jovem de beleza quase sobrenatural, que morrera em circunstâncias misteriosas pouco antes de se casar envenenada por engano ou por maldade, cuja fotografia em suave tonalidade sépia sempre esteve sobre o piano de nossa casa, sorrindo em sua inalterável formosura. Anos depois, meu avô se casou com a irmã mais moça de Rosa, minha avó. A partir das primeiras linhas, outros desígnios se apoderaram da carta, afastando-me da história incerta da família para explorar o mundo seguro da ficção. (ALLENDE, 2013b, p. 355)

A este respeito, Aránzazu Borrachero Mendíbil nas considerações de sua tese ora publicada *Ética y estética en la narrativa femenina Hispanoamericana contemporánea* (2011) critica a escolha da autora. Para ela, as características mais humanas da personagem Esteban serviriam para abrandar o olhar do leitor com relação às malfeitorias dele, aproveitando-se de sua condição masculina dentro de uma sociedade machista:

A voz narrativa olha para Esteban com benevolência, com um olhar que desculpa o mau humor ou o temperamento violento porque considera que, no fundo, ele é um homem de bons sentimentos. O episódio é precedido por uma longa explicação da voz narrativa do trabalho árduo de Esteban em sua fazenda, Las Tres Marías. O julgamento desta voz é o julgamento de Esteban, de acordo com o que ele disse sobre si mesmo nas páginas anteriores. Essa coincidência reduz a avaliação da situação a um único ponto de vista, que é o que Esteban usaria para justificar o estupro (MENDÍBIL, 2011, p.103, tradução nossa)¹⁸

Esta citação traz à tona um momento importante no enredo de *A casa dos espíritos*. Na obra, o protagonista Esteban violenta uma das funcionárias da fazenda e o narrador, ao longo da intriga, parece justificar os rompantes violentos deste: exaustão ao trabalho pesado da

¹⁸ “La voz narrativa mira a Esteban con benevolencia, con una mirada que disculpa el mal genio o el temperamento violento porque considera que, en el fondo, es un hombre de buenos sentimientos. El episodio viene precedido por una larga explicación de la voz narrativa sobre el duro trabajo de Esteban en su hacienda, Las Tres Marías. El juicio de esta voz es el juicio de Esteban, de acuerdo a lo que este ha dicho sobre sí mismo en páginas anteriores. Esta coincidencia reduce la valoración de la situación a un solo punto de vista, que es el que Esteban utilizaría para justificar la violación” (MENDÍBIL, 2011, p.103).

fazenda e sua natureza sexual masculina. Por isso, é neste sentido que Mendíbil censura as escolhas narrativas da autora. Ela acredita que ao ostentar a designação de escritora que luta pela causa feminina, Isabel Allende foi infeliz em seu posicionamento nesta passagem do livro, favorecendo a misoginia social da qual as mulheres são vítimas. Similarmente, o discurso religioso, mais agudamente ainda que o político, é igualmente objeto de debate em todos os âmbitos literários quando se referencia o romance.

A essa linhagem de leitores de mapas imaginários, de terras que se protegem dos intrusos por meio de armadilhas complicadas e truques perigosos, também pertence Pedro García (de *A casa dos espíritos*). Este, não só compreende o gesto das formigas invasoras (imagem relacionada com a que aparece em *Cem Anos de Solidão*), mas também sabe mudar o ritmo, direcionando-os para uma nova viagem. As residências, os casarões que misturam significados sociais e pessoais entre suas paredes representam histórias e geografias concentradas. I. Allende viaja no tempo para reconstruir a biografia de sua família e, implicitamente, suas raízes perdidas em sua perpétua distância. Seu guia é a imagem símbolo da casa da família (a lendária, labiríntica e gigantesca mansão de *A Casa dos Espíritos*), junto com seu complemento primitivos da fazenda *Las Tres Marías*, lugares com vida própria, onde o espírito feminino e masculino se alternam, junto à organização e brutalidade natural, anarquia. São espaços oscilantes, caprichosos, com idades e marcas pessoais que crescem e envelhecem como as pessoas, que se revelam e se escondem, abundam em fertilidade e depois desabam devido a tantos desastres que ocorrem ao longo da história. Para redescobrir seus labirintos temporais e espaciais, a exploração se faz na memória e na narração. O ato da descoberta é criativo por excelência. Esse patrimônio nostálgico é reconstruído e ganha vida própria. Ao longe, quando os caminhos exteriores e físicos já estão fechados, o olhar se volta para dentro, como se quisesse iluminar espaços esquecidos, escuros, criar portas e janelas¹⁹. (FãTU-TUTOVEANU, 2006, p. 75, grifo da autora, tradução nossa)

Sob outra perspectiva porém, acredita-se que talvez, a partir dos dizeres transcritos anteriormente declarados pela própria literata, é que se possa compreender o motivo pelo qual,

¹⁹ “A esa estirpe de lectores de mapas imaginarios de unas tierras que se protegen ante los intrusos por complicadas trampas y trucos peligrosos, pertenece también Pedro García (de Casa de los espíritus), quien no sólo entiende el gesto de las hormigas invasoras (imagen emparentada con la que aparece en Cien años de soledad), pero también sabe cambiarles el ritmo, dirigiéndoles hacia un nuevo viaje. Las residencias, las mansiones que mezclan entre sus paredes significaciones sociales y personales representan historias y geografías concentradas. I. Allende viaja hacia atrás en el tiempo, para reconstruir la biografía de su familia y, de manera implícita, sus raíces perdidas en su perpetuo alejamiento. Su guía es la imagen simbólica de la casa familiar (la mansión legendaria, laberíntica y gigante de Casa de los espíritus), junto con su complemento primitivo de la hacienda Las Tres Marías, lugares con vida propia, en los cuales alternan el espíritu femenino y masculino, la organización y la brutalidad natural, la anarquía. Son espacios oscilantes, caprichosos, con edades y marcas personales que crecen y envejecen como las personas, que revelan y ocultan, abundan en fertilidad y después se derrumban a causa de tantos desastres que ocurren a lo largo de la historia. Para redescubrir sus laberintos temporales y espaciales, la exploración se realiza en la memoria y en la narración, el acto de descubrimiento es por excelencia creativo, esa herencia nostálgica se reconstruye y tiene vida propia. En la distancia, cuando los caminos exteriores, físicos ya están cerrados, la mirada vuelve hacia el interior, como si quisiera iluminar espacios olvidados, oscuros, crear puertas y ventanas. (FãTU-TUTOVEANU, 2006, p. 75)

mesmo que inconscientemente, ela tenha adotado este perfil para a personagem. Este comportamento foi a razão da contestação por parte da estudiosa Mendíbil em sua pesquisa. Esta seria uma possibilidade, entretanto, nunca será possível afirmar as reais intenções de um escritor, a não ser que esta seja por ele confirmada: “[...] é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido.” (ARROJO, 2007, p. 40). Aqui nesta pesquisa sempre se trabalhará a partir da enunciação articulada.

Verdade seja dita é que o mais ilustre e célebre romance da autora suscita regularmente, aqui e acolá, questionamentos negativos no cânone e na mídia.²⁰

A este propósito mencionamos as opiniões do importante crítico literário americano Harold Bloom e do escritor chileno, compatriota de Allende, Roberto Bolaño - ambos arguidores ferrenhos da romancista. O autor de *Putas asesinas* (2001), Bolaño, declara que Allende é uma escritora ruim, e Bloom concorda com ele (STOWERS, 2023). Este último, inclusive, possui uma obra de 200 páginas intitulada *Isabel Allende (Bloom's Modern Critical Views)* de 2002, apenas com ensaios críticos aos trabalhos da autora:

Essencialmente, Bloom não pensa que as obras de Allende sejam artísticas (ou seja, nem belas, nem aderentes às características do período). Dado que os textos, segundo Bloom, não aderem a um gênero ou período específico, ele não consegue identificar o estilo dos textos como adequado a um gênero específico. Dito isso, Bloom não consegue identificar se Allende está sendo criativa ou realista. Embora pareça aplaudir levemente os "acentos da verdade" de Allende, ele não consegue encontrar nada digno de nota em relação à sua capacidade de persuasão. No final, Bloom parece acreditar que as obras de Allende pertencem apenas às prateleiras dos supermercados (denotando seu baixo preço e inutilidade)²¹. (STOWERS, 2023, tradução nossa)

Depreende-se que estas afirmações sejam admissíveis, uma vez que todas as asserções possuem a prerrogativa de serem enunciadas baseadas em premissas formuladas por cada indivíduo, sociedade ou cultura, contudo, não são incontestáveis. Dentro do campo literário em que estão inseridas, *A casa dos espíritos* e *Eva Luna* distinguem-se por suas temáticas, motes

²⁰ Pessoalmente, sente-se um certo incômodo quando muitos percebem este trabalho de Allende e o resumem apenas ao quesito religioso, colocando, neste mesmo patamar, toda a sua produção. Discorda-se e vê-se, inclusive, um certo preconceito literário por parte de todos aqueles que assim o posicionam. Todavia, essa discussão não tomará espaço nesta tese.

²¹ “Essentially, Bloom does not think that Allende's works are aesthetic (meaning neither beautiful nor adhering to the characteristics of the period). Given the texts, according to Bloom, fail to adhere to a specific genre or period, he cannot identify the style of the texts as fitting into a specific place. That said, Bloom cannot identify if Allende is being imaginative or realistic. While he does seem to lightly applaud Allende's "accents of truth," he cannot find anything noteworthy regarding its persuasive ability. In the end, Bloom seems to believe that Allende's works only belong upon supermarket shelves (denoting their cheapness and worthlessness)”. (STOWERS, 2023)

estes a serem apreciados por públicos leitores de também diferentes sociedades, religiões, convicções políticas e orientações sexuais. Este mesmo leitor possui autonomia para decisões particulares, como os próprios críticos citados também dispuseram delas.

De modo adicional convém lembrar que, no tocante ao corpus desta pesquisa, com *Eva Luna* conforme vem se reiterando ao longo destas páginas, Allende resgata a narradora oriental e a reafirma na contemporaneidade. Por meio do enredo remodelado e desenvolvido, agora em outro tempo e espaço, ela demonstra a força que as palavras têm ao provar que contar histórias salvam vidas. Com maior intensidade, as fábulas do distante *Livro das Mil e Uma Noites* ressurgem e conquistam novos leitores e pesquisadores, permanecendo ecoando por entre os tempos. Seja no século XX ou XXI, tanto simpatizantes quanto opositores da escritora encontram espaço para o debate.

1.1.3 “Viva o Chile!” – o golpe militar e o exílio

Aquele que visita ou tem uma maior relação com o Chile pode perceber que, apaixonados por seu país e cientes de sua história, não é apenas Isabel Allende a única cidadã chilena a lembrar e relembrar o golpe. É comum os mais idosos descreverem os duros anos que seu povo passou durante a Ditadura Militar, e repetirem a insígnia de Salvador Allende, que dizia que de *La Moneda*²² não o tirariam vivo.

Por sua clara importância histórica e contemporânea, os relatos do Golpe Militar no país e os anos que o sucederam são retratados na maioria das obras de Allende, em especial em *Paula* (2013b). Nessa obra, porém sob outra perspectiva, o golpe não faz parte da ficção, mas sim da contribuição literária que este traz para asseverações posteriores em seus trabalhos.

É importante destacar neste momento - uma vez que seu sobrenome não deixa dúvidas - que Isabel é filha de um dos primos do ex-presidente chileno Salvador Allende. A romancista relembra que o tio já era um político renomado durante sua infância, e que a política sempre esteve presente nos encontros familiares. Ao passo que ela ainda se entretinha com os contos de *As mil e uma noites*, os parentes sonhavam em transformar o Chile por meio de um sistema político socialista.

Salvador Allende era primo de Tomás (pai de Isabel), por isso, a escritora é considerada sobrinha-neta do ex-presidente. Com a privação da presença do pai, a autora conta que o tio era

²² Palácio presidencial em Santiago, no Chile.

o único Allende que ainda parecia fazer questão de manter os laços familiares para que estes não fossem cerceados. Nas palavras de sua sobrinha, esta seria a descrição do tio-avô:

Quem era Salvador Allende? Não sei, e seria pretensioso, de minha parte, tentar descrevê-lo, pois muitos volumes se fazem necessários para dar uma ideia de sua personalidade complexa, da difícil gestão e do papel que ele desempenha na História. Considerei-o, durante anos, um tio a mais numa família numerosa, o único representante de meu pai; somente após sua morte, quando saí do Chile, compreendi sua dimensão legendária. Em particular foi um bom amigo para os amigos, de uma lealdade beirando a imprudência, incapaz de conceber uma traição e por isso custou-lhe muito dar-se conta de que fora traído. [...] Acho que seus traços mais notórios foram a integridade, a intuição, a valentia e o carisma; obedecia aos rompantes, quase sempre infalíveis, não recuava diante do perigo e tinha a capacidade de seduzir tanto as massas como os indivíduos. (ALLENDE, 2013b, p. 223)

Marxista, Salvador Allende foi democraticamente eleito presidente do Chile em setembro de 1970; ainda assim, isto dividiu muito o país, uma vez que a onda militar já se alastrava pela América Latina. Os próprios socialistas não esperavam a vitória, por outro lado, a família de Isabel ficou muito feliz com a conquista.

Entre as mudanças ocorridas no período, devido à vitória de Allende, Tio Ramón foi nomeado Embaixador na Argentina mudando-se assim, junto com a mãe de Isabel, para esse país. Pablo Neruda foi designado para a embaixada na França.

Relembramos que a romancista pertencia à família tradicional e influente no Chile. Assim, dentro do núcleo de relacionamentos dos Allende também se encontrava Neruda. Esse último, inclusive, fazia parte do mesmo partido político do tio-avô. Foi por isso que o poeta fora designado na época por Salvador Allende, Embaixador do Chile na França. Lá, dois anos após sua nomeação, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura: “O velho rei da Suécia entregou-lhe uma medalha de ouro que o poeta dedicou a todos os chilenos, ‘porque minha poesia é propriedade da minha pátria’”. (ALLENDE, 2013b, p. 217).

Em certa ocasião, o poeta convidou a outrora jornalista para uma visita a sua casa no litoral do país. Doente, ele já não mais exercia seus serviços como embaixador e por isso retornara para tratar-se em seu país. Neste encontro, foi Neruda que pontuou os dons literários de Isabel Allende e sugeriu que ela passasse a escrever romances e não reportagens. Ele acreditava que a jornalista inventava informações em seus textos, e isto só poderia ser concebido na literatura, não no jornalismo.

Com o passar dos anos, a não aceitação do novo presidente, por parte do grupo de direita no país, dificultou seu governo. No início de 1973, Isabel conta que o Chile estava praticamente

em guerra, com muitos boicotes, greves, sabotagens e ações terroristas que tentavam acabar com o governo de Allende:

Apesar das graves dificuldades daquele tempo, o povo continuava comemorando a vitória e, quando se realizaram as eleições parlamentares, em março, a Unidade Popular aumentou seu percentual de votos. A direita compreendeu então que a presença de um montão de pregos nas estradas e a ausência de frangos nos mercados não seriam suficientes para derrotar o governo socialista e decidiram partir para a última fase da conspiração. (ALLENDE, 2013b, p. 242)

Os horrores daquele 11 de setembro de 1973, em Santiago, são minuciosamente detalhados pela literata. Refratados em *Paula*, os trechos atestam a importância deste fato para ela e para seus compatriotas, dando também a dimensão política deste momento histórico.

Segundo a autora, unidas, as Forças Armadas do país se colocaram contra o presidente. Associando-se a eles, posteriormente, também estiveram a polícia e o Corpo de Carabineiros. Prevendo o inevitável, Salvador Allende preparou-se e despediu-se da esposa. Suas filhas, na época adultas e grávidas, acompanharam-no ao seu gabinete. Amigos, partidários, secretários e funcionários particulares do presidente que ainda o apoiavam, juntaram-se a ele no palácio, mas pouco a pouco todo o país era dominado pela oposição ao mesmo. Nas unidades militares do país, os que se mostravam fiéis à Constituição e ao presidente começaram a ser fuzilados:

O Palácio estava cercado por soldados e tanques, ouviram-se disparos isolados e logo um tiroteio que perfurou as grossas paredes centenárias e incendiou móveis e cortinas do primeiro andar. Allende apareceu no terraço, com um capacete e um fuzil, e disparou algumas rajadas, mas logo alguém o convenceu de que isso era loucura e o obrigou a entrar. Concedeu-se uma breve tregua para retirar as mulheres e o presidente pediu que todos se rendessem, mas poucos o fizeram; a maioria se entrincheirou nos salões do segundo andar, enquanto ele se despedia, com um abraço, das seis mulheres que ainda permaneciam ao seu lado. As filhas não queriam abandoná-lo, mas o fim se desencadeara e, por ordem do pai, ambas foram retiradas à força. [...] Os generais, que não esperavam tamanha resistência, ignoravam como agir e, não querendo transformar Allende em herói, ofereceram um avião para que partisse com a família para o exílio. Enganaram-se comigo, traidores, foi a sua resposta. Então lhe anunciaram que ia começar o bombardeio aéreo. (ALLENDE, 2013b, p. 251-252)

Neste momento, Salvador Allende se dirigiu ao povo em uma das únicas rádios que ainda não tinha caído em mãos dos militares e falou pela última vez. Em seu discurso, manifestou esperança ao futuro do país e apregoou o conhecido brado: “Viva o Chile!” Os bombardeios e ataques aconteceram por todos os lados nas proximidades do palácio e quando

este último foi tomado, o presidente pediu aos que ainda estavam ao seu lado que se entregassem e saíssem dali vivos, pois o Chile precisaria deles:

Eles saíram em fila indiana, de braços erguidos. Os soldados os receberam a coronhadas e pontapés, jogaram-nos escadaria abaixo e acabaram de atordoá-los com pancadas, antes de arrastá-los para a rua, onde ficaram estendidos com a boca no chão, enquanto um oficial alucinado ameaçava passar os tanques por cima. O presidente permaneceu com o fuzil na mão, junto à bandeira chilena, rasgada e ensanguentada, no Salão Vermelho já em ruínas. Os soldados irromperam com as armas engatilhadas. A versão oficial é de que ele pôs no queixo o cano da arma, disparou e o tiro esfaqueou sua cabeça. (ALLENDE, 2013b, p. 253)

As filhas de Salvador Allende nunca superaram a morte do pai e aquele infeliz dia. Três anos mais tarde, uma delas, Tati, exilada em Cuba e ainda abalada com o final dos fatos, tirou a própria vida com um tiro. Já Pablo Neruda faleceu 12 dias após o golpe, em 23 de setembro de 1973. Recentemente foram veiculadas notícias nas quais se confirmou que o poeta não teria morrido de câncer de próstata, conforme atestado na época, mas sim devido a um envenenamento²³.

O que se seguiu depois é sabido. Muitos chilenos foram assassinados e torturados, entre eles, inclusive, o marido daquela esposa infiel que concedera uma entrevista à romancista anos mais cedo: “O homem fora preso e torturado durante os primeiros anos da ditadura militar, e trazia cicatrizes no corpo e na alma. Vivia então no exílio, separado da família, com a saúde debilitada, porque o frio da prisão se apoderara dele, devorando seus ossos; não obstante, conservava o mesmo encanto e sua tremenda vaidade.” (ALLENDE, 2013b, p. 189).

As condições no Chile para quem carregava o sobrenome Allende foram muito severas. Os filhos de Isabel eram achincalhados na escola, e a própria escritora chegou a sofrer ameaças, uma vez que a própria não nega ter ajudado algumas pessoas a se esconderem dos militares. Sem poder mais evitar o exílio e com o nome incluso na lista negra do governo, em 1975, por intermédio de um conhecido de sua mãe, a romancista cruza a cordilheira e parte para Caracas. Algum tempo depois, seu esposo na época, Michael, também a acompanha levando os filhos consigo:

Tio Ramón e minha mãe se viram sem um lugar para se estabelecer após a fuga da Argentina, e, durante meses, precisaram aceitar a hospitalidade de amigos no estrangeiro, sem ter como tirar definitivamente suas coisas das malas. Minha mãe, então, se lembrou do venezuelano que conhecera na clínica

²³ Apesar de já ter sido confirmada a causa da morte por envenenamento em 15 de fevereiro de 2023, até este momento só se sabe que um novo relatório ainda será entregue à Polícia chilena. (BRASIL, 2023)

geriátrica da Romênia, e, seguindo um ímpeto do coração, procurou o cartão de visita guardado por todos esses anos e telefonou para Caracas, contando-lhe em poucas palavras o que tinha acontecido. Venha, moça, aqui há espaço para todos, foi a resposta imediata de Valentín Hernández. (ALLENDE, 2013b, p. 293)

Diferentemente da cidade de hoje, naquele tempo Caracas era um local produtivo e fértil; rico naturalmente e prostrado em um lençol de petróleo. Assim Isabel Allende encontrou uma nova sociedade, um novo país oposto ao Chile - tórrido, úmido e com uma parte do bioma amazônico. Apesar de ter se tornado seu lar, o exílio ainda lhes dava a sensação de isolamento, e, por isso, seguiram-se anos difíceis para toda a família.

Como engenheiro, o esposo conseguiu trabalho longe de Caracas, e Isabel sentia a distância. Neste período, ela trabalhou para o jornal *El Nacional* de Caracas e escreveu histórias e peças teatrais infantis. Ao lado do marido, iniciou uma empreitada como administradora de uma escola permanecendo nesta dualidade até 1982.

1.1.4 “Bem-vinda, Paula, espírito” (a romancista nasce)

Mesmo já tendo publicado sua primeira obra, Allende não considerava a literatura como sua profissão, portanto, continuava trabalhando na escola quando iniciou a escrita de seu segundo livro. Colhendo recortes, reportagens e informações de exilados políticos e testemunhas dos massacres cometidos pela ditadura, ela conciliou a escola à escrita nas noites quentes de Caracas. O livro foi publicado em 1984. Ao dissertar sobre ele em suas reminiscências, a autora explica sobre o processo:

Não escolho o tema, é o tema que me escolhe, meu trabalho consiste simplesmente em lhe dedicar tempo suficiente, solidão e disciplina, para que ele se escreva por conta própria. Assim aconteceu com meu segundo romance. Em 1978, foram descobertos no Chile, na localidade de Loquén, a poucos quilômetros de Santiago, os corpos de quinze camponeses assassinados pela ditadura e depois escondidos nuns fornos de cal abandonados. [...] O que aconteceu em Loquén foi como um murro na boca do estômago, a dor não me abandonou por muitos anos. (ALLENDE, 2013b, p. 363-364)

Em 1987, Isabel e Michael se divorciaram e em 1988 Isabel regressou ao Chile, depois de 13 anos. Nessa época, já ativa como participante de palestras e encontros, devido aos seus novos afazeres literários Isabel conhece em São Francisco (EUA) seu segundo esposo, Willie Gordon.

Eva Luna foi escrito ainda enquanto a romancista vivia em Caracas e foi publicado, primeiramente, na Espanha em 1987. Só com este romance é que Isabel Allende decidiu deixar tudo o que realizava profissionalmente, além da literatura, e enfim chamou a si mesma de escritora:

Com *Eva Luna* finalmente me conscientizei de que meu caminho é a literatura e pela primeira vez me atrevi a dizer: sou escritora. Ao me sentar diante da máquina para começar o livro, não o fiz como nas duas vezes anteriores, cheia de dúvidas e desculpas, mas sim em pleno uso de minha vontade e até mesmo com certa dose de altivez. Vou escrever um romance, disse em voz alta. Em seguida, liguei o computador e, sem pensar duas vezes, fui em frente: *Eu me chamo Eva, que quer dizer vida ...* (ALLENDE, 2013b, p. 374, grifo do autor)

Os *Contos de Eva Luna* vieram naturalmente em 1988, quando Isabel já vivia na Califórnia com Willie. E no longo processo de cuidado da filha, com Paula internada, a autora se ausentou por poucos dias da capital da Espanha para o lançamento de *Plano infinito*.

Paula adoeceu em Madrid e foi acompanhada por quase seis meses no hospital em que entrara em coma, por sua mãe Isabel, seu esposo Ernesto e sua avó, Panchita. Na primavera de 1992, Isabel Allende decide levar a filha para a Califórnia para dar-lhe melhores condições para sua morte. Conformada com a condição da filha, ela deseja apenas cuidar dela e fazer com que seus últimos dias sejam os melhores perto da mãe, do irmão, dos sobrinhos ... Ao aceitarem o cenário, esposo e mãe da jovem uniram-se em seu quarto e realizaram uma pequena despedida:

Dissemos o quanto a amávamos, recordamos os anos maravilhosos que vivemos juntos e afirmamos que ela permanecerá sempre em nossa memória. Prometemos acompanhá-la até o último instante de vida neste mundo, e que no outro iremos nos reencontrar, porque, na realidade, não existe a separação. Morra, meu amor, suplicou Ernesto, ajoelhado ao pé da cama. Morra filha, acrescentei em silêncio, porque minha voz não conseguiu sair. (ALLENDE, 2013b, p. 378)

Antes de sair de Madrid, o esposo de Paula entregou à Isabel uma carta que a filha escreveu meses antes de seu colapso. No envelope, a letra inconfundível da jovem dizia: “Para ser aberto quando eu morrer”. A carta foi lida algum tempo depois por Isabel, junto de seu filho Nicolás e sua nora Célia. Como se tomada pela clarividência de sua bisavó Clara, a moça faz seus últimos pedidos: diz que não quer ficar presa ao seu corpo, deseja ser cremada e que suas economias devem ir para caridade. Esta carta existe até hoje e está com a mãe da jovem. Paula faleceu em 06 de dezembro de 1992, na casa de sua mãe, Isabel, em São Francisco na Califórnia. “Adeus, Paula, mulher. Bem-vinda, Paula, espírito.” (ALLENDE, 2013b, p. 431).

Ernesto (o esposo de Paula), os outros pacientes internados na mesma área que a moça, seu irmão, seu pai, o então padrasto Willie, o tio, a avó, médicos, terapeutas, todos tornaram-se personagens da vida real, trasladados para as páginas do romance autobiográfico.

Ao terminar a leitura do romance compreende-se tudo pelo que os Allende Llona passaram. Há em *Paula*, não apenas a história de uma mulher, mas de uma família, de um país, do mundo. Pelos olhos de Isabel Allende alcança-se um século de histórias narradas e fundidas à vida da escritora. Envolvidos por emoções, sentimentos, superstições, fé, e convicções políticas, tudo é estampado na obra que se converte de realidade à ficção.

No artigo “*El espacio y el viaje revelador en la literatura chilena del exilio. Geografías imposibles: exterioridad vs. espacio interior*” Andrada Fătu-Tutoveanu (2006) disserta sobre a literatura de exílio, e como alguns importantes escritores chilenos lidam com a distância. Por meio deste artigo pode se observar que essa escrita de seu país, essa lembrança presente nas obras dos autores - em destaque aqui nas obras de Allende- é a maneira que eles encontram para estarem próximos às suas pátrias e, principalmente, afirmar seu desagrado à circunstância imposta a eles e ao seu povo.

Esse regressar às origens por entre as linhas de *Paula* é a nação onde a autora se situa; neste espaço que se torna um não-lugar em que os exilados se encontram. Eles se estabelecem nesta lacuna, entre o país de exílio e a nação que os recebeu. A prosa (ou poesia) é configuração propícia para uma prova de amor, uma catarse contida em páginas imortalizadas pela ficção:

Para os autores chilenos em exílio, seu próprio espaço torna-se uma área inacessível ao mesmo tempo distante e, por isso, as ligações com seu território se fazem em movimento, com saltos para fora e com retornos à matriz. Voltar é enfrentar a mesma distância de forma paradoxal: a realidade não confirma as imagens da nostalgia, mas é marcada pela ação irreversível do tempo e pelo mais essencial, a perda da inocência. A brutalidade caracteriza não só as mudanças, mas brutal é também o confronto com o real quando a readaptação se torna uma simples ilusão. Ao escrever *Meu país inventado*, Isabel Allende admite a dificuldade em reencontrar uma nova casa (depois de a perder definitivamente nos meandros do passado, envolta pelo brilho da modernidade) e reconhecer aquele espaço inventado, enraizado na memória, como a sua única pátria. É um tipo de vida em que você não mora sozinho, já que toda uma cidade do exilados assumem o mesmo destino nômade, uma espécie de busca por aquela terra inapropriada para a geografia real (FĂTU-TUTOVEANU, 2006, p.72, grifo da autora, tradução nossa²⁴)

²⁴ “*Para los autores chilenos del exilio, el espacio propio se convierte en una zona inaccesible a la vez con el alejamiento, y por eso los vínculos con su territorio se realizan en movimiento, con saltos al exterior y con vueltas a la matriz. Regresar es enfrentarse de manera paradójica al mismo alejamiento: la realidad no confirma las imágenes de la nostalgia, sino queda marcada por la acción irreversible del tiempo y por lo más esencial, la pérdida de la inocencia. La brutalidad caracteriza no solamente los cambios, también brutal es el enfrentamiento con lo que es real, cuando la readaptación se convierte en una simple ilusión. Escribiendo ‘Mi país inventado’, Isabel Allende admite la dificultad de redescubrir un nuevo hogar (después de perder definitivamente el suyo en*

Meu país inventado (2003) é um livro de memórias que narra os eventos da vida da autora e sua família até o Golpe Militar de 1973. Em *A soma dos dias* de 2007, Allende dá continuidade à narrativa *Paula*, com o intuito agora de contar à filha o que se sucedeu após sua morte. A autora fala de seus dias em casa, com a família, amigos e como é a vida com o então esposo Willie. Posteriormente, em *Mulheres da minha alma* (2020), Isabel disserta sobre sua relação pessoal com o feminismo e mulheres importantes em sua vida.

Apesar destes outros três romances se tratarem todos de relatos pessoais, observa-se que *Meu país inventado* retrata a vida de Allende apenas até o Golpe Militar de 1973. Em *Mulheres da minha alma* há uma perspectiva diferente da discussão destas outras memórias. E em *A soma dos dias* temos a narração de um novo momento contemporâneo da vida da autora. Em *Paula*, as reminiscências se iniciam antes mesmo do nascimento de Allende.

Finalizando o percurso estabelecido para apresentação do histórico da autora, em 2015 Isabel Allende se separou de Willie Gordon depois de 27 anos de casamento. Este faleceu em maio de 2019. A autora ainda se casou mais uma vez, em julho de 2019, com Roger Cukras, com quem vive até hoje.

1.2 Eva Luna, a edificação da Scherezade sul-americana

Eva Luna (ALLENDE, 1987b) é constituído de onze capítulos (além da parte Final), escritos em 328 páginas (283 na versão original em espanhol). Narrado em primeira pessoa, a obra conta a história de uma mulher desde seu nascimento até sua consagração profissional como escritora de telenovelas. Analogamente à *Šahrāzād*, é a partir dos relatos de acontecimentos de sua própria vida que Eva, narradora nata, transporta-nos para o enredo da obra.

No romance, Eva - menina pobre, filha de uma mulher chamada Consuelo e um indígena - a fim de garantir sua sobrevivência nas ruas encontra uma única solução para sustentar-se: contar histórias. “Encolhi-me entre os jornais e ofereci-lhe uma história, em pagamento por tantas e tão finas atenções.” (ALLENDE, 1987b, p. 72).

Após a morte da mãe, órfã, Eva é então criada por sua madrinha de batismo, uma das empregadas da casa em que a mãe trabalhava e vivia com a filha. Cansada de ser explorada pela

los meandros del pasado, cubierto por el brillo de la modernidad) y reconoce como única patria ese espacio inventado, enraizado en la memoria. Es un tipo de vida en el cual no reside sola, ya que un pueblo entero de exiliados asume el mismo destino nómada, una suerte de búsqueda de esa tierra impropia a la geografía real.” (FãTU-TUTOVEANU, 2006, p.72)

Madrinha - que recebia o salário da jovem em troca de seu trabalho em casas de famílias - num instante de raiva e revolta, Eva foge.

Ao deparar-se com o frio e perigos fora de casa, a moça conhece Huberto Naranjo, menino de rua alguns anos mais velho que ela. Tempos depois, quando ela definitivamente sai da casa de mais um de seus empregadores e volta às ruas, é por meio de Huberto (agora rapaz e líder de um grupo de delinquentes na capital) que Eva é acolhida no bordel da Senhora. Lá, conhece o melhor amigo dessa, Melécio. Professor de italiano durante o dia, à noite Melécio é a transexual Mimi que se apresentava no bordel da Senhora. Seu sonho era se tornar uma famosa atriz de televisão.

Em um momento de conturbações políticas na capital - a que chamaram a Revolta das Putas - Eva se vê novamente sozinha nas ruas. Suja, com fome e quase doente, desta vez é acolhida por um libanês chamado Riad Halabí. O turco, como era conhecido, dá à moça um lar em uma cidade do interior chamada Água Santa. Em troca destes cuidados, Eva o ajudaria em sua venda na vila, fazendo também companhia a sua esposa Zulema.

Concomitantemente a estes acontecimentos, um menino nasce e cresce na Áustria. Já jovem, abriga-se na América do Sul abandonando, mãe, irmã, e uma infância sofrida na Europa do pós-guerra. Rolf Carlé encontra em terras quentes uma família, profissão e o amor da mulher que afastaria dele os pesadelos que o assombraram a vida toda, a própria Eva:

Escrevi que durante aquelas semanas benditas o tempo dilatou-se, enroscou-se em si mesmo, girou como um lenço de mago e permitiu que Rolf Carlé – com a solenidade pulverizada e a vaidade nas nuvens – conjurasse seus pesadelos e voltasse a cantar as canções de sua adolescência, e que eu dançasse a dança do ventre, aprendida na cozinha de Riad Halabí narrando, entre risos e sorvos de vinho, inúmeros contos entre os quais incluíam-se alguns com final feliz. (ALLENDE, 1987b, p. 328)

Dentre as duas principais características que unem as obras que compõem o corpus desta pesquisa, conforme citado previamente, estão a centralidade das protagonistas femininas e a presença de um formato narrativo comum na Antiguidade. Praticado por Šahrāzād para a execução de seu plano noturno, assim também o faz Eva. O enredo é desenvolvido por meio das memórias da jovem que realiza digressões por entre suas lembranças, utilizando este recurso para acoplar o relato de sua vida às histórias das outras personagens da obra.

Por vezes, esta junção de histórias é feita muito abertamente no romance quando, por exemplo, a autora transporta o leitor do primeiro para o segundo capítulo, transitando da sua narrativa para a introdução da personagem Rolf Carlé.

Assim ela inicia este capítulo dois: “Oito anos antes de meu nascimento, no mesmo dia em que morreu o Benfeitor como um avô inocente em sua cama, em uma aldeia ao norte da Áustria veio ao mundo um menino a quem deram o nome de Rolf. Era o último filho de Lukas Carlé, o mais temido professor do liceu.” (ALLENDE, 1987b, p. 33). A partir deste ponto, ela continua a narração apresentando o jovem e toda a sua família até o final desta seção, retornando a sua própria história no terceiro capítulo.

Ao contrário de Šahrāzād, que anuncia abertamente o início de uma nova fábula, juntamente à apresentação que faz das personagens objetivando uma lição de moral, Allende manuseia propositadamente as palavras da sua narradora, de forma que esta apresentação seja encoberta pela intriga e naturalmente feita ao longo de sua narração. Por outro lado, ao seu modo, ambas as narradoras, Eva e Šahrāzād, conduzem a trama, estando diretamente ligadas aos acontecimentos da intriga. O que o leitor então auferir é por meio de suas vozes:

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os “acontecimentos” que estão sendo narrados. Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem. Vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de ‘conhecer-se’ e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens. (BRAIT, 1990, p.60-61, grifo da autora)

Diferentemente da apresentação da personagem Rolf, que recebe capítulos a parte alternados às divagações de Eva, sua história, a de sua Madrinha e a de Huberto Naranjo são introduzidas nestes momentos de afastamento e aproximações, concomitantemente aos relatos sobre sua vida. A inserção de Riad Halabí é feita no quinto capítulo da obra, logo após a Revolta das Putas. Neste ponto da obra, essa apresentação, aliada ao que se sucede, marca a ida da narradora para o interior, compondo literalmente um novo capítulo em sua vida:

Transformei-me em uma criatura suja, que de dia caminhava sem rumo fixo, comendo o que conseguisse encontrar, e à noite refugiava-me em um lugar escuro, a fim de esconder-me durante o toque de recolher, quando apenas os carros da Segurança circulavam pelas ruas.

Um dia, lá pelas seis da tarde, conheci Riad Halabí. Eu estava numa esquina e ele, passando pela mesma calçada, parou de olhar-me. Quando ergui o rosto, vi um homem de meia idade, corpulento, de olhos lânguidos e pálpebras grossas. Creio que usava terno claro e gravata, mas sempre o recordo vestido com suas impecáveis batatas de batista que, pouco mais tarde, eu mesma passaria a ferro com esmero. (ALLENDE, 1987b, p. 147)

Como resultado desta ramificação, cinco são as principais tramas encaixadas, desenroladas a partir da centralidade da protagonista: a de sua Madrinha, a de Rolf Carlé, de Melécio (a Mimi), Riad Halabí e finalmente, Huberto Naranjo. “Nesse mundo de palavras, nessa combinatória de signos, o leitor vai se alfabetizar, vai ler o mundo e decifrar a sua [das personagens] existência.” (ALLENDE, 1987b, p. 66).

Durante toda a obra, as longas descrições de locais, pessoas e até das histórias imaginadas pela menina são minuciosas, regadas de adjetivos, imaginação, por vezes um realismo fantástico combinado a muita sensualidade. Estes elementos servem para aproximar, cada vez mais, a ficção da experiência real.

Apesar de possuir rico relato de detalhes e acontecimentos, o romance *Eva Luna* não fornece dêiticos que especifiquem local ou data em que a história se desenvolve. O efeito de sentido desta ausência nos leva a crer que a autora preferiu esta incerteza com o intuito de que o leitor fosse conduzido (e firmado) apenas no ponto temporal do romance, mais nenhum outro. Ademais, isso impossibilita o transporte deste mesmo leitor a qualquer outro lugar do mundo que não ao espaço narrativo da obra. A romancista engendra singularidade e inovação ao seu enredo, com personagens pertencentes apenas àquele círculo fictício:

O conceito de particularidade realista na literatura é algo geral demais para que se possa demonstrá-lo concretamente: tal demonstração demanda que antes se estabeleça a relação entre a particularidade realista e alguns aspectos específicos da técnica narrativa. Dois desses aspectos são de especial importância para o romance: caracterização e apresentação do ambiente; certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente. (WATT, 1990, p. 19)

Todavia, é a partir do desenrolar da obra, somando-se descrições e fatos históricos dispostos ao longo do livro que correlações são suscitadas e aproximadas. Algumas delas de grande relevância para a formação do romance, enquanto vozes dialogadas à própria experiência do romancista-prosador.

A este respeito, a primeira delas se refere ao país em que a trama se passa. Segundo o enredo, a história se desenrola em uma região não especificada na América do Sul. Esta informação é relevante, pois é a partir dela que se infere que este país seja a Venezuela, uma vez que a própria autora viveu por muitos anos em Caracas e compôs a obra enquanto neste país. Esta asseveração se dá pois em uma passagem de *Paula*, Isabel se refere ao país da mesma forma que o faz no romance: “A Venezuela inteira repousa sobre um mar de ouro negro, onde se crava uma picareta sai um jato grosso de petróleo, a riqueza natural é paradisíaca, existem

regiões onde pepitas de ouro e diamantes brutos estão espalhados na terra como sementes.” (ALLENDE, 2013b, p. 312-313). A partir desta reflexão e a fim de estabelecermos a comparação, apresentamos o excerto abaixo, retirado de *Eva Luna*:

Naquele lugar Consuelo passou três anos, com frio no corpo e na alma, despercebida e solitária, sem acreditar que o sol esquálido do pátio fosse o mesmo que ofuscava a selva onde ela deixara seu lar. Ali não encontravam o alvoroço profano nem a prosperidade nacional, iniciada quando alguém cavou um poço e, em vez de água, esguichou um jato negro, espesso e fétido como títica de dinossauro. A Pátria estava assentada sobre um mar de petróleo. (ALLENDE, 1987b, p. 13)

A segunda asserção feita se refere à data. Mais uma vez, contida em sua alteridade, acredita-se que Allende compreenda o período do romance, aproximando-o ao seu período de vida, ou seja, iniciando-o na década de 40, e seguindo até os anos 1980 (época de publicação do livro). Exemplo este se dá quando a moça deixa Água Santa e volta à capital. Eva reencontra Mimi em uma igreja, e passa a viver com ela. A moça informa:

Naqueles anos, tentei recuperar o tempo perdido. Estudava em uma academia noturna, para obter um diploma que depois de nada me valeu, mas que então me parecia indispensável. Trabalhava durante o dia como secretária em uma fábrica de uniformes militares e, à noite, enchia meus cadernos de contos. Mimi me suplicara para abandonar aquele emprego reles e que me dedicasse somente a escrever. Desde que viu uma fila diante de uma livraria, todos esperando a vez para que um bigodudo escritor colombiano em turnê triunfal autografasse seus livros, entulhava-me de cadernos, lapiseiras e dicionários. É uma boa profissão. Eva, você não precisaria levantar tão cedo e ninguém ficaria dando-lhe ordens... Ela sonhava ver-me dedicado à literatura, mas eu precisava ganhar a vida e, neste sentido, a escrita é um terreno um tanto escorregadio. (ALLENDE, 1987b, p. 240, grifo nosso)

Empiricamente se reconhece a figura de Gabriel Garcia Marques como o “bigodudo escritor colombiano” a que ela se refere, e entende-se que o livro que ele esteja autografando seja *Cem Anos de Solidão*, lançado em 1967. A ironia da menção ao ilustre autor na obra se dá ao fato de que Eva - narradora nata - ao longo de todo o texto conta histórias para sobreviver, mas não percebe como isto pode sair do plano da intenção e se tornar realidade. É a amiga Mimi que a incentiva a tornar-se uma escritora, como o bigodudo colombiano, comprando-lhe cadernos e material para escrever. Mais uma vez, indica-se e solidifica-se no romance o destino que já vinha sendo desenhado para a moça desde o início da intriga. Este fato, unido a outros narrados no romance, permite-nos constatar a afirmação temporal.

Em tempo, unindo-se às afirmações acima, trazemos mais algumas outras informações sobre o enredo do romance, que nos ajudam a corroborar as indicações apontadas. Já adulta e

na capital, Eva e Huberto se tornaram amantes. Os jovens se viam nas poucas vezes em que Huberto, agora Comandante Rogélio chefe da guerrilha, vinha das montanhas e estava na cidade. Nesta época, Eva trabalhava na fábrica de uniformes do influente Coronel Tolomeo Rodríguez. Certo dia, após ver a moça na fábrica ele a convidou para jantar, certo de que sua influência a intimidaria, contudo, Eva recusou. O militar não desistiu e foi, alguns dias depois, até a casa da moça. Dessa vez, Eva não tinha como escapar e aceitou o convite. Após o jantar, e com a insistência do coronel para saírem outra vez, ela o surpreendeu:

- O senhor quer dormir comigo, Coronel? ...
 - Esta foi uma pergunta rude, portanto, merece uma resposta similar – respondeu afinal.
 - Sim, é o que desejo. Aceita?
 - Não, obrigada. As aventuras sem amor deixam-me triste.
- (ALLENDE, 1987b, p. 265)

Desconcertado e sem saber como reagir, desistiu. Na manhã seguinte a moça pediu demissão e assim passou a dedicar-se exclusivamente à escrita. Após algum tempo e já com uma quantidade substancial de texto para reprodução, Mimi, que despontava como atriz no canal de TV do país, aproveita-se de suas influências e consegue uma entrevista com um dos diretores: Aravena, o mesmo jornalista que antes fora responsável pela vinda de Rolf da Colônia para trabalhar com ele na cidade. A empreitada dá certo e é assim que Eva se torna uma renomada e talentosa escritora de telenovelas. Tal qual Šahrāzād, a jovem sul-americana que contava histórias para sobreviver realiza seu sonho e consegue viver a partir de suas histórias. O resultado dos contos nos cadernos anteriormente mencionados é a novela intitulada “Bolero”, que consolida a carreira de sucesso como escritora de Eva:

Pouco depois, Alejandra morria em um acidente de automóvel e Belinda recupera a visão, casando-se envolta em metros e metros de tule branco, coroada com diamantes falsos e flores de laranjeiras de cera, sendo seu noivo o galã Martinez de la Roca.[...] Entretanto, a Televisão Nacional não deu tréguas aos pacientes telespectadores, de imediato lançando ao ar minha novela que, em um arrebato sentimental, intitulei *Bolero*, em homenagem àquelas canções que alimentaram as horas da minha infância e me serviram de fundamento para tantos contos. O público foi tomado de surpresa, já no primeiro capítulo, não conseguindo refazer-se do aturdimento nos seguintes. [...] Mimi teve um papel importante, representando a si mesma com tanto acerto, que se tornou a atriz mais popular da história. (ALLENDE, 1987b, p.317-318, grifo da autora)

A partir das asserções supracitada, recapitulamos ao leitor desta pesquisa sobre as cartas que Allende escreveu ao avó enquanto estava exilada na Venezuela, e que deram início a sua

primeira obra. Da mesma forma, relembramos a cadeia de histórias produzidas por Eva, citadas nos excertos acima, e que a fazem se tornar uma escritora como a chilena. Nessa direção, alude-se a afirmação de Bakhtin, à reprodução sobre a prática narrativa da escritora:

Para o romancista-prosador, o objeto está enredado pelo discurso alheio a seu respeito, ele é ressaltado, discutido, diversamente interpretado e avaliado, ele é inseparável da sua conscientização social plurívoca. Desse mundo posto em questão, o romancista fala uma linguagem, diversificada e internamente dialogizada. Desta forma, a linguagem e o objeto se revelam para ele no seu aspecto histórico, na sua transformação social plurilíngue. Para ele não há um mundo além de sua conscientização social e plurilíngue, e não há linguagem além das intenções plurilíngues que o estratificam, É por isso que também no romance, como na poesia, é possível a unidade profunda, mas singular, da linguagem (mais precisamente, das linguagens) com o seu objeto, com o seu mundo. Como a imagem poética parece nascida e crescida a partir da própria linguagem, como que nela pré-formada, também as imagens romanescas parecem unidas organicamente à sua linguagem plurivocal, como que pré-formadas nela, nas entranhas do seu próprio plurilinguismo orgânico. A ‘estipulação’ do mundo e a ‘reestipulação’ da linguagem se entrelaçam no romance num único acontecimento da transformação plurilíngue do mundo, na conscientização e no discurso sociais. (BAKHTIN, 2002, p. 132-133)

Ou seja, enquanto persona geradora de ficção, Allende não pode deixar de, ao mesmo tempo em que narra, inserir sua visão de mundo, visto que isto faz parte de um processo de escrita conforme afirmado acima. Ela refrata, enquanto indivíduo, suas crenças, opiniões, e convicções. O autor não consegue se dissuadir, afastar-se dos laços formadores de si, nem do que vivenciou e reflete estes momentos em seus trabalhos. Intrinsecamente incorporado à romancista, estão discursos formados por si só e pela sociedade a qual ela pertence; ao seu tempo, ao seu ser. O diálogo que a obra traz neste momento é traçado internamente aos anseios e experiências da própria Allende. Tornam-se plurilíngues, falam a língua de Eva e de Isabel, relacionam-se entre as duas mulheres. Nas palavras de Bakhtin, nestas correlações feitas, o diálogo se estipula no universo narrativo de Eva fundamentado a partir da reestipulação feita do mundo de Allende. A voz da contemporaneidade narrativa não se pode esvair do discurso poético. A própria Allende relata que foi só a partir desta obra que ela mesma passou a se considerar uma escritora.

Assim sendo, acrescenta-se que após a publicação deste romance em 1987, Isabel Allende também lançou *Contos de Eva Luna*, em 1989. Esse último seria uma coletânea de contos, agora escritos pela protagonista Eva, e que dão continuidade ao legado da narradora oriental Šahrāzād:

Eva Luna foi uma cascata de histórias contadas através de outras histórias. Mas o fluxo estava longe de se esgotar. Na cama com seu amante, Eva Luna é solicitada por ele a lhe contar uma história - que ele nunca havia contado antes. E a improvisada Shéhéherazade conta não uma, mas vinte e três vidas em que o amor, o ódio, a vingança, o grotesco e o sublime se sobrepõem e se empurram na ânsia de completar toda a gama de sentimentos possíveis na alma humana. (ALLENDE, 2013a, grifo da autora)²⁵

Além disso, dois filmes teriam sido feitos nos Estados Unidos sobre esta obra, um musical na Islândia, uma peça teatral na Inglaterra e uma versão de *Eva Luna* transformou-se em tema para uma telenovela na Venezuela, em 2011.

Após relatos acima, percebe-se claramente que o modelo da contadora milenar é absorvido e refletido pela autora no romance. Esta, por sua vez, integrando singularidade à protagonista de sua obra, modificou o significado da mulher que deixa histórias em aberto todas as manhãs. Ao expandir a imagem que temos da protagonista oriental em seu texto, Allende transpõe o texto clássico, criando uma nova versão da temática. O vigor e a potencialidade de Šahrāzād, sua presença no conteúdo e na forma, estão presentes nesta obra de Isabel Allende.

1.3 Como soam as palavras poéticas

Ao longo deste caminho de constatação pelos ecos textuais traçados por Isabel Allende na leitura de *Eva Luna* (1987b), alguns trabalhos - não limitados a estes - destacam-se por indicarem a marcante presença das relações narrativas da personagem Šahrāzād, e suas vozes na contemporaneidade.

O primeiro a ser mencionado, *Discursividade intencional feminina em Vozes do deserto de Nélida Piñon*, de Aparecida Alexandrina Silva Soares Almeida (2013), é fruto de pesquisa na Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Esse trabalho confere caráter analítico na contemporaneidade ao romance de Nélida Piñon, *Vozes do deserto* (2005), em oposição à tradição de *As mil e uma noites*. Ainda que em se tratando de *Vozes do deserto* - obra que também traz a protagonista milenar aos dias atuais, mas retrata seus dias no castelo com o Califa - as considerações sobre a análise do caráter dialógico e intertextual, bem como o discurso intencional feminino, auxiliaram para muitas definições importantes nesta pesquisa.

²⁵ Texto retirado de contra capa. Original: “*Eva Luna era una cascada de cuentos contados através de otros cuentos. Pero el caudal estaba lejos de haberse agotado. En la cama con su amante, Eva Luna es requerida por éste para que le cuente un cuento - que jamás haya contado antes-. Y la improvisada Shéhérezade no cuenta una sino veintitrés vidas en las que el amor, el odio, la venganza, lo grotesco y lo sublime se superponen y empujan unos a otros en su afán por completar todo el registro de sentimientos posibles en el alma humana.*” (ALLENDE, 2013, grifo da autora).

Por outro lado, é necessário aclarar que o trabalho persegue ideias sobre o processo de criação imaginária postulado por Gastón Bachelard, como também à discursividade intencional feminina desenvolvida por Simone de Beauvoir e outros teóricos. Temas que não são discutidos aqui. Contudo, confluímos sobre as trocas e relações feitas pelos textos literários ao longo dos séculos, desencadeando processos criativos que situam a obra ao tempo e espaço em que estão inseridas (sempre aplicando à inovadora obra de Allende os conceitos e teorias literárias já citadas). O trabalho desenvolvido pela autora em sua dissertação contribuiu também para que esta pesquisa estabelecesse preâmbulos referentes ao trabalho de Mamede Mustafa Jarouche (tais como a 602ª noite, a ser discutida no capítulo 2 deste estudo).

O segundo texto da fortuna crítica aqui destacada é *Uma Sheherazade Latino-Americana: Eva Luna entre histórias e história* (2004), de Cinara Ferreira Pavani, tese de doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nesse texto, explicitamente, temos um grande diálogo entre ambas as pesquisas e por isso, a leitura detalhada desse trabalho foi necessária.

Uma das primeiras diferenças a serem ressaltadas entre os estudos é a escolha da obra oriental *As Mil e Uma Noites* escolhida para ser referida pelas pesquisadoras. Pavani apoiou-se na tradicional versão de Jean-Antoine Galland como corpus para a obra da Antiguidade, enquanto aqui utiliza-se a tradução feita diretamente de manuscritos árabes de Mamede Mustafa Jarouche. Além disso, sua tese traz aportes acerca da escritura de memória, traça um comparativo entre as personagens Eva Luna e Penélope, bem como disserta sobre mito e conceitos da História. Pavani também analisa o conto “Duas palavras”²⁶ de *Contos de Eva Luna* (2013), obra de Isabel Allende do ano de 1989. Nesta tese nos interessa seu olhar sobre a intertextualidade traçada entre a obra contemporânea e a obra tradicional da literatura mundial que nos é comum – o *Livro das Mil e Uma noites*.

Na sequência, depreende-se sobre o artigo “A mulher em *Eva Luna* de Isabel Allende”, de Márcia Hoppe Navarro (1990), da UFRGS, texto de menor aporte, mas que nos chama a atenção por seu destrinchar de características sociais para todas as personagens femininas do romance. É discutida pela autora, da mesma forma, a simbologia em volta do nome da protagonista Eva e sua relação às sociedades nesta obra em específico. Márcia Hoppe Navarro foi, inclusive, orientadora de Cinara Pavani Ferreira (tese antes citada) e é grande especialista em Literatura Latino-Americana. Possui livros e muitos outros trabalhos publicados que versam acerca do tema de gênero e literatura nessa região.

²⁶ Originalmente em espanhol “*Dos palabras*”.

De menor contribuição, mas igualmente elucidativo, está o artigo “As propostas, a memória, a tradição em *Eva Luna*” (2005) de José Geraldo Batista, da UFJF. Neste estudo, o autor apresenta a relação entre alguns elementos do romance, frente às obras de Ítalo Calvino. Questões religiosas e de memória são discutidas e expostas pelo autor em seu trabalho, entre elas, principalmente, a escolha do nome bíblico Eva feito pela autora chilena para a protagonista de seu terceiro livro.

Ratificamos neste momento que se visa aqui, em nossa tese, corroborar com os estudos indicados acima, dando contribuição adicional à fortuna crítica das obras e autora. Insistimos em dizer que estes não são os únicos trabalhos feitos sobre esta temática; há muitos outros bons trabalhos, porém, aludimo-nos a estas pesquisas por acreditar que seus eixos teóricos mais se aproximam de nossa visão e linha de pesquisa. Em tempo, este trabalho se resalta, especialmente, no tocante ao período do estudo, uma vez que aqui a pesquisa é recente e conta com informações mais atuais do que as outras investigações citadas anteriormente.

Por fim, encerramos estas observações iniciais informando que esta tese está dividida em três capítulos. Esta primeira discussão introdutória apresentou os objetivos da pesquisa e demonstrou como serão abordadas as temáticas que nos guiam para a construção do diálogo entre as obras que compõe o corpus do trabalho. Do mesmo modo, dedicou-se à carreira da escritora sul-americana Isabel Allende, apresentando o histórico da chilena, sua vida e obra, destacando sua importância no cenário literário latino.

Tentando seguir uma trajetória cronológica nos estudos, o segundo capítulo da pesquisa dedica-se à apresentação da obra oriunda do Oriente Médio, o *Livro das Mil e Uma Noites* (2015, 2021), tradução de Mamede Mustafá Jarouche. Adicionalmente, discorreremos sobre o histórico do gênero literário fábula, baseando-se especialmente no trabalho da pesquisadora Maria Celeste Consolin Dezotti (2018). Isto posto, discorre-se sobre a confluência da personagem Šahrāzād na narrativa oriental e as formulações sobre a última noite. Para esta fundamentação lemos, principalmente, Jorge Luis Borges (2000, 2010), Todorov (2013) e Andras Hamori (1975). Maior destaque é dado ao trabalho do próprio tradutor-autor de o *Livro das Mil e Uma noites* (2015, 2021), Mamede Mustafa Jarouche.

Complementarmente ao segundo capítulo, na terceira parte da tese analisaremos o desenvolvimento do romance *Eva Luna* sob a teia da obra milenar, considerando aspectos do romance contemporâneo tais como a polifonia e o papel de Eva como protagonista do romance. Isto se dá por meio de conceitos postulados por Ian Watt (1990), José Luiz Fiorin (2018), Lucía Muñoz (2007), entre outros. À continuação, trata-se da fundamentação teórica que sustentará a análise do literário.

A partir dos conceitos postulados por Mikhail Bakhtin, buscou-se indicar como a autora chilena refletiu e reinventou em *Eva Luna* as formas da trama e do enredo do *Livro das Mil e Uma Noites*. Sugere-se então as questões desenvolvidas sobre a intertextualidade, especialmente difundidas por Julia Kristeva (2005), enredando-as às descrições sobre a migração desse conceito com José Luiz Fiorin (2018), Diana Luz Pessoa (2011), Tiphaine Samoyault (2008) e Affonso Romano de Sant'Anna (2003).

Devido à grandiosa demanda sobre estudos literários, este último capítulo também se ocupará das discussões acerca do discurso feminino a partir de Simone de Beauvoir (1970), Lúcia Castello Branco (1991), Monique Wittig (1992) e outras teóricas.

Por fim, recordamos que em sua franca aproximação com a narradora milenar, nas páginas do romance *Šahrāzād* vive e percorre tempo e espaço, estabelecendo-se na modernidade. Anteriormente separadas, elas, agora, reúnem-se em *Eva Luna*, conforme veremos nas páginas a seguir: “Estava sentada diante da mesa da sala de jantar, com suas cartas abertas em leque, nas quais lia que meu destino era contar histórias e que tudo o mais seria tempo perdido, tal como eu própria suspeitava, desde que tinha lido *As mil e uma noites*.” (ALLENDE, 1987b, p. 267).

2 O LIVRO DAS MIL E UMA NOITES

Ao percorrermos as histórias do *Livro das Mil e Uma Noites* (2015, 2021), anteriormente a leitura da primeira noite das espantosas histórias das mil e uma noites, já é apresentada ao leitor a triste sina de um rei. Mesmo com toda sua riqueza, inteligência e bravura, ele não consegue lidar com os fantasmas de seu passado:

Um rei chamado Šāhriyār, membro de poderosa dinastia, descobre certo dia que a mulher o trai com um escravo. Em crise, esse rei sai pelo mundo, iniciando uma busca que é também de fundo espiritual: ele quer saber se existe neste mundo alguém mais infeliz do que ele. A resposta é positiva, com um agravante: ninguém pode conter as mulheres – é o que lhe garante uma bela jovem que trai o marido. Então ele retorna para o seu reino decidido a tomar uma medida drástica e violenta: casar-se a cada noite com uma mulher diferente, mandando matá-la na manhã seguinte (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 9)

A partir dessa tradição imposta às mulheres do reino é que uma corajosa jovem, chamada Šahrāzād, decide intervir e buscar um fim para a pesarosa rotina de mortes. Filha de um vizir do reino, ela resolve, então, casar-se com o rei Šāhriyār e, para evitar sua morte, contaria com a aplicação de um plano por ela elaborado. Esse último, se realizado com perfeição e ajuda da irmã – Dīnārzād - daria fim às mortes das mulheres no reino.

A tática aplicada pela jovem consistia em noite após noite, depois do coito com o rei, iniciar uma história e não a terminar até o amanhecer. Ao deixar em aberto o seu final, ela despertaria a curiosidade do monarca. Interessado na conclusão da trama narrada pela moça, ele a manteria viva na manhã seguinte. Ela então contaria uma história enredada a outra, sem chegar ao seu final neste ato, continuamente, ganhando assim um novo dia de vida.

O gênero literário escolhido pela protagonista, para contar as histórias que, mais tarde, formariam a sua teia narrativa de salvação foi a fábula. As fábulas contadas por Šahrāzād no *Livro das Mil e Uma Noites* não são uma particularidade desta obra. Com efeito, devido a sua capacidade de adaptação a diferentes épocas e contextos - conforme mencionado no excerto abaixo - é que a fábula foi, e segue sendo até hoje popular.

[...] *fábula é um ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa ficcional*. Logo, ela constitui um modo poético de construção discursiva em que narrar se torna o meio de expressão do dizer. Na fábula, o narrar está a serviço dos mais variados atos de fala: mostrar, censurar, recomendar, aconselhar, exortar etc. Essa característica formal, muito simples, aliás, pode ser uma explicação para a popularidade e a resistência desse gênero através dos tempos. É que a maleabilidade de sua forma lhe permite incorporar novos repertórios de narrativas e ajustar-se à expressão de visões de mundo de diferentes épocas. (DEZOTTI, 2018, p. 24, grifo da autora)

Como um dos gêneros literários soberanos, muitos estudos e pesquisas sobre as fábulas ainda são realizados. Em vista disso, a seguir daremos início às discussões deste capítulo, apresentando estudo realizado acerca deste gênero textual.

2.1 A tradição das fábulas

Em conformidade ao exposto nessa introdução, a fábula foi o gênero literário escolhido pela narradora Šahrāzād para empreender seu plano narrativo de salvação das mulheres. Portanto, a este exemplo, destaca-se o trabalho da pesquisadora Maria Celeste Consolin Dezotti que dedicou muito de sua vida profissional ao estudo desta arte literária.

Parte do resultado de seu trabalho está contido na obra *A tradição da fábula* (2018) que guia os estudos sobre o assunto no Brasil. Neste livro, Maria Celeste compila e apresenta uma antologia de textos e informações sobre reconhecidos fabulistas da antiguidade, tais como Esopo, Fedro, Bábrio e Aviano, chegando até Jean de La Fontaine já no século XVII de nossa era.

Apesar da supremacia e amplitude deste tipo de narrativa, a autora aponta que não é possível precisar sobre suas origens. Segundo ela, textos sumerianos de características similares aos de fábulas foram encontrados no século XVIII a.C. Contudo, a estudiosa declara que duas das mais notáveis vertentes das fábulas (a grega e a indiana) derivam de uma mesma fonte comum, não ariana.

Tradicionalmente, as fábulas se apresentam em prosa²⁷ por meio de narrativas curtas e objetivas. Nos textos, suas personagens, em grande maioria animais, discutem as relações de poder e moralidade através de metáforas e prosopopeias. Em outras palavras, inserido em seu processo narrativo, um juízo de valor didático-moralizante deve ser estabelecido no discurso da fabulação:

Na evolução deste gênero literário, nota-se a inversão da importância destes dois elementos: quanto mais se avança na história da fábula, mais se vê descrever o caráter sentencioso e pedagógico em proveito da ação. O caráter pedagógico da fábula, entretanto, não poderá jamais ser obliterado por completo pois é o traço diferencial deste gênero literário. Explicitado no começo ou no fim ou implícito no corpo da narrativa, é a moralidade que diferencia a fábula das formas narrativas próximas como o mito, a lenda e o conto popular. Sob o aspecto da moralidade, situa-se a fábula entre o provérbio

²⁷ “A fábula é, por natureza, um gênero prosaico, originário da fala cotidiana. Se naquelas obras as fábulas são construídas em versos, é porque se submetem às características formais do gênero literário que as acolhe, como é o caso da poesia didática, da tragédia e da comédia etc.” (DEZOTTI, 2018, p. 30)

e a anedota. O provérbio é só moralidade, ao passo que a anedota é só narrativa. A fábula contém ambos, sob o manto de uma alegoria. (O. PORTELLA, 1983, p. 123)

A manifestação deste valor, porém, não se faz abertamente no enredo. Um recurso comum às fábulas, aplicado ao longo de seu processo de construção narrativa é empregado: a alegoria. A alegoria consiste em encobrir o juízo de valor apresentado no texto com o uso de metáforas. É por meio deste método que o enunciador codifica sua mensagem, levando o enunciatário à interpretação da enunciação. O resultado deste procedimento é, então, a moral edificada na fábula.

As alegorias são habituais também em outros gêneros narrativos. Elas podem ser encontradas, por exemplo, na *Bíblia* cuja engrenagem narrativa é movida por parábolas. Diversamente, porém, na fábula, o agente discursivo escolhido para aplicação dos princípios são, em geral, animais personificados. A fábula possui uma forma conotativa para estruturar suas alegorias recorrendo à zoologia:

Havia uma relação muito íntima entre os indivíduos e os seres inferiores; estavam mais próximos à origem comum das criaturas. Além disso, a índole religiosa e psicológica favorece essa intimidação, pois sabe-se que o animal ocupou um lugar de destaque na religião do primitivo. A escola antropológica coloca-nos perante o totem e os espíritos dos vegetais. Qualquer que seja a maneira de encarar o totem, como encarnação do antepassado comum, como verdadeira e própria divindade ou progenitor da tribo, o fato é que os animais ocupam um lugar saliente na região primitiva da humanidade. (STELLA, 1971, p. 176)

Diante do exposto, a fim de demonstrar a figurativização das características fabulares mencionadas acima e como estas se dispõem nos textos recorreremos, neste momento, ao próprio *Livro das Mil e Uma Noites*.

Em uma das fábulas narradas por Šahrāzād ao rei, um mercador é salvo das mãos de um gênio maldoso. Analogamente a esta história, uma fábula do profeta Muhammad no livro *Alfāhir*, de Almufaḍḍal Bin Salama, contida nos anexos da obra oriental (LIVRO..., 2015) narra a história de um homem que saiu para caminhar e encontrou três gênios que o prenderam.

Enquanto os gênios decidiam o que fazer com o homem preso, um segundo homem chega no local e lhes oferece sociedade para que, juntos, decidam sobre a sorte do prisioneiro. Como forma de aceitação por parte dos gênios, este homem lhes conta uma “história espantosa”. E assim, sucessivamente, outros homens vão chegando, propondo sociedade aos gênios, servindo-se do mesmo sistema de contação de histórias. O último homem a aparecer lhes conta a seguinte fábula:

“Eu tinha uma mãe perversa”, e perguntou à égua sobre a qual estava montado: “Não é isso?”, e ela respondeu balançando a cabeça: “Sim”. Prosseguiu: E suspeitávamos dela com este escravo, e apontou para o cavalo no qual estava montado seu criado e perguntou: “Não é assim?”, e o cavalo respondeu balançando a cabeça: “Sim”. Prosseguiu: Certo dia, mandei este meu criado que está sobre o cavalo resolver alguns assuntos, e minha mãe o reteve; ele adormeceu, e sonhou que minha mãe gritava chamando um rato, que se apresentou; ela lhe disse: “Regue!”, e ele regava; “De novo!”, e ele repetia; “Plante!”, e ele plantava; “Despeje!”, e ele despejava; “Pise!”, e ele pisava. Depois, ela mandou vir uma pedra de moinho, com a qual moeu aquilo e colocou em uma taça. Quando o criado acordou, assustado, aterrorizado, ela lhe disse: “Leve isto e dê de beber ao seu patrão!”. O rapaz veio até mim e me relatou o que ela fez, e todo o resto. Então eu elaborei um ardil contra minha mãe e o escravo, fazendo-os beber da taça; ei-la aí: é a égua; ei-lo aí: é o cavalo. “Não é assim?”, e tanto a égua como o cavalo responderam “sim!” com a cabeça. (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 391)

A princípio, destaca-se na análise dessa fábula que a narrativa se insere como uma fábula encaixada²⁸, uma vez que sua “ação comunicativa não está expressa em um enunciado, mas vem indicada na própria situação discursiva” (DEZOTTI, 2018, p. 29). Comum aos contos do *Livro das Mil e Uma Noites*, este processo se constata já que a fábula da mãe transformada em animal pelo filho é um discurso subsequente, que se encaixa ao discurso anterior do homem que tentava conseguir a sociedade com os gênios. Há ainda uma proposta inicial (a de decidir a sorte do prisioneiro), que é coberta pelas propostas de cada um dos outros homens que chegam e contam uma nova história, a fim de também participarem desta decisão juntamente com os gênios.

Ainda, revisitando o enredo, uma das personagens questiona uma égua (um animal) que, tal qual um ser humano, responde-lhe positivamente. O mesmo acontece com o cavalo que acompanhava o grupo. Além disso, em sonho, o escravo vê a mãe dando ordens a um rato (outro animal) que prontamente realiza as atividades solicitadas como um humano. Como forma de punição, ao final da fábula, a mãe teria se transformado em égua por tentar contra o próprio filho, oferecendo a ele uma bebida que lhe transformaria em um animal irracional.

O emprego da figura de linguagem de personificação na fábula é importante para validar as ações realizadas pelas personagens, afirmando a verossimilhança do texto. Reitera-se aqui que, nas fábulas, as ações praticadas são mais importantes do que as descrições das próprias personagens, que são planas, ou seja, suas características não se alteram ao longo da narrativa,

²⁸ O conceito de concatenação/encaixe fabular aqui não se refere às narrativas encaixadas como as que Šahrzād contava ao rei. A finalidade da moça ao narrar uma história encaixada a outra será discutida mais adiante neste capítulo.

e não há elementos dêiticos. Na fábula, o enfoque para produção de sentido está nas ações apresentadas.

Adicionalmente, salienta-se o que o narrador expõe logo no início da trama: o rapaz diz que sua mãe era perversa. Em outros termos, ele fomenta a ideia de que, por ser má com o seu filho, a mãe foi castigada. Esta asserção no texto compele o leitor a instantaneamente se compadecer do rapaz que, em realidade, transforma-se em um narrador não-confiável uma vez que esta afirmação exprime sua opinião pessoal, mas não se sabe se é verdadeira.

A narratividade construída suscita algumas leituras depreendidas após o desfecho da fábula. Delineada para os mais supersticiosos, alguns concluiriam que uma pessoa maldosa só consegue coisas ruins em retorno para si. Já os mais pragmáticos atestariam que, de acordo com a lei da física, para toda ação há uma reação. Muito similarmente a estas outras acepções, a maneira como a fábula é desenvolvida, levando o leitor a compreender a intriga de determinada forma nos revela, alegoricamente, que é errado fazer o mal.

Como se pôde confirmar, após observações até aqui apontadas, a narrativa apresentada, ainda que de maneira diminuta em seu conteúdo, traz ao interlocutor os princípios necessários para a configuração de um texto fabular: os animais personificados, a alegoria, a narrativa e o agente moralizante.

2.2 O Livro das Mil e Uma Noites

Certas obras podem ser tão determinantes que levam sua potencialidade aos mais variados espaços e épocas, caso este é o milenar *Livro das Mil e Uma Noites*. O que há, então, nas fábulas contadas por Šahrōzād para que esta obra se propague até os dias atuais?

São fábulas de terror e de piedade, de amor e de ódio, de medos e de paixões desenfreadas, de atitudes generosas e de comportamentos cruéis, de delicadeza e de brutalidade. Um repertório fantástico que até hoje nenhuma outra obra humana se igualou, e que, desde o início do século XVIII, vem sendo traduzido para os mais diversos idiomas do mundo, a tal ponto que, para Jorge Luis Borges, passou a ser “parte prévia da nossa memória”. (LIVRO..., 2015, vol. I, p.9)

Por volta do século III, uma obra de origem indiana trazia, em sua concepção, fábulas sobre animais e se constituía de cinco livros. Entre os séculos IV ou V esta obra, escrita originalmente em sânscrito, ganhou três traduções: uma tradução tibetana, uma tradução siríaca

e uma versão em pálavi (uma das línguas iranianas correntes no Período Sassânida²⁹). Foi desta última tradução (hoje desaparecida) que o mundo árabe recebeu *Pañcatantra*³⁰, no século VIII:

Considera-se tradição indiana da fábula a que se inicia com os textos sânscritos da coleção *Pañcatantra*, ‘Cinco tratados’, compilada por volta do século I, e que se expande por meio da versão árabe *Calila e Dimna* (século VIII), de Abdallah Ibn Al-Muqaffa’, e das inúmeras versões elaboradas a partir desse texto.

Calila e Dimna, de fato, consiste em uma reelaboração da versão do *Pañcatantra* organizada por ordem do rei Khosru Anushirvan, da Pérsia (século VI), e registrada em *pehlevi*, sistema de escrita usado na época pelos persas. (DEZOTTI, 2018, p.131, grifo da autora)

É importante ressaltar que, neste período, a ideia do que hoje chamamos de tradução consistia mais em uma adaptação do texto primeiro do que exatamente uma fiel e confiável tradução. Abdallah Ibn al-Muqaffa’ não era mulçumano, mas converteu-se ao islamismo. Desta maneira, ao transportar *Pañcatantra* para o árabe, o texto é recebido já com incursões e, por isso, transformou-se em um texto da cultura mulçumana.

Tanto *Pañcatantra*, quanto *Kalīla e Dimna* (ALMUQAFFA^c, 2005)³¹ eram formados por divisões em volumes, e possuíam uma narrativa-quadro que guiava todas as outras: a história de dois chacais (chamados Karataka e Damanaka na obra indiana, e Kalīla e Dimna na narrativa árabe). Esta narrativa-quadro consistia em um texto inicial que abarcava um evento-motor, do qual se gerariam todas as outras fábulas subsequentes. Mesmo arquétipo este que, mais adiante, foi recuperado e engendrado no *Livro das Mil e Uma Noites*, justificando a motivação de Šahrōzād para narrar histórias.

Este tipo de construção temática e a disseminação das fábulas pela antiguidade certamente influenciou o desenvolvimento de muitos outros textos desde então. Por isso, o que hoje conhecemos como o *Livro das Mil e Uma Noites* não nasceu de forma considerada comum, menos ainda com este exato nome.

Circulava por volta do século IX d.C. uma obra de nome *Mil Noites*. Dessa obra, só se pode confirmar que era de uma coletânea de livros de história: “Da matriz iraquiana, há um único e escasso resquício documental: a mais antiga evidência material de um livro cujo título fala em ‘mil noites’ consiste em dois fragmentos de folhas datadas de 266 H./879 d.C., em

²⁹ Dinastia Sassânida: última dinastia persa antes da invasão árabe.

³⁰ A palavra “*pañca*” significa cinco e “*tantra*” livros

³¹ ALMUQAFFA, Ibn. **Kalīla e Dimna**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Biblioteca Martins Fontes). Tradução, organização, introdução e notas Mamede Mustafa Jarouche.

Antioquia, na Síria, contendo precárias vinte linhas não muito esclarecedoras.” (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 12)

No século X d.C., encontraram-se duas referências que poderiam, possivelmente, fazer menção a esta obra *Mil Noites*. Destas duas documentações, a que parece mais admissível seria a de um livreiro de Bagdá e que se encontra em um catálogo que pretendia compendiar todos os livros até então escritos em árabe (LIVRO..., 2015, vol. I p. 15).

Nesta menção do livreiro, conta-se que os persas teriam iniciado a construção de fábulas em linguagem de animais, e estas se difundiram entre os árabes por meio de seus reis (ašgānidas, sassânidas etc.). Foi assim que este povo iniciou a elaboração de fábulas em seu idioma. Outras documentações foram encontradas, mas ressalta-se neste registro, a trama de uma narradora, que conta histórias à noite.

O primeiro livro feito nesse sentido foi *Hazār Afsān*, que significa mil fábulas. O motivo foi que um de seus reis [dos persas], quando se casava com uma mulher e passava com ela uma noite, matava-a no dia seguinte; então casou-se com uma jovem [*jārya*] filha de rei, chamada Šahrāzād, que tinha inteligência e discernimento; logo que ficou com ele, ela começou a *tuħarriřuhu* [‘entretê-lo contando fábulas’]: quando a noite findava, ela interrompia a história, fato que levava o rei a preservá-la e indagá-la na noite seguinte sobre a continuação da história, até que se completaram mil noites, e ele, nesse período, dormiu com a jovem, que então teve um filho dele, mostrou-lhe a criança e o inteirou de sua artimanha; assim, o rei passou a considera-la inteligente, tomou-se de simpatia por ela [*māla ilayā*] e lhe preservou a vida. O rei tinha uma aia [*qahramāna*] chamada Dīnārzād, que a apoiava em sua artimanha [*ħūla*]. [...] Depois dele, os reis utilizaram com essa finalidade o livro *Hazār Afsān*, composto de mil noites e menos de duzentas histórias, porque uma única história às vezes era narrada em várias noites. Em diversas oportunidades vi esse livro completo, e ele, na verdade é um livro ruim, de narrativa frívola. (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 15-16, grifo do autor)

Como resultado, às vistas desse texto (*Mil Noites*) sempre houve a intenção de se chegar às reais mil noites. Ao longo dos anos, várias fábulas vindas de diferentes locais, da própria tradição oral e de outras obras já existentes foram adicionadas ao que hoje conhecemos como *Livro das Mil e Uma Noites*. A este exemplo, apontam-se algumas fábulas do próprio *Kalīla e Dimna* (ALMUQAFFA^c, 2005), que se repetem na obra mileumanoitesca³², bem como feitos históricos tão grandiosos que se almejava registrar, devido a sua relevância. Portanto, aplicando o formato da narrativa-quadro, comum à época, somando-se às fábulas exemplares³³ contadas

³² O termo mileumanoitesco é utilizado por Mamede Mustafa Jarouche, 2015, vol. I, p. 27.

³³ Alude-se as histórias exemplares à moral das fábulas já discutida anteriormente: “Podem ser consideradas ‘histórias exemplares’ as que, baseando-se num sistema de metáforas e analogias que mantêm uma relação de espelho com seu contexto de enunciação, têm a função de mover alguém a praticar determinada ação ou então movê-lo de praticá-la. As histórias exemplares são um discurso de autoridade e pretendem provar que a

no período noturno pela narradora, além da difusão do texto por entre os povos, foram reformuladas e rescritas, edição após edição, o que seria o embrião do que hoje conhecemos. “A elaboração do *Livro das mil e uma noites* na época do Estado mameluco, forma mais antiga que chegou inteira aos dias de hoje, é também resultado de um processo de fusão de gêneros.” (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 24).

Por estas razões, nem a autoria, nem a origem da obra podem ser confirmadas. Observa-se também que, ao passo que a compilação das narrativas foi sendo realizada por diversas mãos, por muitos copistas e compiladores, a passagem das informações nos textos não se manteve íntegra e, por isso, sofreu alteração de manuscrito para manuscrito. Além disso, muitas fábulas ultrapassavam uma única noite, não correspondendo ao número exato no texto. Isto causava mais dificuldade aos compiladores que, na tentativa de articularem estas noites sequencialmente, modificavam o texto. Por isso a razão de muitas vezes se encontrarem os mesmos textos, em fontes distintas, com informações ou conclusões desiguais.

Desde então, várias são as traduções, em vários idiomas, com títulos e textos divergentes, contudo, a mais conhecida por ter trazido à obra sua notoriedade moderna pertence a Jean-Antoine Galland. Esta tradução é datada do século XVIII: “Palavra por palavra, a versão de Galland é a mais mal escrita de todas, a mais mentirosa e a mais fraca, mas foi a mais bem lida. Quem nela se embebeu conheceu a felicidade e o assombro. Seu orientalismo, que hoje nos parece frugal, deslumbrou a todos quantos aspiravam rapé e tramavam uma tragédia em cinco dias.” (BORGES, 2010). Foi Galland quem introduziu afamadas personagens à obra *Livro das Mil e Uma Noites*:

Começo pelo fundador. Sabe-se que Jean Antoine Galland era um arabista francês que trouxe de Istambul uma paciente coleção de moedas, uma monografia sobre a difusão do café, um exemplar arábico das Noites e uma maronita suplementar, de memória não menos inspirada que a de Scherazade. A esse obscuro assessor – de cujo nome não quero esquecer, e dizem que é Hanna – devemos certos contos fundamentais, que o original desconhece: o de Aladim, o dos Quarenta Ladrões, o do príncipe Ahmed e a fada Peri Banu, o de Abulhasan, o adormecido acordado, o da aventura noturna de Harun Al Rashid, o das duas irmãs invejosas da irmã caçula. Basta a simples enumeração desses nomes para deixar claro que Galland estabelece um cânone, incorporando histórias que o tempo tomará indispensáveis e que os tradutores vindouros – seus inimigos – não se atreveriam a omitir. (BORGES, 2010)

inobservância de suas proposições resulta em prejuízo: ‘se você agir assim, ou se você não agir assim, irá suceder-lhe o mesmo que sucedeu a x’.” (LIVRO..., 2015. Vol. I., p. 22)

Como se percebe, o trabalho de pesquisa e compreensão do caminho feito pela obra milenar é colossal, exigindo fôlego e dedicação daquele que o faz. No Brasil, a referência acadêmica responsável por este estudo é o Professor-Tradutor Mamede Mustafa Jarouche. Atribui-se a ele todo o mérito de pesquisa e informações consolidadas sobre este tema até o momento nesta tese.

Pela magnitude e importância deste trabalho, convencionou-se nesta pesquisa utilizar como *corpus* referência à narrativa oriental (e não apenas arcabouço textual), a obra traduzida de cinco volumes de Mamede Mustafa Jarouche do *Livro das Mil e Uma Noites* (2015 e 2021). Tal trabalho, iniciado em 2005, ganhou, entre outros, o Prêmio Jabuti de Melhor Tradução em 2006 em reconhecimento ao trabalho de Jarouche. Recorre-se ao próprio escritor para discorrer sobre a vastidão de sua pesquisa:

O trabalho foi buscar, nos originais do livro, o ritmo, o sabor e o poder da palavra de Šahrāzād, inumerável como a prosa do mundo e fonte de inspiração para escritores tão diversos quanto Marcel Proust, Machado de Assis, Voltaire, Edgar Allan Poe, Jean Potocki e Borges. Sua narrativa, como bem disse o filósofo francês Michael Foucault, “é o avesso encarniado do assassinio, é o esforço de noite após noite para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência” (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 9).

Destaca-se que, até aquele momento, todas as traduções apresentadas da obra oriental em língua portuguesa tinham, como texto de partida, a obra francesa de Jean-Antoine Galland. Os textos utilizados por Jarouche, para discorrer sobre a obra, são diversos e diferem-se por serem baseados no que o professor considera serem os mais importantes manuscritos em árabe encontrados até os dias atuais.

Jarouche traduziu diretamente do idioma árabe para o português do Brasil. Mais tarde, Hugo Maia, tradutor de nacionalidade portuguesa, traduziu também diretamente do árabe, mas para o português de Portugal, 1282 contos em *As Mil e Uma Noites*, trabalho composto por três volumes³⁴.

Em seu texto “Tradução: Literatura e Literalidade” (2009), Octavio Paz traça um comparativo muito acertado ao dizer que quando uma criança pergunta a sua mãe o significado de uma palavra, o que ela realmente quer é que este signo seja traduzido para a sua linguagem, ou seja, para o autor, aprender a falar é aprender a traduzir.

³⁴ *As Mil e Uma Noites - Volume I* (2017), *As Mil e Uma Noites - Volume II* (janeiro 2020) e *As Mil e Uma Noites - Volume III* (maio de 2020), Livraria da Travessa

Em todos os casos, sem excluir aqueles em que somente é necessário traduzir o sentido, como nas obras científicas, a tradução implica uma transformação do original. Essa transformação não é, nem pode ser, senão literária, porque todas as traduções são operações que servem dos modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, se reduzem todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora. O texto original jamais reaparece (seria impossível) na outra língua; entretanto, está sempre presente, porque a tradução, sem dizê-lo, o menciona constantemente ou o converte em um objeto verbal que, mesmo distinto, o reproduz: metonímia e metáfora. (PAZ, 2009, p. 15)

O trabalho de tradução, ao mesmo tempo em que faz seu receptor conhecer nova cultura e estruturas linguísticas, com mistérios e percepções características de um idioma, abre também portas ao tradutor, para que este evidencie sua veia poética e criativa, ou – como palavras do próprio Paz – opere literariamente seu texto e torne-o um novo trabalho. Aquele que traduz, ao mesmo tempo cria.

Logo, amparando-se neste dizeres e aplicando-os à obra de Mamede Mustafa Jarouche, contempla-se em seus textos tarefa que perpassa a tradução interlingual. Por esse motivo, muitas vezes classifica-se o professor-tradutor como autor, escritor ou pesquisador, valorando o trabalho dele, e de tantos outros estudiosos. Nota-se, igualmente, um exercício de pesquisa histórica e de produção linguística.

Suplementarmente à tradução de Galland, outro aspecto ressaltado na obra de Jarouche é que a primeira tradução parcial do árabe para o português, desta obra, data do século XIX e foi realizada pelo imperador Pedro II (1825-1891). Ele teria traduzido cento e vinte e oito noites das quais trinta e seis, aparentemente, foram extraviadas. O imperador teria continuado seu trabalho de tradução até o fim de seus dias.

O que é inquestionável, em todos os gêneros e versões encontradas, é a forma narrativa da obra, seu conteúdo e o teor de suas fábulas e relatos, bem como a força literária que carrega sua narradora Šahrāzād.

2.3 Os manuscritos traduzidos e outras fontes

Mamede Mustafa Jarouche aponta que, desde o século IX d.C., uma obra com as características do *Livro das Mil e Uma Noites* (2015, 2021) já circulava pelo mundo árabe; contudo, somente entre a segunda metade do século XIII d.C. e a primeira metade do século XIV d.C. é que esta obra passou a se aproximar mais das histórias que conhecemos hoje. Ele indica também que o *Livro das Mil e Uma Noites* seria uma das reelaborações da obra, da época do Estado mameluco, e deriva de uma matriz iraquiana sob a existência de dois ramos, o Sírio e o Egípcio:

Aliás, a divisão do livro em dois ramos, “sírio” e “egípcio”, data do século XIX, é fruto do trabalho de orientalistas e foi enfaticamente reproposta pelo scholar iraquiano Muhsin Mahdi, professor de Harvard e um dos maiores especialistas no assunto, ao qual dedicou cinco lustros de sua vida. [...]. Para falar com concisão, o ramo sírio é constituído pelos manuscritos que se copiaram, do século XIV até o século XVIII, na região árabe-asiática do Levante – nas terras que hoje correspondem ao Líbano, à Síria e à Palestina (LIVRO..., 2015, vol. 2, p. 7)

A obra de Jarouche é dividida em cinco volumes baseados em manuscritos diversos que, para ele, configuram fontes confiáveis para traduções. Os volumes I e 2 são traduções do ramo sírio, e os volumes 3, 4 e 5 são oriundos do ramo egípcio, este último, sendo dividido entre antigo e tardio.

Esta multiplicidade de textos, revela ao leitor, a teoria de que não teria sido encontrado, até hoje, um manuscrito exato, um texto singular, que confirme a unicidade das histórias. Não se confirmou, também, se uma única versão de manuscritos teria sido escrita, fosse esta síria ou egípcia.

Tal “incompletude” – os manuscritos mais antigos, conforme tem se dito à exaustão, contêm “somente” 282 noites – fez escorrer demasiada tinta, sem que se tenha chegado, no entanto, a uma solução satisfatória para esse claro enigma: por que alguns dos manuscritos de um livro cujo título é Mil e uma noites apresentam menos de trezentas noites? [...] seriam manuscritos defeituosos; o primeiro compilador, por motivos que podem ir do desinteresse (ou da sua forma radical, a morte) à falta de material para a complementação do trabalho, teria abandonado o projeto etc. (LIVRO..., 2015, vol. 4, p. 13, grifo do autor)

Há também uma certa convicção de que as histórias do *Livro das Mil e Uma noites* sejam derivadas “apenas” da tradição oral, ou seja, as narrativas contidas no livro teriam sido primeiramente difundidas pela oralidade popular, para que posteriormente fossem compiladas. Haja vista que falar é um ato inerente ao homem e, falar e escrever são formas de comunicação, bem como é a narrativa quando enunciada, consente-se com esta afirmação. Todavia, conforme já explanado anteriormente, discorda-se dela uma vez que não podemos dizer que este fato foi uma regra, ou que isto tenha acontecido a todas as narrativas compendiadas ao longo dos séculos. Vimos que muitas fábulas da obra vieram de outros livros, fatos históricos, ou até mesmo foram alteradas, deliberadamente ou por necessidade de alguma outra adequação, por copistas e compiladores:

Isso é a demonstração de um fato simples: todas as sociedades de tradição escrita foram, em um momento de sua história, sociedades de tradição oral. Os homens falaram antes de escrever (a melhor prova disso está em que se estuda o *nascimento* da escrita) e organizam sua sociedade em função da fala. Mas esses “vestígios” testemunham também o fato de que todas as sociedades de tradição escrita conservam uma parte da oralidade, e que essa parte não é, não pode ser considerada como um *corpus* fóssil. Os trava-línguas que, como vimos, desempenham um papel fundamental no aprendizado da língua entre os jovens peúles, assim como em muitas outras culturas, desempenham o mesmo papel, simultaneamente lúdico e pedagógico, entre os franceses ou russos. E os slogans gritados pelos manifestantes espanhóis ou ingleses apresentam qualidades formais (ritmo, rimas, aliteraões) que os aproximam de maneira funcional da literatura oral. Há nesses exemplos, como em outros, fatos vivos que mostram perfeitamente que a fronteira entre oralidade e escrita não é impermeável. (CALVET, 2011, p. 141, grifo do autor)

Conforme o excerto acima, ambas as formas, oral e escrita, não podem ser dissuadidas, ou seja, separadas, e é impossível não se resvalarem, pois como diria Ferdinand Saussure (1997), a linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro. O texto oral está eivado de influências culturais, sociais e ideológicas, assim como está o escrito, o pictórico etc.

Além disso, convém salientar também que devemos tomar cuidado ao nos referirmos à tradição oral, uma vez que isto não significa propriamente literatura oral: “*tradição oral e tradição escrita* designam, então, aqui duas formas de comunicação linguística que, por sua vez, definem duas formas de sociedade.” (CALVET, 2011, p. 10, grifo do autor). É assim que é possível, muitas vezes, precisar-se datas ou povos através de um texto, música ou figura, visto que toda e qualquer comunicação possui uma carga social e de sentido.

O que deve ficar claro, desde já, é que o livro das mil e uma noites não é literatura “oral”, ao menos não na medida em que oralidade é vulgarmente pensada como atributo de espontaneidade ou alegre caos impensado, mas em todo caso profundo porque proveniente de uma seiva popular etc. etc. Trata-se de um trabalho letrado cujo percurso foi da elaboração escrita à apropriação pela esfera da oralidade, e não o contrário. Ou seja: não são lendas ou fábulas orais que alguém um dia resolveu compilar, mas sim histórias elaboradas por alguém, por escrito, a partir de fontes diversas (das quais algumas por acaso poderiam ser orais, embora não exista nenhuma evidência disso) que foram sofrendo, de maneira crescente, a apropriação os narradores de rua, os quais encontraram nelas um excelente material de trabalho. (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 27-28, grifo do autor)

2.4 O Prólogo-Moldura (ou narrativa-quadro)

A história das mil e uma noites não inicia seu enredo na primeira noite, nem com as palavras da própria Šahrāzād³⁵, como narradora da história em primeira pessoa. É com o excerto abaixo que o *Livro das Mil e Uma Noites* mergulha o leitor nas situações do cotidiano árabe antigo e inicia a construção de sua história:

Louvores a Deus, soberano generoso, criador dos homens e da vida, e que elevou os céus sem pilares, e estendeu as terras e os vales, e das montanhas fez colunas; [...] Reverencio o altíssimo pela orientação com que nos agraciou, e louvo-lhe os méritos incomensuráveis.

E, agora, avisamos aos homens generosos e aos seus senhores gentis e honoráveis que a elaboração deste agradável e saboroso livro tem por meta o benefício de quem o lê: suas histórias são plenas de decoro, com significados agudos para os homens distintos; por meio delas, aprende-se a arte de bem falar e o que sucedeu aos reis desde o início dos tempos. Denominei-o de *Livro das Mil e Uma Noites* [...] (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 39, grifo do autor)

Com um narrador-onisciente, permeando entre primeira pessoa do singular (reverencio, denominei-o) e do plural (avisamos) é que o narrador explica sua motivação para tecer as histórias contidas nas páginas que se seguirão. O texto inicia a narração apresentando o triste acontecimento na vida de ambos os reis irmãos (Šāhriyār, o mais velho e Šāhzamān, o mais novo).

Em linhas gerais, o rei primogênito havia sido um grande cavaleiro e destemido campeão. Tornara-se sultão, estabelecendo-se na Índia e na Indochina. Após longos anos, Šāhriyār, saudosos de Šāhzamān, pede a seu vizir que vá até o reino de seu irmão mais novo e traga-o para visitá-lo. Obviamente o vizir obedece e chega ao reino, com a mensagem enviada para o irmão de seu rei, Šāhzamān. Neste momento, o nome de Šahrāzād é pela primeira vez citado na obra, ao explicar-se ao leitor que este vizir seria pai de duas moças (Šahrāzād e Dīnārzād).

Ao se preparar para a longa viagem que se apresentava a sua frente, Šāhzamān permanece até bem tarde com o vizir, além dos limites de sua cidade. Ao retornar, encontra sua

³⁵ Quem seria Scherezade? Ou devemos dizer Xerezade, ou Sharazade, Sherazade, Šahrāzād, Cherazade ... O mesmo questionamento pode ser levantado para o rei Shariar (ou Šāhriyār, grafia utilizada por Jarouche). Por serem várias as traduções e textos utilizados, por todo o mundo, ao longo dos séculos, coube àquele que transpôs o texto, decidir a grafia a ser utilizada para os nomes próprios. Este é o motivo de conhecermos tantas grafias para os mesmos nomes. Além disso, ainda temos as questões da transliteração da escrita árabe, também tratada por Jarouche em sua obra. O próprio autor discorre sobre estes problemas da transliteração da escrita árabe, muito distinta da Língua Portuguesa. Adicionalmente, ele informa que, decidiu adotar durante toda a sua tradução, a convenção internacional, não apenas para os nomes das personagens bem como para verbos, artigos, nomes de cidades. (LIVRO..., 2015, vol. I)

esposa dormindo em seu leito ao lado de um de seus empregados, descobrindo a traição da mulher:

“Isso e eu nem sequer viajei; estou ainda nos arredores da cidade. Como será então quando eu de fato tiver viajado até meu irmão lá na Índia? O que ocorrerá então depois disso? Pois é, não é mesmo possível confiar nas mulheres!”. Depois, possuído por uma insuperável cólera, disse: “Deus do céu! Mesmo eu sendo rei, o governante da terra de Samarcanda, me acontece isso? Minha mulher me trai! É isso que se abateu sobre mim!”. E como a cólera crescesse ainda mais, desembainhou a espada, golpeou os dois – o cozinheiro e a mulher – e, arrastando ambos pelas pernas, atirou-os do alto do palácio ao fundo da vala que o cercava. Em seguida, voltou até onde estava o vizir e determinou que a viagem fosse iniciada naquele momento. (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 40)

A viagem à Índia ocorre de modo satisfatório, porém, mesmo estando muito feliz em rever Śāhriyār, Śāhzamān não consegue esconder sua decepção, preocupando o irmão. O poderoso sultão credita a infelicidade do jovem às saudades de seu reino e de seu povo.

Ao longo das páginas iniciais da obra, revela-se ao leitor como o rei Śāhzamān descobriu a traição de sua rainha, entretanto, o que não se sabe ainda é que a mesma decepção seria acometida ao reino de seu irmão Śāhriyār, iniciando assim o evento-motor de todo o enredo do *Livro das Mil e Uma Noites*.

Ao partir para uma caçada, Śāhriyār deixa o irmão caçula em seu palácio e pede que ele aguarde seu retorno. Os dias no palácio se passavam e o irmão caçula permanecia lá, pensativo e melancólico, contemplando a natureza através de sua janela. Certa vez, ao passear pelo jardim, encontrou uma porta secreta. Adentrando-a sem que fosse percebido pelos presentes, Śāhzamān se depara com uma orgia entre a cunhada, alguns escravos e criadas.

Ainda incrédulo à cena que presenciara, Śāhzamān se dá conta de que não é ele o homem mais desafortunado do mundo uma vez que o seu irmão, poderoso governante, da mesma forma fora acometido por tal desdita. Livrando-se assim do agonizante sentimento que suscitou sua estada no reino do irmão, o rapaz voltou a comer e beber, gozando da vida novamente.

Dez dias se passaram e o rei Śāhriyār retorna ao reino. Ao encontrar seu irmão em melhor condição física e mental, Śāhriyār cobra, insistentemente, uma explicação para essa alteração de humor do irmão: “É absolutamente imperioso que você me informe sobre isso”, (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 44). Śāhzamān não resiste e acaba contando o que lhe aconteceu e denunciando também a cunhada. Ao armar uma emboscada para apanhar a rainha em flagrante,

Šāhriyār constata a traição da esposa e, desgostoso, convida o irmão a saírem pelo mundo afora, acreditando não existir no mundo, homens tão infelizes quanto eles:

“Você me acompanha no que eu vou fazer agora?”. O irmão respondeu: “Sim”. Šāhriyār disse: “Vamos abandonar nosso reino e perambular em amor a Deus altíssimo. Vamos desaparecer daqui. Se por acaso encontrarmos alguém cuja desgraça seja pior do que a nossa, voltaremos, caso contrário, continuaremos vagando pelo mundo, sem necessidade alguma de poder”. Disse Šāhzamān: “Esse é um excelente parecer. Eu vou acompanhar você”. (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 46, grifo do autor).

Diante deste posicionamento dos reis é que se dá o início de um dos principais recursos literários do *Livro das Mil e Uma Noites*: as histórias circulares. Uma enredada às outras, como um circuito ou, como denomina Tzvetan Todorov, histórias encaixadas: “a aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o ‘eu estou aqui agora’ da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*.” (TODOROV, 2013, p. 123, grifo do autor)

A história intitulada “O gênio e a jovem sequestrada” continua a narração da viagem de expurgo dos reis. Em certo ponto desta viagem, eles se deparam com um *ifrit*³⁶ e uma jovem sequestrada por ele. Sob a ameaça de acordar o demônio e este os matar, ela os obriga a copularem com ela: “Vamos, comecem a copular e me satisfaçam, senão vou acordar o *ifrit* para que ele mate vocês.” (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 47).

Após a cópula, a jovem os obriga a entregarem seus anéis e soma estes dois anéis a mais 98 peças que, segundo a jovem, seriam a prova de que outros 98 homens a possuíram, assim como os reis acabaram de fazer. Nota-se que, para a jovem, esta atitude significa sua vingança contra o *ifrit*, mesmo que esse ainda a possua trancada dentro de um baú após sequestrá-la na noite de seu casamento.

Assustados, os reis entregam seus anéis e partem antes que o *ifrit* desperte. No caminho, eles concluem o quão ardilosas e obstinadas as mulheres podem ser e resolvem voltar aos seus reinos, determinados a nunca mais se casarem novamente.

Ao chegar ao reino, o rei Šāhriyār ordena a seu vizir e homem de confiança que mate a sua esposa. Entrega-a ao vizir e este cumpre a ordem recebida. É desta maneira que o rei joga

³⁶ Em português ifrite (nome que os muçumanos dão a todos os gênios perversos); *ifrit* é uma designação aproximada das palavras demônio ou diabo, utilizadas por Mamede Mustafa Jarouche em sua obra. Segundo ele, advinda do Alcorão, e indicaria neste contexto criatura sobre-humana e maligna (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 46). Utilizado também na obra *Eva Luna*, de Isabel Allende, a ser apresentada mais adiante, em seu desdobramento do *Livro das Mil e uma noites*.

sobre todas as moças de seu reino a maldição de desposá-las, ter com elas uma única noite e matá-las ao amanhecer. E assim se sucedeu, até o momento em que as jovens começaram a ficar escassas em seu reino.

É válido observar neste momento que, o nome de Šahrāzād, outrora apenas uma menção a título de informação sobre a vida do vizir, reaparece, e tão somente características sobre sua sabedoria e comportamento exemplar são apresentadas.

Dentro da obra, as personagens muitas vezes não são caracterizadas. Não há a mínima descrição de estados psicológicos destas, exceto conforme citado acima, quando estão agoniadas pelo que lhes é trazido no enredo de suas histórias (seja a própria morte, desgraça ou se serão transformadas em pássaros e assim permanecerão o resto de suas vidas etc.), características essas do gênero fábula.

Retomando a menção à Šahrāzād, é neste instante que a função de nossa personagem, dentro do prólogo-moldura da obra, começa a se formar. Ela informa a seu pai a decisão de casar-se com o rei a fim de acabar com a triste maldição arbitrariamente imposta às mulheres de seu reino:

Disse o autor: certo dia, Šahrāzād disse ao pai: “Eu vou lhe revelar, papai, o que me anda oculto pela mente.” Ele perguntou: “E o que é?”. Ela respondeu: “Eu gostaria que você me casasse com o rei Šāhriyār. Ou me converto em um motivo para a salvação das pessoas ou morro e me acabo, tornando-me igual a quem morreu e acabou”. (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 49-50)

O vizir tenta dissuadir a filha de tamanha loucura, desesperadamente, narrando a parábola “O burro, o boi, o mercador e sua esposa”³⁷. Neste momento, surge então uma fábula, que foi transportada às páginas do *Livro das Mil e Uma Noites* a propósito da elucidação dos exemplos do vizir. Mas, contrariamente ao seu desejo, a fábula contada por ele não surte efeito e ele, então, informa ao rei que lhe dará sua filha mais velha como esposa. Infere-se aqui que a aptidão para contar histórias pertence à filha e não ao pai. Mesmo com a iminência da morte a

³⁷ Na fábula contada pelo pai de Šahrāzād, havia um mercador que podia entender a língua dos animais. Certa noite, sem saber que o mercador os escutava, o boi - cansado de trabalhar enquanto o burro vivia no conforto - ouve do próprio o que fazer para não trabalhar mais tão arduamente. No dia seguinte, o boi segue as orientações do burro, mas quem passa a trabalhar então é o burro. Este arma novo plano para conduzir o boi as suas antigas tarefas e o mercador continua a os escutar. Divertindo-se com a história dos animais, a esposa deste último pede que ele conte o motivo de tanta alegria, mas ele diz que não pode lhe contar senão perderia a vida. Ela, não acreditando no marido, diz não se importa se ele morrer, contanto que este lhe conte a verdade. Assim, o mercador prepara a família para sua morte, e enquanto cuida dos últimos preparativos escuta o cachorro e galo comentarem sobre sua história. Eles dizem que se estivessem no lugar dele espancariam a mulher até que ela desistisse dessa ideia. Assim o mercador o faz, açoitando a esposa até que ela desista de saber o porquê de ele sorrir tanto. E assim todos ficam felizes para sempre. A intenção do vizir é demonstrar, por meio de uma fábula didático-moralizante, que os planos da moça podem não sair como ela planeja, assim como o dos animais e da esposa do mercador. (LIVRO..., 2015, vol. I, p-50-56)

sua frente, a maneira ideal para se narrar as fábulas não foi atingida por ele, sendo incapaz de mudar a ideia da moça.

Diante de tal posicionamento e, mesmo intrigado com a decisão do vizir, o rei aceita e pede que a moça seja, então, trazida ao palácio à noite. Por sua vez, é neste momento que Šahrāzād revela à irmã Dīnārzād seu plano:

“Minha irmãzinha, preste bem atenção no que vou lhe recomendar: assim que eu subir até o rei, vou mandar chamá-la. Você subirá e, quando vir que o rei já se satisfaz em mim, diga-me: ‘Ó irmãzinha, se você não estiver dormindo, conte-me uma historinha’. Então eu contarei a vocês histórias que serão o motivo da minha salvação e da liberdade de toda esta nação, pois farão o rei abandonar o costume de matar suas mulheres”. (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 56)

E conforme planejado pelas moças, ao final da cópula, Šahrāzād pede ao Rei permissão para chamar sua irmã e despedir-se dela.

Assim, no momento oportuno, Dīnārzād pigarreou e disse: “Minha irmãzinha, se você não estiver dormindo, conte-me uma de suas belas historinhas com as quais costumávamos atravessar nossos serões, para que eu possa despedir-me de você antes do amanhecer, pois não sei o que vai lhe acontecer amanhã”. Šahrāzād disse ao rei Šāhriyār: “Com a sua permissão eu contarei”. Ele respondeu: “Permissão concedida”. Šahrāzād ficou contente e disse: Ouça”. (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 56)

Assim é iniciado, neste ponto culminante, a primeira noite das espantosas histórias das mil e uma noites em que Šahrāzād, a fim de alcançar seu objetivo, ludibria o rei e põe em prática seu plano.

Denominado prólogo-moldura, o que fora exposto anteriormente é a espinha-dorsal do *Livro das mil e uma noites*, confabulado para que o mote da mulher que narra para não morrer seja cumprido. Essa é toda a explicação da origem das narrações posteriores. Importante mencionarmos que essa talvez seja a única escrita genuinamente pertencente ao *Livro das Mil e Uma Noites*.

Recordamos o que já fora exposto sobre as fábulas contadas na narrativa oriental, que alguns dos contos contidos no livro circulavam sim oralmente pelo mundo árabe e que, por meio de um processo de recolha de escrita é que chegaram a ser compiladas em obras distintas; entretanto, quando todos foram reunidos na voz de Šahrāzād é que ganharam força, reverberando até os dias atuais.

Entendemos assim que as emoções e sentimentos trazidos pela intrigante trama do *Livro das Mil e Uma Noites* possibilitam desdobramentos e novas leituras para a obra na

contemporaneidade. Isso posto, o vigor e a potencialidade de Šahrāzād, sua presença no conteúdo e na forma estão presentes na obra de Isabel Allende, *Eva Luna*, conforme veremos no próximo capítulo dedicado à análise do romance. O prólogo-moldura, ou narrativa-quadro, permite à romancista a utilização de características e especialmente o desdobramento da tensão principal da história da tradicional narradora, adequando-o a sua nova trama.

2.4.1 As funções das personagens a partir dos estudos proppianos

Reiterando o que já fora dito na seção anterior, embora o prólogo-moldura possivelmente seja a única escrita efetivamente pertencente ao *Livro das Mil e Uma Noites*, não se pode deixar de observar nele uma concatenação própria de contos. E isto se daria antes mesmo de se iniciarem as espantosas histórias de Šahrāzād. Em outras palavras, ratificamos que o processo de encadeamento de fábulas não se inicia apenas quando de sua primeira noite enumerada, mas já em sua narrativa-quadro, quando temos um narrador onisciente que explica a motivação para a confecção das fábulas noturnas.

De modo subsequente, esbarra-se concomitantemente com a teoria da função das personagens nos contos maravilhosos. Ambos os processos são cuidadosamente dispostos no enredo, com o propósito de se cumprirem os requisitos narrativos impostos por seu gênero. No caso do prólogo-moldura, a construção dos encaixes era um processo comum no período em que a obra foi difundida. Já em relação à presença das personagens, sua construção faz valer o papel definido destas segundo veremos a seguir.

Em 1928, Vladimir Propp - folclorista russo - publicou sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984) que é hoje referência dentro do estudo deste tipo de contos. Posteriormente, este mesmo trabalho foi ampliado e aplicado a outros gêneros dentro da teoria narrativa. Inicialmente mal interpretado neste período, hoje os estudos proppianos são considerados fontes importantes para definições sobre as funções das personagens nos textos, estejam elas contidas em contos ou em qualquer outro tipo de narrativa:

No entanto, houve uma reviravolta completa em 1958, quando saiu uma tradução inglesa do livro. Passou-se, então, a perceber claramente que o estudo de Propp, embora concentrado num corpus de cem contos de magia russos e sem nenhuma pretensão explícita de extrapolar essas conclusões para outros gêneros, dava explicação cabal a um fato que perturbava os folcloristas: a ocorrência dos mesmos esquemas narrativos em povos que dificilmente poderiam ter mantido contato entre si.

Na década de 1960, o estudo de Propp esteve no centro de preocupação de toda uma corrente de estudiosos da narrativa, que procuraram descobrir normas gerais a partir dele. O livro tornou-se para muitos quase uma cartilha

e suscitou polêmicas violentas, às quais o autor assistiu de longe, certamente surpreendido com este ressuscitar estranho de sua obra. (PROPP, 2001)³⁸

A controvérsia sobre os trabalhos de Propp atenuou-se nas décadas de 50 e 60 quando se pôde perceber a confluência entre as especificações feitas por ele nos contos maravilhosos aplicadas à outras formas textuais. Assim, muitos autores passaram a apoiar a ideia de que não apenas os contos, mas também outros gêneros, poderiam ser analisados a partir de todos os elementos neles contidos. Com isso, as personagens passam a não apenas figurarem nos enredos, mas a serem categorizadas como parte composicional do jogo literário:

Os estudos desenvolvidos pelos formalistas, os quais só serão conhecidos no Ocidente por volta de 1955 com a publicação do livro *Formalismo russo*, de Victor Erlich, constituem, num certo sentido, uma verdadeira ciência da literatura, contribuindo decisivamente para que a obra seja encarada como um sistema de signos organizados de modo a imprimir a conformação e a significação desta obra.

Essa nova concepção da obra literária procura na organização intrínseca de seu objeto o material e o procedimento construtivo que conferem à obra seu estatuto de sistema particular. (BRAIT, 1990, p.43)

Apesar de falarmos em folclore quanto à especialidade do russo, mas por outro lado em fábulas quando mencionamos o *Livro das Mil e Uma Noites*, percebe-se que assim como estas últimas, cuja origem não se pode determinar, também o folclore e a língua, não possuem paternidade confirmada, porém difundem-se corriqueiramente através dos tempos e sociedade.

Por isso, aludindo-se ao enredo recém narrado na seção anterior, vê-se claramente neste os preceitos de Propp indicados nas personagens que compõem as fábulas do *Livro das Mil e Uma Noites* tocando, inclusive, o romance chileno. Encabeçada por este narrador onisciente inicial descortinam-se, apenas no prólogo-moldura, pelo menos outros dois níveis de encaixe a partir de sua própria intriga. O que se sucede aos reis e que é anunciado no texto logo no começo por este narrador-onisciente é o que Propp chama de situação inicial:

O conto maravilhoso, habitualmente, começa com certa situação inicial. Enumeram-se os membros de uma família, ou o futuro herói (por exemplo, um soldado) é apresentado simplesmente pela menção de seu nome ou indicação de uma situação. Embora essa situação não constitua uma função, nem por isso deixa de ser um elemento morfológico importante. (PROPP, 1984, p. 31)

³⁸ Esta citação foi retirada de um resumo inicial constante em uma cópia digital da obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*, datada de 2001, e emitida pela Forense Universitária/CopyMarket.com. Diferentemente da edição de 1984, utilizada nas referências bibliográficas desta tese, este resumo aparece apenas nesta versão digital disponível em <https://pt.scribd.com/doc/65442543/Vladimir-Propp-Morfologia-Do-Conto-Maravilhoso#>. Analisou-se o restante do arquivo e com exceção desta introdução, todo o restante da cópia permanece idêntica à versão de 1984.

Vale ressaltar neste começo de explanação que, muitas vezes devido à lógica contida em determinados textos, sua forma ou conteúdo, é possível atribuir-se a mesma função à personagens distintas. Nesta mesma perspectiva, nem sempre todas as funções desenhadas pelo teórico serão obrigatoriamente desenvolvidas em todas as narrativas. Em outras palavras, pode-se haver um salto na enumeração das funções ou a possibilidade de alguma alteração na definição das personagens. Ou seja, encontram-se nas diversas fábulas e contos tipos distintos de combinações. Todavia, o que se pode afirmar é que, certamente, os elementos estabelecidos por Propp serão encontrados no texto, independente da ordem ou papel dado às figuras.

Baseando-se nesta asserção, lembramos que em relação aos irmãos reis temos duas personagens, com situações igualmente impostas. Não por acaso, obviamente, isto é feito para justificar que apesar de poderosos (e homens) uma mesma desgraça acontece aos dois monarcas, irmãos, em ambos os reinos, por suas duas rainhas. E deste modo o livro posiciona o seu leitor em uma narrativa que seria a primeira história encaixada à desdita dos reis: “O Gênio e a Jovem Sequestrada”.

Apoiada neste encaixe, e ainda após este conjunto de duplicidades de acontecimentos, encontra-se também a primeira função cunhada por Propp: o afastamento dos heróis. Dentro da situação inicial a que nos referimos antes, a esta altura, Šāhriyār e Šāhzamān tornam-se protagonistas, lançando-se, perambulando pelo mundo e abandonando seus reinos. Distantes desses, deparam-se com o gênio e a jovem:

Ao sair do mar, o *ifrit* caminhou pelo prado e foi instalar-se justamente debaixo da árvore em que os dois reis estavam escondidos. Depois de se sentar debaixo da árvore, ele depositou o baú no solo, sacou quatro chaves com as quais abriu os cadeados e dali retirou uma mulher de compleição perfeita, bela jovem de membros gentis, um doce sorriso no rosto de lua cheia. Retirou-a do baú, colocou-a debaixo da árvore, contemplou-a e disse: ‘Ó senhora de todas as mulheres livres, a quem sequestrei na noite de seu casamento, eu gostaria de dormir um pouco’. [...] A jovem ergueu a cabeça para a árvore e, voltando casualmente o olhar, avistou os reis Šāhriyār e Šāhzamān. [...] ‘Deçam devagarzinho até mim’. [...] ‘É absolutamente imperioso que vocês deçam até aqui’. (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 46-47)

O que se passa depois é conhecido. A jovem exige que os reis copulem com ela, mesmo sabendo que isto seria condenado pelo *ifrit* que poderia matá-los. Configurou-se aí a proibição, segunda função vislumbrada por Propp para as personagens. A próxima função determinada às personagens, a transgressão, ocorre logo na sequência da proibição.

Ao se encontrarem ameaçados, aos jovens não lhes resta outra opção a não ser infringirem a regra narrativa, transgredindo a proibição imposta. Neste momento, a moça é

absorvida pela fabulação, uma vez que foi agregada ao conto como uma nova personagem; ela se define como antagonista dos heróis (a agressora). Conforme estipulado por Propp (1984, p. 34), estas condições são geralmente dispostas por meio de diálogos, e assim também acontece no *Livro das Mil e Uma Noites*:

Eles disseram: ‘Pelo amor de Deus, minha senhora, não faça assim. Nós agora estamos com muito medo desse *ifrit*, estamos apavorados. Poupe-nos disso’. A jovem respondeu: ‘É absolutamente imperioso’, e insistiu e jurou: ‘Por Deus que ergueu os céus, se vocês não fizerem o que estou mandando, eu acordarei meu marido *ifrit* e mandarei que mate vocês e os afunde nesse mar.’” (LIVRO..., 2015, vol. I, pg. 47, grifo do autor).

E é à força, usando a chantagem, que a antagonista se apodera de bens de suas vítimas: os anéis que deseja dos heróis como prova de que estes estiveram com ela. O arдил criado pela moça, próxima função destacada nos estudos proppianos, é constituído conforme leu-se nas linhas acima. O que os reis não percebem é que, cedendo a esta coação estão, involuntariamente, ajudando a inimiga a conseguir o que quer: vingar-se do gênio. A esta condição intitulamos cumplicidade segundo a *Morfologia dos Contos Maravilhosos* (PROPP, 1984, p.35).

Ela perguntou: ‘Por acaso vocês sabem o que são estes anéis?’. Responderam: ‘Não’. Ela disse: ‘Todos os donos desses anéis que me possuíram, e de cada um eu tomei o anel. E como vocês também me possuíram, deem-me seus anéis para que os junte a estes outros e complete cem anéis; assim, cem homens terão me descoberto bem no meio dos cornos desse *ifrit* nojento e chifrudo, que me prendeu nesse baú, me trancou com quatro cadeados e me fez morar no meio desse mar agitado e de ondas revoltas, pretendendo que eu fosse, ao mesmo tempo, uma mulher liberta e vigiada. Mas ele não sabe que o destino não pode ser evitado nem nada pode impedi-lo, nem que, quando a mulher deseja alguma coisa, ninguém pode impedi-la’. Ao ouvir as palavras da jovem, os reis Šāhriyār e Šāhzamān ficaram sumamente assombrados [...]. Retiraram os anéis e os entregaram à jovem, que os recolheu e guardou no saco, indo em seguida sentar-se junto ao *ifrit*, cuja cabeça ergueu e recolocou no colo, conforme estava antes. (LIVRO..., vol. I, p. 47-48, grifo do autor)

A jovem ordena que os reis regressem e estes, no caminho de volta ao reino conversando sobre tudo o que se sucedera, percebem que o gênio, mesmo com tamanho poder mágico e força, não conseguiu se livrar das artimanhas das mulheres. Encerra-se então a segunda narrativa encaixada à primeira, e se retorna à principal.

À continuação, inflados em seus egos outrora machucado, os irmãos chegam ao palácio de Šāhriyār que manda reunir todos os seus subalternos; Šāhriyār busca sua esposa e decreta ao vizir que a mate. O próprio rei matou também todas as criadas que ajudaram a rainha no estratagemas e toma a derradeira resolução de se casar noite após noite com uma mulher e matá-

la ao amanhecer. Instala-se neste momento o dano e nota-se que toda a história contada até então foi uma “parte preparatória” que é ligada ao “nó da intriga” (PROPP, 1984, p. 35): a morte das mulheres.

Šāhriyār envia Šāhzamān de volta ao seu país e dá início a sua vingança. “As formas de dano são extremamente variadas. [...] *Ele dá a ordem de matar*. Esta forma é, em essência, uma expulsão modificada (reforçada). [...] Nem todos os contos, porém, começam por uma agressão. [...] Prestando atenção a este fenômeno, podemos ver que este tipo de conto começa por uma certa situação de carência ou penúria, o que leva a uma procura, análoga à procura no caso do dano-agressão.” (PROPP, 1984, p. 37, grifo do autor). Metaforicamente, vê-se exatamente esta explicação no que foi sucedido ao rei: vitimizado pelas circunstâncias, ele decreta a morte das mulheres (dano) após sua procura por alguém tão desafortunado quanto ele (carência ou penúria).

Até este ponto da leitura do prólogo-moldura não se pode deixar de perceber (e comentar) o machismo inerente à fábula. Em momento algum a jovem sequestrada é digna de dó ou piedade dos reis que, ironicamente, tornaram-se as vítimas por **copularem** com a jovem, e não o contrário. Há ainda a denotação de que foi a traição das mulheres que causou toda esta **infelicidade** no reino e não a decisão de Šāhriyār de casar-se e matar as suas esposas. Não se visa aqui justificar um erro com outro, ou sustentar algum julgamento, entretanto, apesar de sabermos o período histórico e cultural da escrita da obra, e não ser possível classificar o texto como feminista, escutam-se claramente as vozes do grupo patriarcal, sendo este último absorvido pela engenhosidade da mulher.

Embora vil, falocrata e rancoroso, o texto não deixa de, inconscientemente, ressaltar a sagacidade feminina quando esta reverte todo o cenário a seu favor, transpassando a mensagem masculina de superioridade. Há uma conversão de poderes se visto sob os fios textuais atuais. Questiona-se, inclusive, se os criadores (ou copistas, redatores etc.) das fábulas, ao longo dos séculos, não se deram conta deste resultado que eles próprios consumaram nas linhas do texto oriental ...

Retornando ao enredo da obra, ao consagrar-se esse dano como prova de masculinidade pela morte das mulheres do reino, após a noite de núpcias, o texto subverte as funções das personagens e aquele que era então herói (o rei Šāhriyār) torna-se agora o antagonista. Seguindo a ordem dos elementos, de acordo à nona função estabelecida por Propp (1984), é divulgada a todos as notícias quanto ao dano. Assim, as moças começam a se casar com o rei, e morrerem pela manhã. Com o passar do tempo, todo o reino fica apreensivo e revoltado; não querem mais dar suas filhas ao rei. E é a partir deste dano que, neste ponto culminante da

história, apresenta-se ao leitor a nossa protagonista, a nova heroína da narrativa: Šahrāzād. Logo, tem-se aí o início da reação, com nova configuração de encargo às personagens.

Disse o copista: o vizir encarregado de matar as moças tinha uma filha chamada Šahrāzād, mais velha, e outra chamada Dīnārzād, mais nova. Šahrāzād, a mais velha, tinha lido livros de compilações, de sabedoria e de medicina; decorara poesias e consultara as crônicas históricas; conhecia tanto os dizeres de toda gente como as palavras dos sábios e dos reis. Conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada, tinha lido e entendido. (LIVRO..., 2015, p. 49, grifo do autor)

À continuação, Šahrāzād decide colocar-se à disposição do rei, no entanto, contrariado pela decisão da filha, o pai lhe conta uma fábula a fim de tirar tal ideia descabida de sua cabeça. Acompanha-se neste momento a segunda fábula encaixada à narrativa-quadro: a história “O burro, o boi, o mercador e sua esposa”. Não convencida pelo pai, testemunha-se neste episódio o início da reação/designação da heroína. Ao sair de casa para se entregar ao rei, tem-se sua partida. Ambos os momentos (início da reação e partida) são estabelecidos sequencialmente na teoria de Propp (1984, p. 40).

Em concordância às descrições na seção passada, para realizar seu plano com sucesso Šahrāzād contaria com a ajuda da irmã mais nova Dīnārzād que vai com a moça para o castelo do rei. Dīnārzād deteria aqui a função de doadora amistosa (uma vez que ajuda a irmã), congruente ao momento em que a heroína deixa seu lar. Seu papel na trama é ajudar Šahrāzād a concluir sua armadilha: “*O doador saúda e interroga o herói.* Pode ser considerada como uma forma enfraquecida do ato de pôr a prova. [...] Neste caso, a prova em si não existe, mas o questionário assume o caráter de prova indireta.” (PROPP, 1984, p. 41, grifo do autor). É exatamente isso que a irmã mais nova faz quando é instruída pela irmã a inquiri-la na noite de núpcias.

Šahrāzād reage, procedendo com seu plano para ludibriar o rei. Quando a jovem inicia a primeira noite das narrativas enredadas, esta tem na ponta de sua língua – e mente - o meio mágico que a auxilia na conquista de sua liberdade, sendo também os contos, o meio fornecido como forma para realização de sua contação de histórias: “Os meios mágicos podem ser: 1) animais (cavalo, águia, etc.), 2) objetos dos quais surgem auxiliares mágicos (pederneira com cavalo, anel com os jovens); 3) objetos que possuem propriedades mágicas, como por exemplo clavas, espadas, guslas, bolas e muitos outros; 4) qualidades doadas diretamente, como por exemplo a força, a capacidade de transforma-se em animal, etc.” (PROPP, 1984, p. 44). Apesar de não serem **mágicos** no sentido próprio da palavra conforme estipulado por Propp, a narração das fábulas é o meio pelo qual a moça põe em prática o seu engodo. Assim sendo, aqui

substituem-se e empregam-se, nas fábulas enarradas por ela, o meio mágico que a personagem utiliza para conquistar sua vivência na manhã posterior, a partir da sua reação.

Além do mais, ao iniciar a nova fábula solicitada pela irmã, temos o começo do terceiro nível de enredamento de histórias que vai até as noites finais registradas, gerando novos níveis de encaixe (circulares), conforme leu-se na seção anterior. Portanto, encerra-se nesse estágio o prólogo-moldura e as suas outras histórias enredadas, compondo os três níveis de narrativas interligadas neste em concordância ao que fora alegado no início desta explanação.

A este ponto também em a *Morfologia dos Contos Maravilhosos*, as funções se reiniciam, portanto, o herói é posto novamente à prova e todas as situações voltam a se repetir, coincidentemente ao molde de o *Livro das Mil e Uma Noites* com suas histórias circulares. A este respeito, considera-se o que o teórico havia declarado anteriormente. Ao concluir sua tese, ele estabelece que nem sempre todas as funções do esquema estabelecido por ele no livro são encontradas em todas as narrativas, bem como nem todas as personagens de seu esquema sempre estão contidas em todos os textos:

O problema de saber de que modo o esquema proposto se aplica aos textos e saber o que cada conto representa em relação ao esquema, só pode ser resolvido mediante uma análise dos textos. A questão inversa, ou seja, saber o que representa o *esquema* dado em *relação aos contos*, pode ser resolvida de imediato. Para cada conto o esquema aparece como *unidade de medida*. Do mesmo modo que se aplica o metro a um tecido para determinar seu comprimento, pode-se aplicar este esquema aos contos para defini-los. Se este esquema for aplicado a diversos textos, poderão definir-se também as relações dos contos entre si. Anteciparemos desde já que o problema do parentesco dos contos entre si, assim como o problema dos enredos e das variantes pode, deste modo, receber nova solução. (PROPP, 1984, p. 59-60, grifo do autor)

A partir do excerto acima, o autor corrobora que há algumas diferentes formas que podem ser desenvolvidas para que o heróis atinjam seus objetivos. Portanto, analogamente à trajetória percorrida pela personagem Šahrāzād nesta pesquisa, este deslocamento proppiano será considerado um pouco maior do que uma simples viagem. Aqui, ele se prolongará por entre os séculos, por meio de fios textuais, alcançando a heroína Eva Luna no romance chileno. Tal qual Šahrāzād, firmando neste novo enredo a protagonista Eva, ela continua a mesma luta que a moça da Antiguidade: narrando para viver.

No texto contemporâneo, repara-se o dano através de Eva quando essa se torna uma grande escritora de telenovelas. Segundo Propp (1984), as funções continuam e novas ações são realizadas ao ponto de que o herói receba um objeto mágico atual e todo o enredo anterior se reinicie, como as histórias enredadas do *Livro das Mil e Uma noite* - uma após a outra. No

romance, uma nova heroína é posta à prova e Eva desenvolve uma nova busca: a busca por sua subsistência. Seguida de novas intrigas, com outras reações, novos doadores - agora sob outras configurações - a tarefa volta a ser realizada. A conclusão se dá por meio da telenovela escrita pela sul-americana, transmitida em cadeia nacional, com grande repercussão e sucesso. A heroína Eva é então reconhecida a partir de seu diálogo à Šahrāzād.

Conclui-se que os estudos desenvolvidos pelo folclorista no início do século XX ainda hoje se mostram de grande importância e congruência à teoria literária, podendo ser introduzidos e desenvolvidos em análises tais como a que nesta pesquisa se apresenta. Em um texto literário, nenhum dos elementos expostos em sua essência é uma eventualidade. Na proposta de Vladimir Propp, bem como questionado por estudiosos anteriormente, todas as personagens participam do movimento textual, por meio de uma incumbência que lhes é imposta pelo autor.

2.5 A última noite

Em conformidade com o que já fora aqui mencionado, o *Livro das mil e uma noites* não possui ordem numérica nem cronológica e surpreendentemente, nem mesmo a milésima primeira noite.

O volume três da obra de Jarouche (ramo egípcio) é encerrado por ele na 929ª noite, após Šahrāzād terminar a história do “Rei da Índia e seu vizir”: Com o conhecido final de conto de fadas, “... e viveram felizes para sempre!”, ter-se-ia terminado a 929ª noite das histórias das mil e uma noites:

[Prosseguiu Šahrāzād]: “Foi isso que nos chegou, ó rei do tempo, da história do vizir e de seu rei Šāh Bāht”. Sumamente espantado com Šahrāzād, o rei aproximou-se de seu coração, tamanho era o seu amor por ela, que adquiria cada vez mais valor e, pensou: “Por Deus que alguém como ela não merece a morte, pois o destino não permitirá que surja outra igual. Por Deus que eu estava engegado, e se ele, com sua misericórdia, não me tivesse endireitado e me agraciado com ela – que me contou esplêndidos paradigmas, situações verdadeiras, admoestações verazes e agradáveis anedotas –, eu não teria retomado o bom caminho! Louvores a Deus por isso, e a ele eu rogo que no fim me faça ficar com ela, como o vizir com o rei Šāh Bāht”. Em seguida, vencido pelo sono, o rei Šāhriyār dormiu, excelso seja aquele que não dorme! (LIVRO..., 2015, vol. 3, p. 326)

Similarmente termina a milésima noite do volume quatro. Ao se completar a milésima noite e, após ouvir a narração da história, o rei Šāhriyār se volta a seus próprios pensamentos e reflete sobre as histórias contadas. Ele reconhece a inigualável bondade e talento de Šahrāzād

e reúne todos os seus subordinados para comunicar que se arrependera das mortes das moças anteriores.

Anunciando seu casamento com Šahrāzād, adicionalmente, o rei chama seu irmão mais novo para a celebração de tão feliz momento. Este relata ao irmão detalhadamente o que ocorrera, todas as belas histórias narradas por Šahrāzād e faz assim com que Šāhzamān deseje desposar a irmã de Šahrāzād, Dunyāzād. Ao receberem a proposta, como condição, as irmãs pediram que não as separassem e vivessem, desta forma, todos no mesmo reino.

A condição foi prontamente aceita e as celebrações estenderam-se por vários dias. A felicidade dos súditos e dos reis era plena. O reino foi dividido e cada um dos reis o comandava em dias alternados. O rei Šāhriyār convocou historiadores e copistas para que ouvissem e compilassem todas as histórias, crônicas e anedotas contadas pela esposa Šahrāzād.

Da mesma maneira que a história teria sido iniciada no volume I, a milésima noite do volume quatro termina com suas personagens sob a graça de Deus e, outorgando a este a responsabilidade de tudo que lhes ocorrera, característica esta própria da religião mulçumana, sempre justificando como vontade divina:

Em seguida, o rei mais velho Šāhriyār, mandou chamar historiadores e copistas, ordenando-lhes que escrevessem tudo quando lhe sucedera com a sua esposa Šahrāzād, todas as histórias, crônicas e anedotas que lhe contara, desde a primeira até a última, e então eles escreveram tudo quanto lhes ordenara do início ao fim, que são as mil e uma noites e o que nelas ocorreu de histórias maravilhosas e sentenças preciosas; preencheram trinta volumes que o rei Šāhriyār depositou na biblioteca do seu reino, no local onde estudava. Os reis se estabeleceram com as suas esposas na condição mais prazerosa, na vida mais opulenta, deliciosa e feliz; Deus substituiu a sua tristeza por alegria, e assim eles permaneceram por um bom tempo, por boas noites e momentos, até que lhes adveio o destruidor dos prazeres e dispersador das comunidades, e todos se transferiram para a misericórdia de Deus altíssimo, entronizando-se então um novo rei no lugar deles, pois Deus dá o seu reino para quem quiser, ele que é rápido na prestação de contas, Deus, o único, o benfeitor.

Conclui-se a história, com os louvores a Deus e a sua ajuda, êxito, generosidade e graça. É exata e perfeitamente isto o que chegou até nós da história deles e das suas notícias. Louvores a deus em qualquer situação. Deus altíssimo é quem conduz ao acerto. Concluiu-se³⁹. (LIVRO..., 2015, vol. 4, p. 439 e 440)

Segundo Ian Watt em sua obra *A ascensão do romance* (1990), o romance é inovador. O autor complementa dizendo que algumas narrativas tradicionais (como exemplo citamos o *Livro das Mil e Uma Noites*) refletiam sua cultura, baseavam-se na História ou na fábula,

³⁹ Este é o final mais antigo documentado.

derivadas dos modelos aceitos pelos gêneros anteriores. Mas não o romance, o romance possui como “critério fundamental a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade”, à inovação (WATT, 1990, p.15).

2.6 Em busca da milésima primeira noite - a 602ª noite

Em meio ao ímpeto por desvendar o final da narradora ou encontrar 1001 noites, copistas da obra oriental, ao longo dos séculos, viram-se obrigados a criar arranjos ou fábulas. Na procura da última noite, um outro desdobramento resultou na tão misteriosa 602ª noite. Trazemos, então, uma discussão sobre ela.

No estudo da obra traduzida de Mamede Mustafa Jarouche, encontramos o questionamento das várias teorias sobre a origem desta famosa noite. Entre algumas delas, o autor menciona a afirmação de Ítalo Calvino ao dizer que Jorge Luis Borges teria, ele mesmo, criado a noite. Contudo, confirmou-se que a versão que causou o interesse de Borges para esta noite realmente existe. Ela pertence a uma coletânea das noites adicionadas por copistas e traduzidas para o inglês por Richard Burton, em 1843⁴⁰.

Não obstante, em seu ensaio “Magias parciais de Quixote” (2000), Borges explica que, em busca destas mil e uma noites, copistas interpolaram várias delas e a noite 602ª se evidenciaria, pois nela a rainha narra ao rei a sua própria história entre as paredes do palácio:

A necessidade de completar mil e uma seções obrigou os copistas da obra a interpolações de toda as espécies, mas nenhuma tão perturbadora quanto a da noite DCII [602], a mais mágica de todas: nela o rei ouve da boca da rainha sua própria história. Ouve o começo da história, que abarca todas as demais, e também – de modo monstruoso – a si mesma. Intuirá claramente o leitor a vasta gama de possibilidades dessa interpolação, o seu curioso perigo? (BORGES, 2000, p. 46-47)

A fim de elucidar o que seria esta interpolação mencionada por Borges, torna-se necessário explicar que, adicionalmente à versão inglesa utilizada por ele, a noite 602 também existe em árabe. Mamede Mustafa Jarouche, especialista em línguas orientais informa ter produzido sua versão a partir do 12º volume da edição de Breslau⁴¹.

⁴⁰ Segundo o historiador, a própria numeração 602 é de Burton (LIVRO..., 2015, vol. 4, p. 492).

⁴¹ Por não ter conseguido encontrar esta noite entre os manuscritos por ele utilizado, seu texto da 602ª noite se encontraria entre os anexos do quarto volume do *Livro das mil e uma noites* (2015) e não no decorrer das noites, no corpo da obra.

Na noite 602, consciente do poder de sua linguagem, e do poder que neste momento já exerce sobre o rei, Šahrāzād voluntariamente cumpre a ordem dada por este e lhe narra a história que é o arremate de todas elas: sua própria história. Apresentamos aqui, os dizeres iniciais dessa noite:

O rei Šahrabān ficou espantado e disse: “Por Deus, a iniquidade mate quem a pratica”. Em seguida, ele se admoestou com o que lhe disse Šahrāzād, pediu auxílio a Deus altíssimo e disse: “Conte-me mais das suas histórias Šahrāzād, uma história agradável que seja o remate das histórias.” Ela respondeu: “Com muito gosto e honra”.

Eu fui informada, ó rei venturoso, de que certo homem disse:

Conta-se que uma pessoa disse a alguns dos seus companheiros:

Eu lhes falarei sobre a vitória da integridade sobre a violência. Um amigo meu me contou o seguinte:

Encontramos a vitória da integridade sobre a violência, mas na origem as coisas não eram assim. Deu-se que viajei por várias terras, regiões e países, entrei em grandes cidades, cruzei caminhos e perigos e, no fim da vida, entrei numa cidade cujo rei era [tão poderoso quanto os] da dinastia de Kisrā, dos reis do sul da Arábia e dos de Bizâncio. (LIVRO..., 2015, vol. 4, p. 492-493)

A trama feita por Šahrāzād para esta narração tem a mesma natureza de sua própria história: origina-se com os motivos que teriam levado certo rei às sentenças de morte, até a desbravadora iniciativa de uma moça em casar-se com ele. A jovem da fábula narrada por Šahrāzād na noite 602 tem como tática de sobrevivência iniciar uma história e não a terminar, deixando assim o patriarca intrigado com seu desfecho.

Como uma estrategista das palavras, sem deixar o rei perceber o que acontece, Šahrāzād conduz seu relato inserindo nele, e conseqüentemente no inconsciente do rei, a solução de seu problema: o fim dos assassinatos das moças ao amanhecer. Vejamos no excerto abaixo o final dado por Šahrāzād a sua fábula:

Já os moradores da cidade ficaram contentes, auguraram o bem, rogaram pelas filhas do vizir e se admiraram com o fato de, já passados três dias, o rei ainda não a ter matado; alegraram-se com a desistência do rei, que não tolerava um único deslize das jovens da cidade. Na quarta noite, ela lhe contou uma história mais espantosa, e na quinta lhe contou sobre as notícias dos reis, dos vizires e dos maiorais, permanecendo ao seu lado naquela situação por dias e noites, enquanto o rei dizia: “Quando ouvir o fim da história irei matá-la”. As pessoas foram ficando cada vez mais espantadas e admiradas, e ouviu-se a respeito entre os moradores de terras e países distantes, isto é, que o rei voltara atrás na lei que estabelecera e no que praticava, bem como em sua heresia, e se alegraram com aquilo. [...]

[Prosseguiu Šahrāzād:] “E este é o final do que se contou para o meu amigo”. O rei lhe disse: “Šahrāzād, termine para a gente a história contada pelo seu amigo. Ela se parece com a história de um rei que conheço, mas agora eu gostaria de ouvir o que sucedeu aos moradores dessa cidade e o que disseram

eles a respeito do rei, a fim de que eu recue daquilo que fazia”. Ela disse: “Com muito gosto e honra.” (LIVRO..., 2015, vol. 4, p. 496)

Sobre o excerto inicial da noite 602 propomos duas asseverações. Inicialmente notamos que Šahrāzād toma a voz e ditos de outros três interlocutores para iniciar o seu relato: ela foi informada, que certo homem disse, que se contava, que uma pessoa disse, que um amigo lhe contara ... Ou seja, é apresentado ao leitor um narrador em segundo, terceiro e quarto graus, além da própria narradora que estaria em primeiro grau, uma fábula encaixada à outra.

Ainda, há sempre a sobreposição de um narrador à moça com um novo enredo a ser discorrido. Consonantemente, a partir do mesmo trecho inicial percebemos que uma nova história se intercala e acomete a história anteriormente narrada, preceitos estes da própria obra, conservados por Burton em sua nova narrativa.

Portanto, se recapitularmos como a teia de narrativas teria se desenvolvido, encontraremos a história de Šahrāzād que se voluntariou a ser mulher do rei. Dentro de sua tática de salvação - que consiste em contar histórias para ludibriar o rei – esses contos se misturam, enredam-se e interpolam-se uns aos outros. Na noite 602, Šahrāzād enovela as fábulas ainda mais e narra sua própria história.

Compõe-se, neste momento, uma interpolação de narrativas anterior à interpolação que a personagem faz ao narrar sua própria história. Este recurso perdura por toda a obra oriental, tornando-se uma das principais armas de Šahrāzād para atingir o seu objetivo. Na noite 602, o poder da narrativa encaixada atinge seu ápice revelando um auto encaixe conforme descrito abaixo:

O processo de encaixe chega ao seu apogeu com o auto encaixe, isto é, quando a história encaixante se encontra, num quinto ou sexto grau, encaixada por ela mesma. Esse “desnudamento do processo” se apresenta tanto nas *Mil e uma noites* quanto no *Manuscrito*; e reconhece-se o comentário que faz Borges a respeito do primeiro texto: “Nenhuma [interpolação] é mais perturbadora que a da seiscentésima segunda noite, noite mágica entre as noites. Essa noite, o rei ouve da boca da rainha sua própria história. Ouve a história inicial, que abrange todas as outras, que – monstruosamente – abrange a si mesma Se a rainha continuar, o rei imóvel ouvirá para sempre a história truncada das *Mil e uma noites*, daí por diante infinita e circular [...]” (TODOROV, 2013, p. 126, grifo do autor)

Logo, em uma possível contagem - levando em consideração que esta é uma interpolação de copistas além da própria originalidade dos manuscritos – teríamos, sobretudo nesta noite, incontáveis níveis de encaixe (LIVRO..., 2015). Em ambos os fragmentos citados torna-se inegável a força desta interpolação e o fascínio causado por ela na noite 602.

Como afirmou Todorov (2013) sobre o *Livro das Mil e Uma Noites* “toda personagem significa uma nova intriga”. A protagonista não é o determinante da ação, mas a personagem que dá vida a outros. Por isso, tamanha sua destreza com as palavras e trama narrativa, Šahrāzād teria conseguido narrar sua própria história, continuando a enredar o rei em sua teia de acontecimentos e conseguido, ainda, dar continuidade à tecitura da obra.

Na tradução do árabe da noite 602, embora tendo anunciado o final desta noite, o rei pede que Šahrāzād continue contando o que aconteceu aos moradores da cidade e o livro nos fornece a relevante informação de que o rei sabia que estava sendo envolvido nesta teia narrativa circular, mas nada mais poderia fazer para libertar-se deste encantamento.

Ao ouvir essa história, o rei Šahrabān despertou, refazendo-se da sua embriaguez, e pensou: “Por Deus que essa é a minha história, e essa narrativa é sobre mim. Eu estava vivendo na cólera e no sofrimento até que ela me fez desistir disso e me levou à correção. Louvado seja o motivador de tudo, o libertador dos pescoços”. Em seguida disse: “Šahrāzād, você me despertou para muita coisa e me alertou para minha ignorância”. [...]. Quanto a essa história que lhe sucedeu, ela também sucedeu a outros reis anteriores, os quais foram traídos por suas mulheres, embora fossem mais poderosos que você, possuindo reinos mais vastos e soldados em maior quantidade. [...]. Se você quiser, ó rei, eu lhe contarei coisas que se passaram com os reis antigos relativamente à traição das suas mulheres e as desgraceiras que os atingiram da parte delas”. Ele disse: “E como foi isso? Conte para nós!”. Ela respondeu “Com muito gosto e honra”. (LIVRO..., 2015, vol. 4, p. 496-498)

Já em *Eva Luna* (1987b), não se contrapondo à obra oriental, Allende também rememora a noite 602, e compõe novo traço intertextual, consagrando mais um momento de diálogo entre as obras:

Mas todo discurso existente não se contrapõe da mesma maneira ao seu objeto: entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos "alheios" sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. É particularmente no processo da mútua-interação existente com este meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente. (BAKHTIN, 2002, p. 86)

Esse circunstância de mútua-interação, conforme afirmado por Bakhtin acima, pode ser verificada quando a protagonista do romance conta sua própria história a Rolf Carlé, a exemplo da noite 602 de Šahrāzād. No acampamento dos guerrilheiros, Eva, em um momento de fraqueza pois tem medo do local em que estão, recebe um pedido de Rolf. A intenção do rapaz é apenas distraí-la e fazê-la esquecer toda a angústia pela qual passavam nos últimos dias.

Porém, para isso, ele mesmo pede que a jovem faça o que melhor sabe fazer, contar uma história:

- Conte uma história para distrair-nos – pediu Rolf Carlé.

- Como gostaria?

Alguma coisa que ainda não tenha contado a ninguém. Invente-a para mim.

“Era uma vez uma mulher cujo ofício era contar histórias. Ela andava por todo lado oferecendo sua mercadoria, relatos de aventuras, de suspense, de horror ou luxúria, tudo a preço justo. Certo meio-dia de agosto, estava no meio de uma praça, quando viu caminhar em sua direção um homem altivo, magro e espigado como um sabre. Vinha cansado, com uma arma no braço, coberto da poeira de lugares distantes e, quando parou, ela percebeu um cheiro de tristeza e, imediatamente, soube que aquele homem vinha da guerra. A solidão e a violência tinham-lhe introduzido estilhaços de metal no coração e o haviam privado da faculdade de amar a si mesmo. Para servi-lo, respondeu ela. O homem pegou cinco moedas de ouro e as pôs na mão da mulher. Então, vendame um passado, porque o meu está cheio de sangue e de gemidos, não me serve para percorrer a vida, estive em tantas batalhas, que lá esqueci até o nome de minha mãe, disse ele. Ela não pôde negar-se, por recear que o estranho caísse na praça, transformado em um punhado de poeira, como finalmente acontece aos que não possuem boas lembranças. Disse-lhe para sentar-se a seu lado e, ao ver seus olhos de perto, senti uma pena imensa, um desejo invencível de aprisioná-lo nos braços. Começou a falar. Durante toda a tarde e toda a noite, esteve construindo um bom passado para aquele guerreiro, colocando nisso sua vasta experiência e a paixão que o desconhecido lhe despertara. Foi um longo discurso, pois ela desejou ofertar-lhe um destino de novela, tendo que inventar tudo, desde o nascimento dele até o dia presente, com sonhos, anseios e segredos, a vida de seus pais e irmãos, até a geografia e história de sua terra. Finalmente amanheceu e, às primeiras claridades do dia, ela comprovou que o cheiro da tristeza se esfumara. Suspirou, fechou os olhos, e ao sentir o espírito vazio como o de um recém-nascido, compreendeu que na ânsia de satisfazê-lo, tinha-lhe entregue sua própria memória, não sabia mais o que era dela e quanto agora pertencia a ele, os dois passados haviam ficado enovelados em uma só trança. Ela penetrava até o fundo em sua própria história e não podia mais recolher as palavras, mas tampouco quis fazê-lo, e então entregou-se ao prazer de fundir-se com ele, na mesma história...” (ALLENDE, 1987b, p. 300-301)

Eva conta a Rolf a própria história dos jovens: como a moça sobrevivia, o que teria acontecido ao rapaz em sua terra natal, sobre a família deste, seus medos e como eles agora ligavam-se em um único contexto. Mais uma vez, sobretudo, a romancista revitaliza o papel da protagonista que narra para viver e utiliza, em sua obra, o que fora dito pelo outro no discurso anterior, desta vez, projetando-o no futuro, estabelecendo mais um traço dialógico.

2.7 A Literatura Medieval Árabe

Pesquisadores de todo o mundo dedicam-se há séculos ao estudo do texto mileumanoitesco. Em um artigo da obra intitulada *On the Art of Medieval Arabic Literature*, o

autor Andras Hamori⁴² (1974) discute aspectos da Literatura Árabe Medieval à luz de padrões da crítica literária moderna. Dividido em três partes, esta obra revela questões históricas da literatura árabe, disserta sobre a poética desta mesma cultura e, finalmente, concentra em sua terceira seção uma análise do processo criativo utilizado na concepção do conto “O carregador e as três jovens de Bagdá” (LIVRO..., 2015)⁴³.

Em “*The Music of the Spheres: The Porter and the Three Ladies of Baghdad*”, Hamori aponta dois aspectos distintos, cingidos nos contos do *Livro das mil e uma noites*: os princípios morais e a construção narrativa. Para o autor, o conto apresenta detalhes estruturais que representam uma manipulação coerentemente confeccionada pelo narrador, para condução do leitor pela teia de fábulas encaixadas da obra. Esta edificação narrativa cumpriria, concomitantemente, o papel da **voz moral** que as fábulas revelam. A fundamentação do autor se dá pela relação concebida entre vários detalhes contidos nas histórias.

Inicialmente, Andras Hamori observa que os eventos de ordem moral contidos nas fábulas, que poderiam causar desconforto a muitos leitores, não seriam tomados deste mesmo incômodo por islâmicos de correntes mais xiitas. Exemplo dado, são os radicais Ismāīlī. Esse grupo se apoiaria na crença de que eles, os radicais, são possuidores de um conhecimento que sublevava a moralidade. Este conhecimento elevado substituiria, assim, o que para muitos seriam ações imorais ou vulgares apresentadas no conto.

Tal fato parece incoerente ao autor, uma vez que correntes tão radicais como essa julgam-se em um universo moral distinto e superior. Porém, a narração destes eventos, por vezes tidos como vulgares, formariam uma lógica dentro do enredo da obra oriental, e teriam sido, posteriormente, relegadas pelos poetas árabes da Idade Média. Em seguida, a fim de inserir o leitor no enredo e elucidar os tópicos a serem analisados, Andras Hamori inicia sua reflexão com uma sinopse dos contos.

⁴² Para uma melhor contextualização, informamos que Andras Hamori graduou-se pelo Departamento de Línguas e Literatura Orientais de Princeton e, logo após, estudou Línguas Semíticas Árabes e Antiga pela Universidade de Harvard. Lá, apresentou dissertação sobre Linguística Semítica Comparada e em 1967 tornou-se professor em Princeton. Assim, a maior parte de suas publicações tratam de poesia e prosa árabe pré-modernas. Entre alguns de seus trabalhos mais recentes estão: “*Rising to greet you: Some comedies of manners.*” *Middle Eastern Literatures II* (2008), p. 205–210; “*Prudence, virtue, and self-respect in Ibn al-Muqaffa’.*” In *Reflections on Reflections: Near Eastern Writers Reading Literature*. Ed. A. Neuwirth and A. Islebe. Wiesbaden: Reichert, 2006, p. 161–179; “*Shameful and injurious: An idea of Ibn al-Muqaffa’s in Kalila wa-Dimna and al-Adab al-kabir.*” *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 32 (2006), p. 189–212, entre outros.

⁴³ Nome dado em português ao conto “The Porter and the Three Ladies of Baghdad.” Utiliza-se como referência, às traduções neste trabalho, a obra em quatro volumes de Mamede Mustafa Jarouche, *Livro das mil e uma noites* (2015, 2021).

Segundo ele, o *Livro das Mil e Uma Noites* conta que a história se inicia em Bagdá, quando um carregador é contratado por uma bela jovem para ajudá-la com suas compras. Após realizar todas as diligências que lhes cabiam, a jovem e o carregador chegam à casa da moça que possui outras duas belas irmãs. O carregador, fascinado pelas moças, cria desculpas para não ir embora e os quatro permanecem na casa, bebendo, comendo e divertindo-se em meio a jogos de sedução. Ao fim do dia, três homens que estariam sem pousada batem à porta da casa e pedem abrigo. Estes três homens estariam igualmente vestidos e afeitados como dervixes e os três, curiosamente, são cegos do olho direito.

Pouco depois, o califa Hārūn ar-Rashīd, que estava em uma disfarçada inspeção pela cidade com seu vizir, é instigado pelos sons de festividade que vinham da casa das moças e também deseja participar da celebração. Para isso, eles criam uma história plausível e são então convidados a entrar. Neste momento, entretanto, as moças estipulam uma única condição para todos os convidados: “Que vocês sejam olhos sem língua. O que quer que vejam, não questionem; que nenhum de vocês fale sobre o que não lhe diz respeito, pois caso contrário ouvirá o que o deixará contrafeito.” (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 125).

Ao longo da festa na casa, eventos incomuns parecem ocorrer dentro de uma normalidade coerente ao enredo do *Livro das Mil e Uma Noites*. Mesmo assim os homens, intrigados pelos motivos que teriam levado as moças a terem desmaios, marcas pelo corpo e agredirem animais, rompem seu juramento e exigem uma explicação.

São assim iniciados os contos encaixantes derivados das histórias encaixadas que dão forma à conhecida estrutura narrativa do *Livro das Mil e Uma Noites*. Na obra oriental, as narrativas de como cada personagem teria chegado àquele momento são contadas uma a uma, costuradas à trama que dá origem ao enredo protagonizado e tecido por Šahrāzād.

Incontestavelmente, são estas histórias enredadas umas às outras que criam a intriga no *Livro das Mil e Uma Noites*. Juntas, elas transladam o leitor pelas histórias e sua tensão o controla, mantendo-o cativado pelos contos, bem como o Califa também está. Esta é a evidente e conhecida estratégia de Šahrāzād. Esta configuração de encaixes, intencionalmente realizada, abre passagem a um novo conto.

Neste momento, o narrador presenteia o leitor com um novo personagem que assumirá protagonismo. E, seja qual for a identidade moral desta personagem incorporada à história, ela passará despercebida aos olhos daquele que lê, uma vez que se criará franca empatia e se esquecerá das ações realizadas por ela, sejam estas ações boas ou ruins. Podemos ilustrar essa inferência com o evento da jovem que chicoteia as cadelas. Ao fim do terrível açoite, jovem e animal se abraçam e choram juntos. Já neste momento, o sentimento daquele que lê não é apenas

o de compreender o motivo do espancamento, mas também o de comiseração para com o animal.

Mais adiante, a trama revela que a moça e a cadela são irmãs e por isso a razão do pranto e carinho entre elas. Insolitamente, o leitor é levado a **consentir** com o espancamento cometido anteriormente pela jovem, uma vez que a outra moça foi punida ao tomar a forma de cadela, por ter invejado a irmã. Em outras palavras, a irmã invejosa é má, mas ao açoiar a cadela, a irmã invejada se torna igualmente cruel. Paralelismos também são traçados por Andras Hamori em seu estudo e, para ele, bem como para outros estudiosos do *Livro das Mil e Uma Noites*, nenhuma destas casualidades é acidental.

Logo ao se iniciar a descrição dos dervixes, o leitor imediatamente se atenta que os três são caolhos. Ao desenrolar de suas histórias revela-se, similarmente, o fato de que todos são príncipes, tendo, cada um deles, sido envolvido em um acontecimento que os levou a isolamento subterrâneo. Ademais, cada um deles contribui de uma certa forma para a morte das pessoas que habitava estes locais. Para Hamori, as semelhanças nas narrativas fazem parte do propósito estrutural construído pelo narrador e adequam-se a às propostas dominantes.

Na narrativa do primeiro dervixe, há dois caminhos em direção ao cofre e há dois momentos de invasões armadas. Em ambos, o pai do príncipe e o pai adotivo são mortos. Porém, na segunda narrativa, as duas princesas são mortas por causa do príncipe. E na narrativa do terceiro dervixe, a dualidade apresentada é ainda mais evidente: **40** dias em uma caverna frente a **40** dias em um palácio de **40** mulheres. Além disso, há um cavalo mágico em ambas as partes do conto e uma menção a peças e paredes de bronze.

Em outras palavras, em o *Livro das Mil e Uma Noites* nos encontramos em um emaranhado de detalhes duplicados que tomam uma direção ascendente, rumo a uma digressão que é convergida em um encaixe intencionalmente traçado.

Nota-se também que, mesmo que as dualidades percebidas sejam díspares (a exemplo: numéricas, temporais, materiais ou físicas) todas estão presentes nos contos, sem supressão de eventualidades. As dualidades automaticamente se engendram em um sistema organizado e esta paridade, esta equivalência, nunca desaparece.

Ao longo de sua análise, o autor perpassa por episódios do conto que nos ajudam a observar como estas dualidades, paridades e contos engendrados carregam, em si, forças de sentido moral. Três outros domínios são vislumbrados dentro do arcabouço narrativo e moral da obra oriental: o plano humano, o humano face ao diabólico e o plano humano frente ao fantástico.

Facilmente identificado, o plano moral humano, presente nas narrativas, trata das relações entre as personagens encaixantes. Como exemplo rememoremos dois momentos do carregador. O primeiro quando este chega à casa das jovens e fica só com elas. Sua única intenção é partilhar bons momentos ao lado das moças. O segundo momento quando este, imobilizado pelos escravos das moças, recita um refinado poema de amor, clamando por misericórdia.

O plano humano frente ao diabólico pode ser apontado na história do segundo dervixe. A narrativa do segundo príncipe se inicia com a história de sua jornada em visita ao rei da Índia. Ele é atacado por bandidos, mas escapa e se vê em uma cidade estranha, na qual um gentil alfaiate o ajuda e o presenteia com um machado de lenhador. Certa vez, enquanto cavava ao redor de uma árvore que escolhera derrubar com seu machado, o príncipe descobre a entrada para um palácio subterrâneo. Dentro, ele encontra uma moça de grande beleza que explica que na noite de seu casamento fora sequestrada por um demônio e deixada neste refúgio. A moça conta que o demônio vem para se deitar com ela a cada dez dias. Caso ela necessite de algo antes disso, pode chamá-lo.

Assim, a jovem o convida, então, para partilhar sua cama e sua mesa até a vinda do demônio. Eles passam momentos agradáveis juntos, mas a certo ponto o príncipe, embriagado pelo vinho e pela felicidade, decide acabar com o demônio de uma vez por todas. Ele convoca o demônio e recobra a sobriedade tão logo este chega. O rapaz foge, mas na pressa, deixa seus sapatos e machado para trás. Ao encontrar estes objetos do príncipe, o demônio infere que havia alguém com a moça durante sua ausência. Nota-se aqui um traço característico do livro, uma vez que, de novo, o peso do erro é atribuído à personagem feminina pois esta **traiu** o demônio, e não esse seria culpado uma vez que a encarcerou lá. Mesmo sendo a figura masculina representada pelo demônio, ele simboliza o varonil apontando, mais uma vez, para a idoneidade das mulheres.

Já o plano humano, frente ao fantástico, pode ser percebido na continuação desta mesma fábula. Ao desconfiar que a jovem sequestrada estivesse com um amante, o demônio percebe o que aconteceu e tortura a moça na tentativa de fazê-la confessar. Ela não confessa, mas os objetos deixados pelo rapaz levam o demônio até a alfaiataria em que o jovem se encontra, levando o príncipe de volta à caverna para o confronto. Este seria um outro motivo pelo qual o jovem teria esquecido seus pertences no esconderijo.

Ao final, o *ifrit* parte a moça em pedaços e como não estava certo da culpa do rapaz o castiga apenas transformando-o em macaco. Este então perambula até chegar à costa onde é resgatado por um navio mercante. Como sua inteligência foi preservada, sua caligrafia enquanto

macaco impressiona a todos e principalmente ao rei que o leva ao seu palácio. Quando a filha deste rei que entende de magia e vê o macaco, ela o reconhece e explica que ele está sob um feitiço e que, na realidade, é um homem e não um animal. O rei, então, pede à princesa que ela o retorne à forma humana para transformá-lo em seu vizir e esposo. Ela convoca o *ifrit* e trava com ele uma batalha da qual sai vencedora.

Percebe-se assim que, por meio desta construção literária bem elaborada, as metáforas e analogias impõem a importância das ações e palavras das personagens. Ao tratarem de temas, tais como justiça, vingança ou castigos, as fábulas trazem o que há de mais vil nas relações humanas e seu julgamento frente ao Criador e ao outro. Além disso, tais acontecimentos constituem, dentro da obra, sua autenticidade e verossimilhança. Exemplifica-se esta afirmação com a justificativa dada pelos dervixes por terem perdido a visão.

O primeiro príncipe perdeu a visão do olho direito quando recebeu a vingança de um maldoso vizir. Esse havia perdido um olho ao ser atingido por uma flecha lançada pelo próprio príncipe quando ele, na verdade, mirava um pássaro. O segundo perde a visão quando, ao final de uma batalha que o transformaria de volta em humano é atingido por uma chama. A batalha toda se iniciou porque o príncipe se relacionou com a amada do demônio. O terceiro dervixe, 'Ajīb, torna-se caolho quando a cauda de um cavalo atinge seu olho direito após desobediência deste ao abrir a porta que lhe fora proibida. Dessa forma, a narrativa os torna responsáveis por sua própria mutilação, fazendo-os responder por seus próprios atos.

É neste momento então que, ao final da análise, torna-se evidente a metáfora utilizada por Andras Hamori na escolha semântica utilizada como título do capítulo nesta terceira seção de seu livro: "The Music of the Spheres". O autor prova que esferas antagonicamente posicionadas podem se movimentar sincronicamente, como um casal que dança ao som de uma canção. A estrutura narrativa e os anormais acontecimentos, que unidos, formam a verossimilhança dos contos, são deliberadamente construídos. O fascinante enredo, e sua construção previamente definida, levam o leitor a mergulhar na obra e seguir a melodia executada pelo narrador.

O sistema narrativo elaborado junto à disposição dos acontecimentos estão presentes na obra para que as personagens sejam conduzidas e confirmem o enredo dedilhado pelo narrador. O narrador é quem toca a música dançada pelas personagens.

3 DIALOGISMO: PROPOSIÇÕES A CAMINHO DA INTERTEXTUALIDADE

Em vista do que fora discutido até o momento, especialmente no tocante à contextualização e histórico das obras trabalhadas nesta pesquisa, apresenta-se neste momento argumentação essencial sobre o Dialogismo e suas vertentes. Para isso, no entanto, supõe-se necessário iniciar esta discussão pela Literatura Comparada.

Em *Flores na escrivantina* (1990), Leyla Perrone-Moisés inicia seu debate afirmando que qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas pertence à literatura comparada (PERRONE-MOISES, p. 91). No que diz respeito a nossa pesquisa, ao longo do caminho formador do intertexto chileno, suscitamos aqui algumas das variadas formas com que Isabel Allende confecciona seu romance contemporâneo, a partir de práticas e sentidos narrativos dialogados igualmente à obra da Antiguidade.

3.1 A Literatura Comparada: vilã ou parceira?

As relações desencadeadas para o estudo de comparação entre obras podem ser feitas sob diferentes aspectos, porém sempre de acordo a uma congruência de causa e efeito. Visto que “a literatura nasce da literatura; cada obra é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Em seu texto “O próprio e o alheio” (2003), Carvalhal torna a afirmar que Roland Barthes já teria nos apontado a conversa feita entre textos ao longo dos tempos. Para Barthes, autores não conseguem distanciar-se do poder exercido por pensamentos ou teorias anteriores. Ele traz assim a ideia de uma comunidade textual: “O bom texto é valorizado por todos os textos da literatura, não só pelo que ele representa (diferenças e similitudes), mas, porque na literatura, ele jamais será um texto isolado.”⁴⁴ (BARTHES, 1971, p.18-19, tradução nossa). Em outras palavras, dificilmente nos distanciamos ou nos separamos de outras referências textuais. Muitas das afirmações sobre Literatura Comparada confirmam o vigor de certos textos e a disseminação de suas ideias junto a distintas comunidades.

Obras que se prolongam e se rompem na contemporaneidade estão coligadas pela literatura e, sempre que um novo texto é engendrado por outro, a reminiscência da literatura

⁴⁴ “Le text unique vaut pour tous les textes de la littérature non en ce qu’il les représente (les abstrait et les égalise), mais en ce que la littérature elle-même n’est jamais qu’un seul texte.” (BARTHES, 1971, p. 18-19.).

anterior é postulada. Assim, literatura gera literatura e resulta em uma tradição que não está apenas em constante mutação, mas que permite a receptividade das obras, próprias ou alheias, perpetuando sua intensidade e longevidade. Apreciadores de textos e obras literárias, ao construírem novas percepções ou polisistemas, incorporam enredos e histórias consagradas a outras referências textuais. Eles personificam uma obra literária, até mesmo em um novo campo, tempo ou espaço.⁴⁵

Isto se dá pois a linguagem literária possibilita que muitos enunciados sejam articulados contendo uma prévia relação a experiências, situações ou textos anteriormente lançados ao universo. Tanto é assim que apreciadores de determinados textos e obras literárias, ao construírem suas novas percepções, incorporam enredos e histórias consagradas a outras referências textuais, propositalmente ou não:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (paroles - langues), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilinguismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca. (BAKHTIN, 2002, p. 74-75)

Tal forma de apresentação acontece também em uma narrativa, código escolhido pelas protagonistas Šahrōzōd e Eva para sobreviverem. As narrativas, mesmo sendo únicas, podem posteriormente conectar-se a outras obras já disseminadas.

Em seu texto introdutório chamado “A mensagem narrativa”, na obra *Análise estrutural da narrativa* (2011), de Roland Barthes [et al.], Milton José Pinto compara a construção poética a uma operação aritmética. Por conseguinte, assim como combinações numéricas realizadas em uma soma, em uma narrativa partes podem ser harmonizadas para formação de um sentido

⁴⁵ “Essas relações dialógicas não se circunscrevem ao quadro estreito do diálogo face a face, que é apenas uma forma composicional, em que elas ocorrem. Ao contrário, todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente da sua dimensão, são dialógicos.” (FIORIN, 2018, p. 21)

próprio. É por este motivo que muitas vezes encontramos os mesmos enunciados ecoando em outras tramas narrativas.

Estas coligações são possibilitadas pelo dialogismo, teoria que afirma a longevidade e força de uma enunciação de um texto anterior para o presente. Mas por que isto acontece? Porque, conforme postulado por Bakhtin, todo processo comunicativo por si só é dialógico. A não ser que este tenha sido proferido por um “Adão mítico”, como ele descreve, um diálogo pode ser estabelecido:

O artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilinguismo. Mas, como dissemos, qualquer discurso da prosa extra artística – de costumes, retórica, da ciência - não pode deixar de se orientar para o "já dito", para o "conhecido", para a "opinião pública", etc. A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar. (BAKHTIN, 2002, p. 88)

Assim, depreende-se que dificilmente se encontra projetado no universo literário um texto livre dos influxos destas ressonâncias dialógicas, conforme sustentado por Bakhtin acima. Consequentemente, devido a sua especificidade literária, o mesmo discurso dialogado pode trazer um novo resultado estético. Como resultado, revivido em nossos dias encontramos no romance *Eva Luna* a propagação e reflexo destes ecos textuais que se cruzam no tempo e espaço literário, a partir do *Livro das Mil e Uma Noites*. Ambas as narradoras estão, desta forma, perpetuadas na literatura.

3.2 O Dialogismo

Conforme definição apresentada acima, “o dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados.” (FIORIN, 2018, p. 22). Tal princípio é de tamanha importância aos estudos literários e artísticos, e foi a partir dele que se pôde estabelecer o diálogo entre o *Livro das Mil e Uma Noites* e o romance *Eva Luna*. Suplementarmente a esta

relação dialógica, novas discussões e correlações foram propagadas, compondo a tese em andamento.

O responsável por introduzir o conceito, até hoje difundido e exaustivamente estudado em todo o mundo, foi Mikhail Mikhailovitch Bakhtin. Ele iniciou seus estudos sobre a teoria do romance a partir de 1929 quando esteve preso⁴⁶, contudo, ele só recebeu reconhecimento mundial por seus trabalhos nos anos 60. Isto se deve, em grande parte, aos obstáculos encontrados pelo teórico ao longo de sua vida e carreira. Tendo imigrado algumas vezes (na infância e na fase adulta), ele presenciou as duas Guerras Mundiais, adoeceu e chegou até a ter problemas com a censura. Quanto às suas obras e pluralidade de versões acerca dessas, recorremos a José Luiz Fiorin para tentar explicar o conflito a respeito da polêmica acerca da autoria de Bakhtin sobre alguns materiais. Um conflito que, ainda hoje, parece estar longe do fim:

Bakhtin não elaborou uma obra didática, pronta para ser ensinada na escola. Não há nela uma teoria facilmente aplicável nem uma metodologia acabada para a análise dos fatos linguísticos literários. [...] Ela é marcada por um inacabamento, um vir a ser, uma heterogeneidade, que tornam muito complexa a apreensão de seu pensamento. Muitos de seus textos são inacabados no sentido literal do termo, pois eram manuscritos ainda não concluídos, eram rascunhos. [...] Na história das publicações de seus livros, há dois problemas: obras que lhe são atribuídas, mas foram publicadas em nome de outros autores, e textos que vieram à luz postumamente. (FIORIN, 2018, p.14)

Verdade incontestável é que o dialogismo é o conceito que urde todos os trabalhos do russo e, sempre que este princípio é evocado no âmbito literário, seu nome é a base referencial para o tema. Não obstante, Fiorin explica que existem algumas coordenadas presentes na base da concepção dialógica da linguagem, são “três eixos básicos para a compreensão do pensamento bakhtiniano: unicidade do ser e do evento, relação eu/outro; dimensão axiológica.” (FIORIN, 2018, p. 20).

Assim, aplicadas ao romance corpus desta pesquisa temos, ao longo da escrita da autora chilena, a percepção que esta tem de si e do ambiente em que ela e a própria protagonista Eva estão inseridas, relacionando-se com a obra oriental e com seu discurso. Ao transferir o discurso do outro para a modernidade por meio de inserções dialógicas, Allende questiona juízos de valores impostos à sociedade em geral, às mulheres, às transsexuais, à Eva e à própria Šahrāzād.

⁴⁶ “Em 1929, é preso e condenado a cinco anos de trabalhos forçados em um campo de concentração em Solóvki. Não se sabe muito bem as razões dessa condenação. Alguns autores dizem que ela se deveu a suas relações com a Igreja Ortodoxa.” (FIORIN, 2018, p. 12)

A este exemplo, expõe-se que Eva nasceu e cresceu na mansão do Professor Jones, envolta aos livros de sua biblioteca cuja limpeza sempre fatigava a mãe. Mesmo sem saber ler ou escrever, a biblioteca era, para a menina, um lugar mágico que a fazia sonhar, pois ela imaginava o que estaria sendo dito por entre as capas daqueles livros. A mãe incitava a criatividade da menina contando histórias para ela e, com o tempo, ambas passaram a trocar o lugar de contadoras de histórias uma para a outra. Tem-se aqui o princípio impulsionador do diálogo entre as obras: ambas as mulheres, Eva e Šahrāzād, contam histórias.

Aditivamente, ao desenrolar da intriga no romance encontramos inserções que aproximam *Eva Luna* da sua relação com o outro demonstrando, assim, valores de sua sociedade e do nosso tempo. Entre estas, menciona-se o fato de uma biblioteca tão rica ser um local privado, pertencente apenas a este senhorio. Evidentemente ele a possui por seu status dentro da sociedade, além de ser um europeu de provável origem abastada em solo sul-americano, local onde sua moeda original possui valor algumas vezes até quintuplicado à local.

No terceiro capítulo do romance, Eva retoma a narração de sua própria história, após um longo capítulo em que as origens de Rolf Carlé foi entremeada à sua. Ela conta que em uma noite de Natal, a mãe se engasgou com um osso de galinha e morreu. Institui-se então, novamente, o diálogo às mulheres mortas no reino pelo rei Šāhriyār. Aqui, a narradora de histórias morre pela garganta, ou seja, parte do corpo responsável por emitir o som, a fala, a história. Portanto, por meio da metáfora apresentada mais uma mulher foi calada (a mãe) e outra jovem (Eva) é inserida em seu lugar para que o fio narrativo não se interrompa.

A menina, assim, passa a ser criada por sua Madrinha, uma das empregadas da casa, que ajudou Consuelo quando do nascimento da filha. Entretanto, ao longo do anos o Professor Jones adoece, fica acamado e doente necessitando do cuidado dos empregados para sobreviver. Neste período, o dinheiro do homem ainda sustentava a todos na casa, mas a cautela e cuidado que tinham com seus bens e a propriedade não eram mais os mesmos.

Ao longo da maior parte do romance, a madrinha da menina é apresentada como uma mulher de afrodescendência, com belas curvas que chamavam a atenção de todos, porém, preconceituosa e gananciosa. Aqui, a apreciação de Allende cai sob o estereótipo do negro marginalizado que teve que aprender a se sobressair ao branco, por meio de subterfúgios morais ou ilícitos, mesmo sendo a personagem de classe desfavorecida. Ademais, ao ter consciência de seu corpo e figura, a empregada doméstica sabia que poderia, como mulher, atingir seus objetivos, usando estes atributos tão estimados pelo sexo masculino em nossa sociedade.⁴⁷

⁴⁷ Não se pode deixar de mencionar, e lembrar ao leitor deste texto, que as características físicas e sentimentos concedidos à Madrinha na obra são advindos da própria autora chilena, com sua criação em sociedade patriarcal,

Além disso, a Madrinha representada na obra não possuía sentimento algum por Eva, mas podia exibir a jovem na sociedade, como se fizera um favor à mãe falecida da moça. Ademais, frente à igreja e aos olhos de Deus, a mulher estaria tendo uma atitude digna de admiração, bondade e caridade. Com a morte do Professor Jones, os empregados da casa não podiam mais se sustentar e, por isso, a Madrinha encaminha a menina a outro emprego. Eva começa a trabalhar aos sete anos de idade na casa de um casal de irmãos solteiros. O pagamento pelos préstimos de Eva seria dado diretamente à Madrinha.

Nesta casa, Eva conhece a cozinheira Elvira, a quem se apegou e que se tornaria sua companheira nesta nova jornada. As duas dormiam no mesmo quarto e foi Elvira a primeira a testemunhar o dom natural à narração que possuía a menina. Após algum tempo, contudo, irritada com a dona da casa, Eva discute com a patroa e é obrigada a fugir (Eva arrancou a peruca da cabeça de sua patroa a deixando momentaneamente careca; com medo, ela foge). Na rua ela então conhece Huberto Naranjo, um menino que fora forçado a aprender, neste local em que vive, golpes para sua própria sobrevivência:

Huberto podia surrupiar o relógio de um transeunte em menos de dois segundos e fazê-lo desaparecer no ar em igual período. Anos mais tarde, trajando uma manta de vaqueiro e chapéu mexicano, venderia desde parafusos roubados a camisas liquidadas nas pontas de estoque de fábricas. Aos dezesseis anos seria chefe de uma quadrilha, temido e respeitado, controlaria vários carrinhos para a venda de amendoim torrado, salsichas e caldo de cana, seria o herói do bairro das prostitutas e o pesadelo da Guarda, até que outros negócios o levassem à montanha. (ALLENDE, 1987b, p. 71)

Em meio as suas andanças, os jovens procuram por alimento e um lugar quente para dormir, mas chegam em frente à casa da Madrinha da moça. Desde que se mudara para a casa dos solteirões, Eva havia estado lá duas ou três vezes, mas reconheceu facilmente a fachada da casa quando passaram por ela. Huberto e Eva se despedem e a Madrinha a leva de volta à casa dos irmãos. Lá, ela volta a exercer as mesmas funções que tinha anteriormente.

Ao apresentar o trabalho infantil (e escravo) imposto à jovem por sua Madrinha, bem como ao expor a situação de Huberto, um menino de rua que como muitos no mundo aprenderam a se sustentar subtraindo relógios e dinheiro de outras pessoas na rua, Eva não está apenas fazendo uma enunciação figurativa na trama. Ela está também fazendo uma crítica à sociedade e rebelando-se contra discursos sociais, e especialmente políticos, que até hoje não

família tradicional e pecuniosa. Esta, à época, encontrava-se em um outro contexto social, econômico e cultural, e por isso elas foram assim elencadas. Adicionalmente, acredita-se que, hoje em dia, as descrições acima elencadas certamente teriam uma outra contextualização e redação feitas pela romancista, visto seu engajamento social e contenda à luta feminina.

puderam resolver tais problemas. As personagens, como tantas outras pessoas na vida real, ainda precisam buscar soluções condenáveis para resolver sua condição ou aceitar silenciosamente a sua submissão social (ser, evento, relação com o outro e valor social, conforme sustentado por Bakhtin):

Os conceitos de individual e de social, em Bakhtin, não são, porém, simples nem estanques. Em primeiro lugar, o filósofo mostra que a maioria absoluta das opiniões dos indivíduos é social. Em segundo, explica que todo enunciado se dirige não somente a um destinatário imediato, cuja presença é percebida mais ou menos conscientemente, mas também a um superdestinatário, cuja compreensão responsiva, vista sempre como correta, é determinante da produção discursiva. A identidade desse superdestinatário varia de grupo social para grupo social, de uma época para outra, de um lugar para outro: ora ela é a Igreja, ora o partido, ora a ciência, ora a “correção política”. Na medida em que toda réplica, mesmo de uma conversação cotidiana, dirige-se a uma superdestinatário, os enunciados são sociais. (FIORIN, 2018, p.31, grifo do autor)

Assim como tantos outros exemplos articulados e posicionados pela autora ao longo do texto, próprias da natureza textual, as relações interliterárias são validadas e sua recorrência justificada pela influência de experiências e vivência daquele que as escreve, de acordo com sua cultura, sociedade e história. Portanto, ao desenvolver seu romance e trazê-lo à vida, Isabel Allende traz sua essência e memória junto às narrativas de Eva.

Outros tantos exemplos do dialogismo imposto à trama serão discutidos no decorrer deste capítulo, coligados às decorrências do diálogo entre as obras e a vida real. Afinal, o romance apresenta um herói distinto de seus pares nas epopeias, aqueles que, ao contrário deles, são evoluídos e intocáveis. No romance, os heróis são controversos, problemáticos, mais próximos à realidade, tal qual Dom Quixote, um aparvalhado a divagar pelas estradas que tão bem conhecia.

3.3 Superfícies textuais: a polifonia

O diálogo entre as obras é traçado já a partir da epígrafe contida no romance: “Disse então à Scheherazade: ‘Irmã, com a proteção de Alá sobre ti, conta-nos uma história nos faça passar a noite...’ (De *As mil e uma noites*)”⁴⁸ (ALLENDE, 1987b).

⁴⁸ Dijo entonces a Scheherazada: ‘Hermana, por Alá sobre ti, cuéntanos una historia que nos haga pasar la noche...’ (De *Las mil y una noches*)” (ALLENDE, 1987a).

Apoiada pelos dizeres da própria autora, a obra milenar *As mil e uma noites* sempre foi uma de suas grandes inspirações literárias. Encantada com a leitura dos contos, Allende teve contato com ela quando ainda vivia em Beirute, no Líbano. Certa noite, em uma corriqueira busca de chocolates e cigarros em um armário de seu tio Ramón, a autora deparou-se com quatro volumes da obra:

Deduzi que, sem dúvida, existira uma razão poderosa para que esses livros estivessem trancados à chave e por isso mesmo me interessaram muito mais que os bombons, os cigarros ou as mulheres de ligas das revistas eróticas. Durante os três anos seguintes li esses livros dentro do armário, iluminada pela antiga lanterna, nas horas em que tio Ramón e minha mãe iam aos coquetéis e jantares. [...] Era impossível marcar as páginas ou lembrar onde tinha parado e como, além disso, pulava trechos procurando as passagens mais safadas, os personagens se embaralhavam, as aventuras se misturavam e assim fui criando inúmeras versões das narrativas, numa orgia de palavras exóticas, de erotismo e fantasia. O contraste entre o puritanismo do colégio, que exaltava o trabalho e não admitia as necessidades básicas do corpo nem os relâmpagos da imaginação, e o ócio criativo e a sensualidade avassaladora desses livros marcou-me definitivamente. [...] Nessas páginas, o amor, a vida e a morte tinham um caráter brincalhão; inscrições de comida, paisagens, palácios, mercados, cheiros, sabores e texturas eram de tal riqueza que o mundo nunca mais voltou a ser o mesmo para mim. (ALLENDE, 2013b, p. 94-95)

É impossível para ela (e para qualquer indivíduo) afastar-se do que é próprio e está inerente a si: “a forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social - social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos - desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos.” (BAKHTIN, 2002, p. 71). Assim, é perceptível ao leitor do romance que a obra está amparada por experiências pessoais da autora, relatos históricos testemunhados, lugares visitados e, principalmente, influenciada pelas fábulas da trama oriental.

Contudo, convém salientar que embora o testemunho acima da romancista e a problemática apresentada nesse trabalho, *Eva Luna* não deixa de ser, também, um romance polifônico. Isto é, apesar de não se manifestarem explicitamente na superfície textual do romance, como acontece com o aberto diálogo ao *Livro das Mil e Uma Noites*, vozes de outras obras podem ser ouvidas em seu discurso. Conforme postulado por Bakhtin, todos os enunciados constituem-se a partir de outros:

O conceito de *polifonia* não se confunde com o de dialogismo. Esse termo, tomado da linguagem musical, em que significa o conjunto harmônico de instrumentos ou vozes que soam simultaneamente, indica a presença de múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidas a um centro. As vozes são equipolentes, ou seja, elas coexistem, interagem em

igualdade de posição. Nenhuma delas está submetida a um centro único, que dá palavra final sobre os fatos. Ao contrário, as personagens são ideias e ideias inconclusas e, por isso, são personalidades inconclusas. Todas as consciências são autônomas e igualmente significantes. [...]

Num romance comum, a voz do autor, manifestada seja pelo narrador, seja por uma personagem, que é sua porta-voz, avalia o herói, diz a última palavra para qualificá-lo. (FIORIN, 2018, p.87, grifo do autor)

Em consequência desta polifonia, uma clara correspondência que se pode aferir é a presença da Literatura Cervantina. Evidentemente este influxo se deve à escola literária espanhola na qual a autora cresceu e foi educada. E por isso, torna-se importante, neste momento, evocar alguns outros dados relevantes que apoiam esta asseveração.

Até 1936 o mercado hispano-americano de livros ainda era dominado pela Espanha. Este caminho somente se inverteu a partir da Segunda Guerra Mundial, quando a renovação da literatura hispânica se encontrou na América Latina. Formou-se nesta região uma nova clientela de leitores, e foi para esta nova safra que os romancistas latinos difundiram suas obras e expandiram território. Autores como Borges, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Manuel Puig, entre outros, tornaram-se sucesso de crítica dentro do continente, e em países como Alemanha, Itália e França. Com o *Boom* do romance latino-americano, muitas mudanças ocorrem ao longo do Modernismo⁴⁹ na região:

[...] após a Segunda Guerra Mundial, uma nova geração de leitores surgiu na América Latina e determinou (por seu número, orientação e dinamismo) o primeiro *boom* do romance latino-americano. Ainda é um pequeno *boom*, sem centro fixo, mais nacional do que internacional em seu desenvolvimento, mas está ocorrendo (quase simultaneamente) no México e em Buenos Aires, no Rio de Janeiro e em Montevidéu, em Santiago do Chile e em Havana. É impossível examinar aqui, com o detalhamento necessário, todas as vicissitudes desse primeiro *boom*, ou *ur-boom*, disperso e ao mesmo tempo estranhamente coerente. Basta apontar duas causas centrais: (a) a guerra na Europa, que primeiro traz uma série de refugiados espanhóis para a América Latina (escritores como Bergamín, Alberti e León Felipe, editores como Gonzalo Losada e López Llausás, professores como Américo Castro, José Gaos e Xavier Zubiri), que promoverão uma editora latino-americana e darão origem a um verdadeiro renascimento cultural, equivalente ao criado na Itália no século XV pelos humanistas que escaparam do cerco de Constantinopla; (b) o crescimento demográfico e industrial de muitas das grandes cidades latino-americanas, crescimento também fomentado pela guerra, na qual a América Latina quase não teve outro papel senão o de apoiar e fornecer matérias-primas para os aliados. A geração de 1939 terá ao seu alcance mais universidades e escolas, mais bibliotecas, mais livrarias e revistas; terá, sobretudo, editoras latino-americanas que não só traduzem e adaptam a cultura

⁴⁹ O pioneirismo brasileiro é reconhecido por Emir Rodríguez Monegal (1972) quando este informa o tardio início do Modernismo nos países hispano-falantes da América. O Modernismo Brasileiro se iniciou em 1922 com a Semana de Arte Moderna de São Paulo enquanto os outros países da região ainda se deparavam com as Vanguardas Europeias.

universal, mas também promovem a cultura nacional e latino-americana. (MONEGAL, 1972, p. 14-15, tradução nossa)⁵⁰

Ademais, a importância de *Dom Quixote* para o mundo é incontestável. Desde o lançamento de sua primeira parte em 1605, o significado universal desta obra e seu sucesso transcendem a literatura, rompendo tempo e espaço⁵¹ (MARTÍN, 2019). Revisitando a narrativa, ainda no primeiro capítulo do romance temos a explicação para as origens da protagonista.

No convento, após a Madre Superiora perceber que Consuelo não tinha vocação para a vida religiosa, ela colocou a jovem para trabalhar na casa de um médico estrangeiro. Seu patrão, o Professor Jones, era famoso por ter desenvolvido uma técnica inovadora e única para embalsamar corpos, conservando-os por muito mais tempo. Ao longo dos anos em que Consuelo trabalhava para o professor, outro fato importantíssimo se desenrolou na mansão.

Vivia na casa também, um jardineiro, um indígena alto com quem a moça não havia trocado mais que dez palavras. Certa vez, entretanto, ele fora mordido por uma cobra e estava à beira da morte, fazendo com que Consuelo agora então se aproximasse do homem. Decidida a salvá-lo, a moça cuidou de suas feridas, deu-lhe remédio, mas sem sucesso percebia que nada fazia efeito, um dia, porém:

Consuelo notou que, ignorando o pânico ante a morte, a asfixia e a dor, o jardineiro reagia com entusiasmo, quando ela lhe friccionava o corpo ou aplicava cataplasmas. Essa ereção inesperada conseguiu comover seu coração de virgem madura e, quando ele a tomou em seus braços, fitando-a suplicante, ela compreendeu que chegara o momento de justificar seu nome e consolá-lo

⁵⁰ “[...] a partir de la segunda guerra mundial, una nueva generación de lectores aparece en América Latina y determina (por su número, por su orientación, por su dinamismo) el primer boom de la novela latinoamericana. es éste un boom todavía pequeño, sin un centro fijo, nacional más que internacional en su desarrollo, pero que se produce (casi simultáneamente) en México y en Buenos Aires, en Río de Janeiro y en Montevideo, en Santiago de Chile y en la Habana. Es imposible examinar aquí, con el detalle necesario, todos los avatares de ese primer boom, o ur-boom, disperso y extrañamente coherente a la vez. Bastará señalar dos causas centrales del mismo: (a) la guerra en Europa, que primero, trae a América Latina una pléyade de españoles refugiados (escritores como Bergamín, Alberti y León Felipe, editores como Gonzalo Losada y López Llausás, profesores como Américo Castro, José Gaos y Xavier Zubiri), los que impulsarán una empresa editorial latinoamericana y darán lugar a un verdadero renacimiento cultural, equivalente al creado en la Italia del Cuatrocientos por los humanistas que escaparon del cerco de Constantinopla; (b) el crecimiento demográfico e industrial de muchas de las grandes urbes latinoamericanas, crecimiento también fomentado por la guerra, en la que América Latina casi no tuvo otro papel que el de proveedor de bases y materias primas para los aliados. La generación de 1939 tendrá a su alcance más universidades y escuelas secundarias, más bibliotecas, más librerías y revistas; tendrá, sobre todo, editoriales latinoamericanas que no sólo traduzcan y adapten la cultura universal, sino que también fomenten la cultura nacional y la latinoamericana.” (MONEGAL, 1972, p. 14-15)

⁵¹ “Desde su publicación en 1605, el *Quijote* ha sido “una historia de éxito” (2005: 7), tal y como lo ha definido el insigne cervantista Jean Canavaggio. Durante sus cuatro siglos de trayectoria, las aventuras de don Quijote y la producción literaria cervantina han adquirido una significación universal que trasciende el medio en el que la obra de Cervantes fue publicada, ampliándose y expandiéndose respecto a su propio marco espaciotemporal.” (MARTÍN, 2019, p. 9-10)

por tanta desgraça. [...] Tirou a bata de algodão, a anágua e as calças de linho. Desfez o coque preso na nuca, como exigia o patrão. Os cabelos compridos lhe caíam sobre o corpo e, vestida assim, com seu melhor atributo de beleza, montou sobre o moribundo com grande suavidade, para não perturbar lhe a agonia. [...] Assim fui concebida, no leito de morte de meu pai. Entretanto, o jardineiro não morreu, como esperava o Professor Jones e os franceses do Serpentário, que queriam seu corpo para experiências. Contra toda lógica, começou a melhorar, a febre baixou, e a respiração normalizou-se e ele pediu de comer. [...] Pouco mais tarde, o índio despediu-se, sem que ela tentasse detê-lo. [...] Ele foi embora, agradecido e quase curado. (ALLENDE, 1987b, p. 25-26)

Ao relatar que a mãe foi encontrada ainda bebê de forma inexplicável em uma floresta, bem como a existência de uma fórmula única que conservava corpos intactos por anos, além de ressuscitar um moribundo imbuído de veneno de cobra por meio do ato sexual, Allende insere força dramática e combina fantasia à realidade. Isto se dá aos mesmos moldes de Dom Quixote que sai em busca de aventuras, tais quais as personagens das novelas de cavalaria que ele lia. O fragmento que se segue foi escrito por Mario Vargas Llosa em seu estudo intitulado “Uma novela para o século XXI” (“*Una novela para el siglo XXI*”) contido na edição de IV Centenário de *Don Quijote de La Mancha* (CERVANTES, 2004). Por isso, é a partir dele que estabelecemos parâmetros semelhantes a Cervantes.

Antes de mais nada, *Dom Quixote de la Mancha*, o romance imortal de Cervantes, é uma imagem: a de um fidalgo centenário, vestido com uma armadura anacrônica e tão esquelético quanto seu cavalo, que, acompanhado de um tosco e camponês gordinho montado em um burro que faz de escudeiro, percorre as planícies de La Mancha, geladas no inverno e quentes no verão, em busca de aventura. Um desígnio louco o anima: ressuscitar o tempo eclipsado há séculos (e que, aliás, nunca existiu) dos cavaleiros-andantes, que percorreram o mundo ajudando os fracos, corrigindo os injustiçados e fazendo reinar a justiça para os seres comuns. Pois de outra forma nunca alcançariam, do qual se impregnou lendo os romances de cavalaria, aos quais atribui a veracidade de escrupulosos livros de história. [...]

Assim, o sonho que transforma Alonso Quijano em Dom Quixote de la Mancha não consiste em atualizar o passado, mas em algo ainda mais ambicioso: realizar o mito, transformando a ficção em história viva. (LLOSA, 2004, p. XIII-XIV, tradução nossa)⁵²

⁵² *Antes que nada, Don Quijote de la Mancha, la inmortal novela de Cervantes, es una imagen: la de un hidalgo cincuentón, embutido en una armadura anacrónica, y tan esquelético como su caballo, que, acompañado por un campesino basto y gordinflón montado en un asno, que hace las veces de escudero, recorre las llanuras de la Mancha, heladas en invierno y candentes en verano, en busca de aventuras. Lo anima un designio enloquecido: resucitar el tiempo eclipsado siglos atrás (y que, por lo demás, nunca existió) de los caballeros andantes, que recorrían el mundo socorriendo a los débiles, desfaciendo tuertos y haciendo reinar una justicia para los seres del común que de otro modo éstos jamás alcanzarían, del que se ha impregnado leyendo las novelas de caballerías, a las que él atribuye la veracidad de escrupulosos libros de historia. [...]*
Así, el sueño que convierte a Alonso Quijano en don Quijote de la Mancha no consiste en reactualizar el pasado, sino en algo todavía mucho más ambicioso: realizar el mito, transformar la ficción en historia viva. (LLOSA, 2004, p. XIII-XIV)

No caso de Eva, ela relata fatos que a todos parecem descabidos porém, inseridos na narrativa e ao longo da exposição da moça, possuem significação importante para a intriga desenrolada no romance. O mesmo para *Don Quijote de La Mancha* (2004) que por meio de um sonho salva vidas, combate injustiças e, por vezes, ajuda a transformar ficção em realidade. Mais uma vez, estas vozes se fazem presentes reiterando o que fora argumentado mais cedo.

A um indivíduo não é possível se afastar de suas experiências em todos os âmbitos sociais a que esteja inserido. Essas influências incidem de qualquer forma, até mesmo involuntariamente, nos discursos refratados por ele. Prosseguindo com esta conjuntura do discurso imerso pelo fenômeno social, outra característica importante em ambos os romances se refere às personagens. Em harmonia ao que a própria autora já disse a respeito de muitas vezes basear-se em pessoas para composição de personagens, e realçada também nos artigos de apresentação desta mesma obra que celebra os 400 anos de *Don Quijote de la Mancha*, estão os dizeres de Francisco Ayala (2004).

Apesar dos protagonistas dos romances e de algumas outras figuras nestes serem familiares a todos nós, não nos é comum uma grande proximidade a algumas outras personagens e os episódios que acontecem com elas. A título de exemplo citamos embalsamadores de corpos, crianças que surjam magicamente em florestas, mulheres que deem à luz a gêmeos de raças distintas, ou pessoas que tenham um caixão guardado em seus quartos (personagens e momentos estes constantes do romance chileno). Por outra perspectiva, entretanto, estas personagens e suas vidas - tão distante das nossas- tornam-se próximas quando na leitura da obra chilena. Seus problemas, angústias e histórias são coligadas e transportadas para nossas realidades por meio do romance. A mesma distância concebemos também às personagens do *Livro das Mil e Uma Noites*, longínquas e exóticas, que nos são reveladas por meio da literatura:

Se para nós Dom Quixote e Sancho são entidades familiares, as figuras acessórias que os acompanham e com eles se relacionam, e o palco onde se movimentam, já estão longe da nossa própria existência. Trata-se de um mundo histórico quase desaparecido, ao qual só a leitura nos dá acesso; algumas figuras pertencentes a complexos sociais quase completamente dissolvidos, e cujos problemas práticos não são os que agora nos angustiam ou preocupam, embora mais de uma vez as analogias nos saltem à vista. Por isso, eles nos parecem personagens «românticos» curiosos, surpreendentes, pitorescos, vistosos, como as roupas que vestem, e seu mundo é convencional para nós. Tomemos como exemplo a história do prisioneiro de Argel: este conto, com o seu colorido, o seu percurso anedótico e as suas implicações ideológicas, está quase tão distante do nosso mundo de hoje como estão os

contos das *Mil e Uma Noites*. (AYALA, 2004, p. XXXI-XXXII, tradução nossa)⁵³

É possível ainda encontrar mais uma indicação à Literatura Cervantina ao longo da trama. Complementarmente a estas demonstrações, Eva tem nitidamente características que a aproximam a uma pícara, tal qual a personagem de Sancho Pança o foi, mantendo mais uma vez, a tradição quixotesca. Consoante ao estudo realizado por Lucía Muñoz “Lo Picaresco en Eva Luna” (2007), encontramos em Eva traços que a equiparam a uma pícara tradicional. No artigo, a autora ainda ratifica a hipótese de que a protagonista do romance se resvala a uma pícara pertencente ao mundo e cultura latino-americanas. Para Lucía:

[...] Uma das convicções picarescas está relacionada ao uso que o malandro faz das suas capacidades espirituosas e provocadoras para se safar, conseguindo sempre sobreviver, tentando tirar partido das condições caóticas em que se encontra. Embora Eva não fuja dessa característica, ela não é a mais relevante ao longo de sua vida. Alguns exemplos podem ser citados: na casa dos solteirões, consegue divertir-se, procurando evitar as tarefas que lhe foram atribuídas ‘Obedeci sem pressa, porque logo descobri que se demorasse prudentemente, poderia gastar o dia sem fazer quase nada.’ Na casa da terceira patroa, Eva dirá que ‘nos meses que lá trabalhei aprendi o ofício, mas tive a sabedoria de não me comprometer’. (MUNÓZ, 2007, tradução nossa)⁵⁴

Neste instante, recordamos outra analogia que se poderia fomentar. Cervantes escreveu sua obra-prima enquanto estava na prisão. Allende compôs *Eva Luna* em seu exílio, uma outra categoria de aprisionamento. Não obstante a estas associações, a maior delas perpetua-se quando se observa o efeito parodístico comum aos dois romances. Congruente à paródia, torna-se indispensável delinear também a estilização feita por Isabel Allende na obra corpus deste trabalho e assim o faremos a seguir.

⁵³ “Si para nosotros don Quijote y Sancho son entes familiares, las figuras accesorias que los acompañan y se relacionan con ellos, y el escenario donde se mueven, están ya lejos de nuestra propia existencia. Se trata de un mundo histórico casi esfumado, al que sólo la lectura nos presta acceso; de unas figuras pertenecientes a complejos sociales casi por completo disueltos, y cuyos problemas prácticos no son los que ahora nos angustian o preocupan, aunque más de una vez nos salten a la vista analogías. Por eso, nos parecen personajes «novelescos» curiosos, sorprendentes, pintorescos, vistosos, como las ropas de que andan vestidos, y su mundo es para nosotros convencional. Tomemos como ejemplo la historia del cautivo de Argel: ese relato, con su colorido, su curso anecdótico y sus implicaciones ideológicas, se encuentra tan distante casi de nuestro mundo actual como los cuentos de las Mil y una noches. (AYALA, 2004, p. XXI-XXII)

⁵⁴ “Una de las convicciones picarescas está relacionada con el uso que hace el pícaro de sus capacidades ingeniosas y de burla para salir del paso, siempre se las arregla para sobrevivir tratando de sacar partido de las condiciones caóticas en las que se encuentra. Si bien Eva no escapa a esta característica, no es la más relevante a lo largo de su vida. Se pueden citar algunos ejemplos: en casa de los solterones se las arregla para pasarla bien, tratando de evitar las tareas que le fueran asignadas “Yo obedecía sin apuro, porque descubrí pronto que, si haraganeaba con prudencia, podía pasar el día sin hacer casi nada.” En la casa de su tercera ama dirá Eva que “en los meses que trabajé allí aprendí el oficio, pero tuve el tino de no envicarme”. (MUÑOZ, 2007).

3.4. Paródia ou Estilização?

A partir das colocações feitas até este momento, julga-se necessário a discussão de dois efeitos que, em especial, caminham muito próximos: a paródia e a estilização. Esta última apresenta-se imprescindível à análise do objeto deste trabalho.

Como resultado de um trabalho de pesquisa de 10 anos, em sua obra *Paródia, Paráfrase e Cia.*, Affonso Romano de Sant'Anna (2003) levanta questões sobre o uso da estilização, paráfrase, apropriação e paródia. Para ele, esses conceitos não podem ser estudados separadamente. O autor recorre não apenas à literatura para a discussão destes questionamentos, mas também à arte e comunicação.

Entre as colocações desenvolvidas, Sant'Anna revela que inicialmente teria aproximado paráfrase e paródia de mimeses. Entretanto, ao definir a paráfrase, ele situa a acepção de Karl Beckson e Arthur Ganz que diz: “é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão” (SANT'ANNA, 2003, p. 17).

Também segundo o estudioso, discussões intermináveis trataram das distinções entre paráfrase e tradução. Destacando as possíveis diferenças entre o discurso científico e o discurso poético, ele concluiu que “a compreensão de uma língua supõe que se possa fazer corresponder a cada enunciado outros enunciados desta mesma língua considerados sinônimos e semanticamente equivalentes” (SANT'ANNA, 2003, p. 20). Em outras palavras, ao parafrasear cria-se uma nova ou distinta estrutura para o texto anterior, seja ele uma tradução ou não. A paráfrase reafirma a força de textos ou palavras anteriores.

Neste contexto, trazemos para apreciação o questionamento de Cielo Griselda Festino (2013) sobre o papel da tradução no complexo cenário atual. “O mundo contemporâneo deveria ser compreendido como um ato de tradução”⁵⁵ (p. 106, tradução nossa). Ao tomarmos como exemplo o trabalho de tradução realizado por Mamede Mustafa Jarouche, na obra *Livro das mil e uma noites*, salientamos a distância temporal percorrida entre os manuscritos utilizados pelo especialista em línguas árabes e o resultado de sua obra. O tradutor-autor transporta as noites orientais antigas para o ocidente contemporâneo, mantendo os detalhes e originalidade da atraente trama narrativa. Destacamos aqui também, a distância ente os povos e línguas (português e árabe). Dessa forma, entendemos que o trabalho de Jarouche ultrapassa uma

⁵⁵ “*The contemporary world should be understood as an act of translation*” (FESTINO, 2013, p.106)

simples paráfrase das falas do texto oriental, consistindo em um trabalho além da tradução, com pesquisa, inserções e história.

Debatendo-se com expressões ou palavras que não possuem tradução direta para o português, sua licença-poética certamente contornou estas dificuldades. Inserida na narrativa, sua voz perpassou o papel conferido a ele de tradutor ou parafraseador, para um coautor. Não obstante, sua fala própria trouxe para o português textos milenares que se caracterizam como uma forma de paráfrase, que traduz literariamente os sentidos e símbolos do século VIII.

Festino (2013) também prega que a tradução não deve ser entendida como uma ponte que aproxima línguas e culturas, passado e presente. A tradução é muitas vezes um trabalho paradoxal – conflitante, mas construtivo. Constata-se, pois que tanto a paráfrase quanto a tradução são métodos intertextuais que projetam um texto anterior, renovando-o em um novo momento literário. Ambos dão longevidade ao objeto trabalhado.

Percorrendo assim o caminho desenvolvido por Sant'Anna, chegamos agora à paródia. O autor afirma que a paródia é um efeito de linguagem presente nas obras contemporâneas e relata que esta remonta da antiguidade. Ele acredita, contudo, que seu uso tenha se intensificado no século XIX e provavelmente por isso ele nos pareça tão recente. Nos dizeres de Sant'Anna:

A paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas. A rigor, existe uma consonância entre paródia e *modernidade*. Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do século 19, e especialmente com os movimentos radicais do século 20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja: a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos (SANT'ANNA, 2003, p. 7, grifo do autor).

Neste contexto, a paródia seria uma linguagem, uma representação contrária ao texto do qual se originou. A paródia nega seu texto anterior e, talvez por isso, o termo paródia seja até mais comumente relacionado à comédia, já que “a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo cada um de seus elementos pelo cômico); a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia.” (SANT'ANNA, 2003, p. 13-14). Para a paródia, bem como para os outros conceitos levantados em seu trabalho, o estudioso aponta que o princípio intertextual só pode ser estabelecido se o leitor do texto presente conhecer e reconhecer o texto anterior: “É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos.” (SANT'ANNA, 2003, p. 26). Portanto, diante dos

posicionamentos traçados depreendemos que a paródia é uma alteração contrária, por vezes até à forma do seu texto anterior.

Dentro deste cenário, sabe-se que Cervantes parodia em seu texto as novelas de cavalaria quando seu protagonista, um homem enlouquecido em seus sonhos, percorre a Espanha acreditando ser um cavaleiro a resolver injustiças sociais. Conforme passagem anteriormente indicada de Mario Vargas Llosa, um homem de meia-idade, com o intuito de viver um período que não existe mais, une-se a um aldeão ganancioso. Juntos, eles passam por adversidades que são sempre articuladas de forma cômica pelo autor em sua obra, tal como a conhecida analogia de Quixote ao ver gigantes que o ameaçavam quando, em realidade, o que estava a sua frente eram moinhos de vento. Este estilo cômico, e até mesmo burlesco, pode ser encontrado em certos momentos na obra chilena: “a paródia é uma imitação de um texto ou de um estilo, que procura desqualificar o que está sendo imitado, ridicularizá-lo, negá-lo.” (FIORIN, 2018, p. 46).

Ainda dentro do conceito de dialogismo do teórico russo, essas vozes que chamaríamos de extras, formariam a concepção estreita de dialogismo, ou seja, estas outras referências textuais caminham em conjunto com a comunicação principal entre as obras, transformando-se em discurso bivocal:

Estreita não significa menos importante. Com esse adjetivo, o que o filósofo pretende mostrar é que o dialogismo vai além dessas formas composicionais, ele é o modo de funcionamento real da linguagem, é o próprio modo de constituição do enunciado. Essas formas de absorver o discurso alheio no próprio enunciado são a maneira de tornar visível esse princípio de funcionamento da linguagem na comunicação real. (FIORIN, 2018, p. 37)

A existência deste discurso “internamente dialogizado” (FIORIN, 2018, p. 37) vai diretamente ao encontro da multiplicidade de discursos a que chamamos de polifonia, ou seja, com mais de uma voz ecoada. Neste caso, a confabulação bivocal ocorre paralelamente ao enunciado primeiro. Esse tipo de discurso é comum em textos parodísticos ou estilizados e configuram o segundo conceito de dialogismo postulado por Bakhtin.

A este respeito dissertamos sobre a responsável por Eva, sua Madrinha. Esta última se intitulava uma mulher pobre, mas de bem, acima de qualquer quesito imoral que pudesse ser tachado pela sociedade conservadora. A ironia (e crítica) já se iniciam aí uma vez que a Madrinha prezava a igreja, a moral e os bons costumes locais, todavia, hipocritamente, ela explorava Eva ao empregá-la em casas de família em troca do salário da menina. Eva perdeu a mãe ainda criança e essa exploração se iniciou tão logo tiveram que sair da casa do Professor

Jones. Em determinado ponto do romance, em uma destas casas, a protagonista conheceu Elvira, uma mulher que seria para ela como uma avó. A senhora possuía uma crença conforme relatada abaixo:

Elvira temia morrer indigente e terminar com os ossos em uma vala comum; para evitar tal humilhação póstuma, adquiriu um ataúde a prestações, o qual mantinha em seu quarto, usando-o como armário para guardar seus trastes velhos. Era um caixão de madeira ordinária, cheirando a cola de carpinteiro, forrado de cetim branco com fitas azul-celeste, provido de um pequeno travesseiro. De vez em quando, eu obtinha o privilégio de deitar-me dentro dele e fechar a tampa, enquanto Elvira fingia um pranto inconsolável e, entre soluços, recitava minhas qualidades hipotéticas, ai, Deus Santíssimo, por que levaste o passarinho do meu lado, tão boa menina, tão limpa e ordenada, gosto mais dela do que se fosse minha própria neta. Faz um milagre, devolve-a a mim, Senhor! A brincadeira durava até ela perder o controle e começar a uivar. (ALLENDE, 1987b, p. 65)

Não é comum (ou até mesmo inexistente) ter-se um caixão no próprio quarto. Destaca-se ainda a forma zombeteira com a qual a heroína reconta esta circunstância. Por meio da paródia, neste momento, Allende subverte o sentido do medo da morte que Elvira possuía e o transforma em uma crítica social ao país em que a história se passa, quiçá até a toda a região latino-americana. Como pobre, sem familiares e ainda por cima uma doméstica, qualquer mal-entendido poderiam levar a mulher a uma túmulo sem identificação devida à falta de respeito e importância que se dá a pessoas de menores classes nestes países. Adicionalmente, ela adquiriu o ataúde em várias prestações ainda em vida, para não precisarem se preocupar com estas questões quando de sua morte. No tocante ao uivar da senhora, infere-se que há aí uma correspondência (e chacota) por parte da autora, uma vez que o uivo pode ser um som emitido por alguns grupos de animais quando estes se veem sozinhos e querem chamar seus semelhantes. É o que ela faz. Ao emitir este som, ela quer chamar a atenção de Eva como se elas fossem animais irracionais.

Adicionalmente, ao longo dos anos a Madrinha empregou Eva em várias casas. Desde criança até aproximadamente os seus 13 anos, a menina passou por tantos lugares que já não podia mais lembrar-se de todos. Teria ido da casa de uma bondosa senhora de origem iugoslava na época, até a mansão de um ministro. Nesta última, em outro exemplo parodístico, Eva preconiza uma de suas maiores e melhores peripécias, deixando sua Madrinha em maus lençóis.

Uma de suas obrigações na casa era a de esvaziar um **recipiente de louça** colocado embaixo de uma poltrona onde o ministro despachava suas obrigações parlamentares. Neste mesmo assento ele também lia jornais e bebia. Eva achava a tarefa ultrajante. Cansada desta

incumbência:

No quinto dia, ouvi o toque convocatório da sineta e me fiz de surda, por algum tempo distraíndo-me na cozinha, mas minutos mais tarde a chamada retumbava em meu cérebro. Finalmente subi a escada passo a passo, a cada degrau mais e mais afogueada. Entrei naquele dormitório luxuoso e impregnado de cheiro de estábulo, inclinei-me por trás do assento e retirei o urinol. Da maneira mais tranquila, como se fosse um ato de todos os dias, ergui o recipiente e despejei seu conteúdo sobre o ministro de Estado, livrando-me da humilhação com um só movimento do pulso. Por um longo momento ele permaneceu imóvel, de olhos arregalados.

- Adeus, senhor! (ALLENDE, 1987b, p. 122-123)

O sarcasmo de Allende aqui é inconfundível. Exercendo suas características picarescas, a travessura de Eva mostra a censura feita não apenas ao chefe da protagonista, figura categorizada como superior economicamente a ela na obra, mas a vingança ao estereótipo de um político da região: preguiçoso, explorador e muito provavelmente desonesto. Por isso, neste quesito, reconhecemos a paródia em determinados momentos da obra contemporânea. E conforme explicado por Fiorin, é um discurso alheio não demarcado, ou seja, não há separação nítida entre essas vozes, entretanto, elas são claramente percebidas pelo leitor que conhece o texto e acessa sua “memória textual” (FIORIN, 2018, p. 42-47). Destarte, a recepção da obra quixotesca, direta ou indiretamente no romance, é tradição que a literatura hispano-americana carrega e dissipa, instituindo mais uma vez a polifonia dentro do romance.

Alinhado ao que se citou anteriormente no início desta discussão, sob outro ângulo é possível reconhecer em certos momentos que a autora usufrui da forma e trama da narrativa da tradição para o desdobramento de seu romance, estilizando seu texto ao modelo do *Livro das Mil e Uma Noites*. Para Affonso Romano de Sant’Anna, o conceito de estilização se encontraria na estrada entre a paráfrase e a paródia, a caminho do alcançar do intertexto.

Nessa aproximação, o autor ressalta que a estilização está dentro de paródia e paráfrase. Em suas palavras: “[...] a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura.” (SANT’ANNA, 2003, p. 41). Assim, entende-se que a estilização seja o resultado concreto e final para o discurso anterior, renovando-o. A estilização é a realização concreta de um texto que possibilita uma ramificação contrária ou próxima de sua origem. Não esqueçamos, obviamente, que ao realizar esta estilização, o texto presente é sorvido de significação e unicidade.

A estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos do “discurso de outrem”, isto é, do estilo de outrem. Estilos devem ser entendidos aqui como o conjunto das recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no

plano do conteúdo (manifestado, é claro) que produzem um efeito de sentido de individualização. (BARROS & FIORIN, 2011, p. 31)

Exemplo este é dado após a saída de Eva da casa dos solteirões onde trabalhava com Elvira. As mulheres continuaram sua relação de avó e neta. Mesmo passando por muitos lugares ao longo dos anos, durante um determinado período, Elvira ainda conseguia visitar a menina, mas com o tempo elas perderam o contato: “Aparecia como uma avó bondosa em todos os lugares onde eu trabalhava, levando um pote de doce de goiabada ou alguns pirulitos comprados no mercado. Sentava-nos, olhando-nos com aquele afeto discreto a que ambas estavam acostumadas e, antes de partir, Elvira pedia-me uma história longa que durasse até a próxima visita.” (ALLENDE, 1987b, p. 117).

Ao pedir uma história longa que durasse até um próximo encontro, Isabel Allende estiliza o momento ao mesmo protótipo da obra oriental. Nesta última, a irmã da protagonista pedia que Šahrāzād contasse uma narrativa que, como sabemos, duraria até o dia amanhecer. A continuação, o rei partiria para realizar seus afazeres deixando a moça viva para que ela terminasse a fábula só à noite, no próximo encontro deles. Além disso, em concordância a todos os outros traços dialógicos que foram constatados e descritos até aqui, compreende-se a montagem estilística realizada por Allende em seu romance, a fim de reafirmar a obra oriental, seu prólogo-moldura, o encadeamento de histórias e acima de tudo, o ato de narrar que gera vida a ambas as moças, Eva e Šahrāzād.

A partir destas deliberações, identificamos que tal discurso demonstra que *Eva Luna* estabelece uma relação na chave da estilização com o *Livro das Mil e Uma Noites*. Haja vista que o mote central da trama foi mantido e transportado para a obra chilena. Dessa forma, observa-se que, se formos seguir as três principais relações intertextuais (paráfrase, paródia e estilização), a estilização predomina no romance contemporâneo em questão, mas não se perfaz absoluta. A escritora apoia-se na narrativa tradicional para construir uma nova significação, agora nessa perspectiva com uma acepção moderna e contemporânea.

Entretanto, ao distinguir o conceito de estilização frente à paródia, Sant’Anna postula que a paródia mostra uma discordância entre os textos, quando na estilização não há diferença no plano das ideias. Ou seja, na estilização há um forma distinta de se estabelecer e dizer o mesmo, um estilo próprio. Cabe observarmos de que maneira Isabel Allende imprime autoria estética nessa relação intertextual.

Afirma-se que as vozes contidas no texto de Allende se misturam, e assim como *Don Quijote de La Mancha* (2004) parodia as novelas de cavalaria, em *Eva Luna* (1987b) Isabel Allende alterna momentos de sátira e estilização, parodiando seu texto ao estilo de *Don Quixote*

de *La Mancha* e estilizando-o aos moldes do *Livro das Mil e Uma Noites* (2015, 2021). Isto posto, vislumbra-se neste arquétipo romântico o que intitulamos o primeiro conceito de dialogismo de Bakhtin – no qual todos os enunciados se constituem a partir de outros.

Essa pluralidade de discursos, advindos da formação intelectual e cultural da autora, é concebido também nas artes, na literatura, na política, em qualquer âmbito. Um discurso, ou vários deles, é imbuído não apenas por referências literárias ou artísticas, mas também pela experiência de vida, meio em que o enunciador está inserido, forma e local onde vive e se relaciona com o mundo. Conforme proferido por Borges em relação à Kafka, no tocante ao romance *Eva Luna*, se Allende não os tivesse escrito e lançado no universo literário, nunca os teríamos reconhecido.

No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens. O primeiro Kafka de *Betrachtung* é menos precursor do Kafka dos mitos sombrios e das instituições atrozetas que Browning ou Lord Dunsany. (BORGES, 2000, p. 130)

Com esta citação procura-se demonstrar como muitos são os precursores a darem estes exemplos e incrustarem-se no cânone da Literatura Mundial. Por vezes até, grandes precursores seguiram a outros precursores maiores. As peripécias de Cervantes nunca deixarão de ser modelo frente às peripécias de Eva. A pícara de Allende não deixa de ser menos astuta que o pícaro de Cervantes (2004). O escritor bigodudo, mesmo que não nomeado, nunca deixará de ser Gabriel García Marques na América Latina, ou tão pouco perderá seu posto de prestígio neste meio. A contadora de histórias do romance chileno não será mais precursora que a contadora de histórias da Antiguidade. Ao resumir o histórico do processo que formaria estes efeitos em nossa literatura:

Em outros termos: o Brasil até o séc. 18 viveu no domínio da paráfrase. Seja porque a episteme da imitação era predominante no mundo ocidental, seja porque o país fosse ainda imaturo para produzir obras mais individualizadas. Um segundo período ocorre no séc. 19, uma espécie de descoberta da estilização. Neste sentido, o Romantismo é um avanço. Sendo um período de valorização do indivíduo, do nacionalismo e do subjetivismo, propicia uma caracterização ou particularização maior da literatura nacional. E enfim, um terceiro período seria o parodístico, e coincidiria com os movimentos de vanguarda que em nossa cultura são representados em torno do Modernismo (1922). Um período crítico, autocrítico e nossa cultura, em que, tecnicamente, a paródia foi muito utilizada (SANT'ANNA, 2003, p. 87).

Este procedimento é possibilitado pela característica própria das narrativas, a qual discorre que: “A informação só tem valor quando é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente da narrativa. Ela não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos.” (BENJAMIN, 2012, p. 220).

3.5 Intertextualidade: a migração de um conceito

No decorrer desta pesquisa, o termo intertextualidade foi aludido por ser o conceito condutor do arquétipo edificado no romance *Eva Luna*. É importante, ainda assim, ressaltar que não foi Bakhtin quem introduziu o conceito a propósito de seus estudos sobre o dialogismo. Com a quantidade de debates e discussões acerca do dialogismo a partir da década de 60, o termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva e difundido por Roland Barthes:

Esse vocábulo é introduzido como pertencente ao universo bakhtiniano por Julia Kristeva, em sua apresentação de Bakhtin na França, publicada em 1967, na revista *Critique*. A semioticista diz que, para o filósofo russo, o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações. Como ela vai chamar *texto* o que Bakhtin denomina *enunciado*, ela acaba por designar por intertextualidade a noção de dialogismo. Roland Barthes vai difundir o pensamento de Kristeva e, a partir daí, o termo intertextualidade passa a substituir a palavra dialogismo. Qualquer relação dialógica é denominada intertextualidade. (FIORIN, 2018, p. 57, grifo do autor)

Não obstante, o teórico afirma que há na obra de Bakhtin distinção clara entre texto e enunciado. Julia Kristeva estabeleceu então que a intertextualidade vai além do diálogo e essa só pode ocorrer de um texto para outro, de formas distintas, representadas pelo poder de criação do autor no novo texto. Nas palavras desta: “Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Para nós, na intertextualidade, a presença de um texto anterior se apresenta no texto do presente. Se o dialogismo revela a variedade de vozes em um texto e suas propagações nos mais variados discursos, a intertextualidade aproxima os discursos por esta propagação e o renova, fomentando outros. “A intertextualidade deve ser compreendida antes de tudo como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos” (SAMOYAULT, 2008, p. 43). A partir disto, termos e práticas gerados também buscaram definições próprias e lugar no espaço literário.

Aproximação, citação, pastiche, alusão, plágio, referência, paródia entre outros são intertextos formadores da intertextualidade⁵⁶.

As práticas e conceitos sobre a intertextualidade continuaram a ser exaustivamente debatidos, especialmente para constituí-lo no que diz respeito à leitura que Julia Kristeva opera ao dialogismo de Bakhtin. José Luiz Fiorin escreve: “a rica e multifacetada concepção do dialogismo em Bakhtin se opôs ao conceito redutor, pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade. Foi Kristeva quem, no ambiente do estruturalismo francês nos anos 60, pôs em voga esse conceito.” (BARROS & FIORIN, 2011, p. 29). Ponderamos, pois apesar de reconhecermos junto a Fiorin que o conceito de intertextualidade é amplamente devedor do dialogismo de Bakhtin, ele em si não pode ser descartado visto que contribui sobremaneira para a interpretação de obras como a em questão neste trabalho. Em tempo, Fiorin reitera: “[...] deve-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em textos.” (FIORIN, 2018, p. 58). Logo, o romance *Eva Luna* é intertextual ao *Livro das Mil e Uma Noites* uma vez que, como sabemos, este último se materializou no texto da chilena.

Os textos se renovam, mas a aproximação entre eles é inevitável. O intertexto não retira as qualidades do texto primeiro, ao contrário, ele o revitaliza. Deparamo-nos então no romance, com as amostras deste gênero dialógico que validam a importância da intertextualidade.

[...] de Bakhtin à Kristeva, do dialogismo à intertextualidade, vemos que os fenômenos descritos são os mesmos. Entretanto, tal como foi colocado àquela época, o conceito de intertextualidade não é tão metodológico quanto o do dialogismo, o que consiste em grande parte a causa de suas reinterpretações posteriores. Sua falta de sustentação implica, ao ser retomado, sua modificação, adaptada a outras proposições teóricas, menos transformacionais que relacionais, a outras problemáticas (a da leitura, por exemplo): logo a intertextualidade não se contentará mais em ser uma simples designação, mas se esforçará por constituir um conceito operatório (SAMOYAUULT, 2008, p. 22).

Foi assim que a intertextualidade galgou seu lugar e mostrou-se essencial aos estudos literários. Apesar de próxima ao dialogismo, ela revela seu vigor quando seus mais variados intertextos conseguem se estabelecer, perpetuando o texto anterior.

3.6 O discurso feminino

⁵⁶ “A citação é imediatamente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas. As aspas, os itálicos, a eventual separação do texto citado distinguem os fragmentos emprestados. Se basta uma dessas marcas para assinalar a citação, a ausência total de tipografia própria transforma a citação em plágio, cuja definição mínima poderia ser a citação sem aspas, a citação não marcada. Com a citação, em compensação, a heterogeneidade fica nitidamente visível entre texto citado e texto que cita: portanto, a citação sempre faz parecer a relação do autor que cita com a biblioteca, assim como a dupla enunciação que resulta dessa inserção.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 49)

De acordo ao que fora debatido até o momento neste capítulo, os estudos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin são fundamentais para a reflexão sobre o discurso, tanto nos estudos linguísticos quanto nos estudos literários. Para o autor (2010), o discurso é a língua, porém, não a língua enquanto código linguístico, mas sim a sua materialização em forma de enunciação. Empregam-se nesse momento as palavras de Diana Luz Pessoa de Barros – especialista brasileira que há muito se debruça sobre os trabalhos do russo - ao explicar que o conceito de enunciação para Bakhtin associa-se ao que hoje se conceitua como texto.

Sua definição de enunciado aproxima-se da concepção atual de texto. O texto é considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, como um ‘tecido’ organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sócio-histórico. Conciliam-se, nessa concepção de texto ou na ideia de enunciado de Bakhtin, abordagens externas e internas da linguagem. O texto-enunciado recupera estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico. (BARROS; FIORIN, 2011, p. 1)

Apesar de sabermos que o conceito de texto pode sofrer pequenas flutuações teóricas, aqui apreende-se enunciação conforme pressuposto acima, ou seja, como uma asserção que contém um significado e é lançada no universo da comunicação. Seja esta enunciação feita por meio de qualquer tipo textual, em seu âmago, ela sempre se revelará como um episódio discursivo, um elemento necessário para se alcançar a comunicação entre seres. Como em uma cadeia de processos, no prolongamento deste enunciado concebido espontaneamente já se vê inculcido nele um discurso:

Quando alguém diz *É mulher*, não está simplesmente enunciando um dado da realidade. Se estiver declarando isso com admiração, mostrando que as mulheres são dotadas de uma fibra incomum, estará opondo-se a outros discursos, que embebem essa afirmação de desdém, que insistem em manifestar a inferioridade do sexo feminino, como se costuma fazer em nosso país, por exemplo, ao ver alguém cometer uma manobra inábil no trânsito e ao notar que o motorista é uma mulher. (FIORIN, 2018, p. 22-23, grifo do autor)

Todo discurso é intrinsecamente edificado apoiando-se em importantes membros que o constituem. À vista disso, quando Fiorin aponta as possíveis manifestações de sentido contidas na enunciação da frase “É mulher”, e evidencia seu ponto de vista acerca da sociedade machista brasileira, ele demonstra, e valida, que um discurso é moldado de formas distintas e múltiplas. Ele ratifica o conceito de como as práticas desenvolvidas em um determinado momento histórico, como as convicções de um povo, sua cultura, valores e vivências estruturam o sentido

desse discurso. Somados àquele que enuncia, bem como ao destinatário da enunciação, além do seu objetivo básico, todos estes componentes juntos formam um discurso:

Entender-se-á, portanto, daqui para a frente, por linguagem, discurso, fala etc. toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala, exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa. Essa maneira genérica de conceber a linguagem se justifica aliás pela própria história das escritas: muito antes da invenção do nosso alfabeto, objetos como o kipu inca ou desenhos como os pictogramas eram falas normais. (BARTHES, 2009, p. 201)

Por isso, a partir desta asserção feita por Barthes, que corrobora a percepção de discurso de Bakhtin, o valor, o sentido de uma enunciação, um discurso pode se encontrar em qualquer lugar, a qualquer momento. Sintetizando ainda mais esta explanação, ao expressar-se um ponto de vista revela-se um discurso. À forma como um mensagem é transmitida, seja por suas ações, pelo modo de falar, por um olhar, um gesto, vestuário e até mesmo em uma representação artística, há a edificação de um discurso:

Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros; dá-se a conhecer para nós desacreditado, contestado, avaliado, exaltado, categorizado, iluminado pelo discurso alheio. Não há nenhum objeto que não aparecerá cercado, envolto, embebido em discursos. Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam. (FIORIN, 2018, p. 22)

É inerente aos seres vivos quererem estabelecer e fazerem valer suas palavras frente a uma comunidade, uma nação, seu povo. Consoante ao exposto acima, um discurso estabelecido sempre estará sujeito à contestação de outrem. Em tempo, em algumas situações e âmbitos pode se encontrar um discurso dominante que possivelmente será contrário, oposto a um segundo. Este último, em geral, pertence a uma parte dissemelhante do primeiro.

É assim na sociedade atual, especialmente hoje quando os discursos de ódio e violência se evidenciam tanto diante de todos que comumente encontramos perspectivas divisionistas e redutoras, muitas vezes disseminadas por um grupo hegemônico. A fim de exemplificar alguns distintos agrupamentos que podem ser feitos dentro de um corpo social, citam-se as díades: negros e brancos, ricos e pobres, homens e mulheres. Pode-se ainda transpor-se às diferentes etnias ou religiões, orientação sexual, refugiados, emigrantes etc.

Outros tantos exemplos antagônicos complementares poderiam ser igualmente articulados, entretanto, almeja-se expor que embora os discursos destes grupos tenham sido

categorizados unilateralmente acima, ao mesmo tempo, seus esforços se convergem e igualam-se quando da busca de um objetivo comum: sua afirmação e respeito dentro da sociedade. Ou seja, mesmo distintos em características, quando inseridos nesta perspectiva, todos eles assumem, igualmente, o papel de “o outro lado”:

A categoria do ‘Outro’ é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias, encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e a do Outro. [...] Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. [...] Para os habitantes de uma aldeia, todas as pessoas que não pertencem ao mesmo lugarejo são ‘outros’ e suspeitos; para os habitantes de um país, os habitantes de outro país são considerados ‘estrangeiros’. Os judeus são ‘outros’ para o antissemita, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários. (BEAUVOIR, 1970, p. 11)

Para desarraigarem este estigma e buscarem sua equidade perante a sociedade, os grupos estabelecem discursos representativos próprios. É neste momento, então, que estes discursos atingem seu nível mais concreto de refutação ao seu oposto, trazendo suas ideologias à luz e instalando os grupos em seu lugar de fala.

Ao ecoarem suas vozes e posicionarem-se neste espaço, ficando delimitados a esta área, estes mesmos grupos se afastam de seu objetivo primeiro. Em outras palavras, por meio desta voz implantada no discurso, estes mesmos grupos constroem sua identidade para desconstruí-las mais adiante quando reclamam sua equivalência no mundo:

Parece que este tipo de raciocínio encontra eco em certo comportamento que, durante algum tempo, o movimento feminista defendeu: o modelo ‘unissex’, que então via homens e mulheres como absolutamente iguais. Desse período ao momento em que o feminismo admitiu que ‘*Vive la différence!*’, houve um grande salto. Porque, na verdade, houve um tempo em as diferenças precisavam ser negadas para que se pudesse reivindicar igualdade de condições sociais para homens e mulheres. (BRANCO, 1991, p.16, grifo da autora)

E foi dentro desta desarmonia discursiva, na tentativa de unir-se ao seu semelhante neste patamar de igualdade que a escrita feminina percorreu um longo e árduo caminho nos últimos tempos. Enraizada há muito tempo e em diferentes contextos, não há uma concordância sobre como a mulher teria sido marcada e posicionada em um posto subalterno. Recorremos à Rita Terezinha Schmidt para discorrer sobre a hegemonia masculina que se menciona acima, e como essa era estabelecida na literatura do século XIX:

Uma das formas mais contundentes do exercício desse poder foi a exclusão da representação da autoria feminina no século XIX, período formativo da identidade nacional em que a literatura se institucionalizou como instrumento pedagógico de viabilização da nossa diferença cultural em razão de sua força simbólica para sustentar a coerência e a unidade política da concepção romântica da nação como ‘o todo em um’. O nacional, enquanto espaço das projeções imaginárias de uma comunidade que buscava afirmar sua autonomia e soberania em relação à metrópole, constitui-se como um domínio masculino, de forma direta e excludente. As figuras do pensador, do crítico e do escritor definiam o lugar do sujeito que fala em nome da cultura, da cidadania e da hegemonia a partir de uma lógica conjuntiva e horizontal, de cunho universalista, em sintonia com a racionalidade progressista da coesão social em que se pautava a concepção de nação moderna. Hoje o resgate de obras de autoria feminina rompe o monólogo masculino, nas palavras de Mary Louise Pratt, ‘or at least challenge its claim to a monopoly on culture, history, and intellectual authority’. (SCHMIDT, 2000, p. 84)

Em sua obra *O segundo sexo - I. Fatos e Mitos* (1970), Simone de Beauvoir inicia sua explanação discorrendo que muito já se discutiu sobre a condição da mulher frente à sociedade predominantemente machista. Ela destaca também que grandes foram as mudanças transcorridas ao longo dos anos. Entretanto, se o cenário foi alterado, por que continuamos a debater o lugar da mulher no mundo?

Porque a estrada é longa e talvez não tenha um final; contudo, não se desiste. O intuito da mulher sempre foi o de se fazer respeitada e ouvida dentro do universo literário, e por isso ela se posicionou e sua linguagem amadureceu, rebuscou-se, atualizou-se e influenciou outros grupos na diligência da sua genuína realidade.

3.6.1 A escrita feminina

Muito tempo se levou até que a escrita feminina alçasse voo no cânone literário, tanto é que, ainda hoje, ela permanece em menor número frente à masculina. Não obstante, muito do que se considerava Literatura Feminina era comumente encontrado apenas em gêneros textuais julgados próprios de mulheres, tais como diários, cartas, memórias ou autobiografias. Muitas vezes, esses textos eram escritos por freiras, esposas, donas de casa ou mulheres que queriam expressar seus mais secretos pensamentos e desejos, sentimentos estes sufocados pela sociedade patriarcal.

Adicionalmente, as temáticas nestas obras se mantinham dentro de um padrão feminino aceito pelo machismo: questões domésticas, temas religiosos, maternidade, relatos de viagens ou narrativas sobre suas vidas na infância ou fase adulta, em zonas rurais ou urbanas. Apesar de presente anteriormente, estes tipos de escrita não podem ser necessariamente endereçados

apenas às mulheres. Talvez estes gêneros se aproximassem mais dos anseios e sentimentos femininos do que masculinos, uma vez que a escrita representaria um modo de dialogar com o mundo que para elas era limitado. Quem sabe somente elas percebessem o presente como uma passagem para um futuro próspero e retratassem isso nesse tipo de escritura...

Possivelmente as mulheres não escreviam epopeias pois não iam às guerras, todavia, isto não pode ser facilmente afirmado apenas pelo olhar histórico e misógino do homem (BRANCO, 1991). Complementarmente, a falta de acesso à educação também foi um impedimento para que esta literatura se desenvolvesse mais cedo:

O acesso à educação e alfabetização são outros fatores evidentes que limitaram a expressão das mulheres, fazendo com que os primeiros documentos produzidos por elas fossem escritos por freiras pertencentes a famílias nobres. Pode-se identificar um padrão, segundo o qual as mulheres na época medieval eram autorizadas a escrever textos religiosos ou teológicos, e confissões ou relatos de sua vida espiritual. Depois, ao longo dos séculos XVIII e XIX, elas eram autorizadas a produzirem textos que vinculados à filosofia, educação e saúde. No final do século XIX, as mulheres puderam trabalhar como escritoras de ficção e, no século XX, como jornalistas. O século XXI viu o medo da descoberta ser substituído pela 'verdade' inovadora encoberta versus ficção, e pelo debate sobre os direitos à privacidade. (BLANCO; WILLIAMS, 2017, p.2)⁵⁷

Face à afirmação acima, citamos autoras que se destacaram ainda no século XIX no Brasil, tais como Nísia Floresta e Helena Morley. Tamanha sua expressividade pragmática, Morley chegou a ter sua obra memorialística *Minha vida de menina* traduzida inclusive para outros idiomas. No século XX, uma maior liberdade conquistada pela luta incansável das mulheres suscita relatos mais realistas e memoriais, tais como as obras de Virginia Wolf e os tristes dias da II Guerra Mundial sacramentados nas linhas do *Diário de Anne Frank*. Mais adiante, na segunda metade do século XX memórias de exílio ganharam voz à luz das ditaduras no Brasil, Portugal e América Latina⁵⁸.

Quarto de despejo: Diário de uma Favelada, de Carolina Maria de Jesus é uma das mais renomadas obras de escrita feminina em forma de diário e relatos de vida (BLANCO;

⁵⁷ Access to education and literacy are further obvious factors that limited women's expression, meaning that the first documents produced by women were written by nuns who originated from noble families. A pattern can be identified, whereby women in medieval times were permitted to write religious or theological texts, confessions, or accounts of their spiritual lives, then, over the course of the eighteenth and nineteenth centuries, texts linked the philosophy, education, and health. by the end of the nineteenth century, women were able to work as writers of fiction and, in the twentieth century, journalists. The twenty-first century has seen fears of discovery replaced by the innovative blurring's of 'truth' and fiction, and debate about rights to privacy. (BLANCO; WILLIAMS, 2017, p.2)

⁵⁸ A este exemplo citamos Zélia Gattai, Irene Lisboa, Cassandra Rios, entre outras.

WILLIAMS, 2017) e que situaram a autora em um lugar impensável para um mulher negra e pobre nos anos 60.⁵⁹

Em vista dessa discussão inicial, o trabalho realizado até este momento nos conduz agora para a argumentação desta temática que é igualmente acentuada desde a primeira leitura do romance *Eva Luna: a escrita feminina*. Iniciando-se pela postura da própria autora da obra, passando pela presença da figura da contadora de histórias Šahrāzād, identificam-se no livro características desta escrita que são, ao mesmo tempo, de existência e resistência.

Embora em concordância ao que já se apresentou nesta tese sobre não ser conhecida a autoria dos manuscritos que constituem o *Livro das Mil e Uma Noites*, é inegável que o princípio vital desta obra se alicerça na subsistência de uma protagonista: Šahrāzād, uma rainha que com seu discurso tece através de emaranhados narrativos o símbolo da luta diária que significa ser uma mulher. Para muitas, a moça equivale a uma fortaleza, rígida e intransponível, como são diversas mulheres ao redor do mundo.

Na obra da Antiguidade, a coragem e valentia da jovem suscitaram sua luta pela vida de outras mulheres do reino, antes mesmo que ela pudesse salvar a sua própria pele. Além do mote de narrar para sobreviver, a protagonista descumpra a ordem do pai, enfrenta-o, desobedece; apresenta-se ao rei para que ele a despose; vê a morte de frente todas as manhãs, propagando assim a mensagem de que as mulheres são fortes, determinadas e inteligentes e que por isso, atingem seus objetivos (ao contrário do ponto de vista do rei, que vê apenas hipocrisia e engenho nestas).

É importante verificar neste momento que muitas figuras emblemáticas da Literatura Mundial se instauraram em nossas vidas por meio de personagens femininas. Penélope, Eneida, Helena de Tróia, Pandora, Medusa e tantas outras protagonistas, tendo sido idealizadas por autores homens ou não, foram personificadas como mulheres. Geralmente, elas são personagens planas que demonstram força e vitalidade do início ao fim da obra, tal como Šahrāzād. Nas ocasiões em que estas personagens são redondas, ou seja, modificam-se e constroem sua perspicácia no decorrer da obra, é a partir de uma determinada adversidade contida na intriga da ficção que elas se engradem, adquirindo status de divindade, em níveis de bravura e inteligência esperados de um protagonista. Frente à essas questões de significação e simbologia, Ruth Silviano Brandão relembra a personagem feminina, nesse momento, mais do que em sua forma de mulher, mas sim um emblema essencial enquanto figura literária:

⁵⁹ Recordar-se que Carolina Maria de Jesus é um dos grandes nomes da literatura negra brasileira, não tendo esta escrito apenas memórias e diários. Ela foi também cantora, compositora, poetisa e um exemplo para as brasileiras.

Muda de posição no discurso, é percebida de diversas maneiras, encarna o pretendido enigma de uma feminilidade que se pode representar falicamente, mas que, se se mostra com adornos fálicos, estes, entretanto, são o brilho do que ela não é. E a feminilidade nunca se deixa capturar, já que não há um significante do feminino no inconsciente, assim não se reduz ela a uma metáfora fechada, como falo, segundo mostra Lacan, para quem 'A mulher não existe', é não-toda, e não cessa de não se escrever, ou se escreve como o que não é ela, o falo. [...] Como tal, a mulher entra no circuito da literatura, produzindo efeitos de leituras, faz-se ler e instaurar-se como modelo, passando por real o que é cópia, simulacro, sujeitos às ideologias e às épocas em que se produzem. (BRANDÃO, 2000, p. 29-30)

Por isso, torna-se fácil entender o porquê de muitas obras de autoria masculina retratarem mulheres como suas personagens principais, tomando para si a fala feminina que marcam seus textos. Esse brio e robustez só poderiam ser justificados se derivados de uma personagem feminina. O brilho de uma alma feminina pode cegar àquele que se põe frente a ela. Todos os homens conhecem mulheres, têm mães, amantes, amigas, idealizam alguma mulher. Por vezes, eles as invejam a ponto de inconscientemente as idolatram, e assim as projetam poeticamente em suas personagens. Algumas outras vezes, esta idealização vem embebida de preconceito e machismo, pois sabem que esta é a única forma de entrar em embate com elas e vencê-las. Contudo, se as palavras dos homens têm força, as das mulheres são ainda mais arrojadas.

Destarte, enxerga-se assim perfeitamente a razão pela qual o dom de contar histórias noturnas foi dado à moça - Šahrāzād - e não a nenhum dos outros personagens masculinos no enredo, todos representados como viris e corajosos. O próprio pai, que sustentava um cargo de vizir do rei não foi capaz de convencê-la a mudar de ideia.

A retumbância do discurso impetuoso de Šahrāzād não se apresenta apenas na fala da jovem, mas também em suas ações. Ele se torna tão poderoso que, de acordo com a definição de mito dada por Roland Barthes (2009) se poderia, então, outorgar a Šahrāzād essa designação. Para o autor, um mito nada mais é do que é uma fala, uma enunciação, um discurso que se estabelece. Ele é frisado e se sustenta no tempo e no espaço:

Naturalmente, não é uma fala qualquer. São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito [...]. Mas o que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestindo nela a sociedade: isso não impede que seja necessário descrevê-la de início como uma forma. [...] O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, contudo não substanciais. Logo, tudo pode ser mito? Sim,

julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas. Uma árvore é uma árvore. Sim, sem dúvida. Mas uma árvore, dita por Minou Drouet, já não é exatamente uma árvore, é uma árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas de imagens, em suma, de um uso social que se acrescenta à pura matéria. (BARTHES, 2009, p. 199)

Dessa forma, se sob essa perspectiva um mito é uma mensagem junto a um agrupamento de ações notáveis que diferenciam e destacam a fala dentro de um determinado contexto, por estes atributos categorizamos Šahrāzād como um mito. Ressaltamos que, mesmo que a autoria do *Livro das Mil e Uma Noites* não seja conhecida - se foi escrito por um homem, vários homens, ou uma mulher - não se pode deixar de reconhecer a potência que a personagem feminina Šahrāzād alcançou na literatura mundial ao firmar o seu discurso dentro da ficção.

Cabe a ela, então, a definição de mito postulada por Barthes por ser uma representante de grande importância na condição de força e superação feminina. Ao ser veiculada na literatura como salvadora de outras mulheres por meio de palavras, seu exemplo se solidificou, ressoou e repercutiu até os dias atuais. Em torno deste seu discurso mitológico ela formou leitoras, pesquisadoras e até novas propagadoras de seu brado. Escritoras, tais como Isabel Allende, constituíram-se e notabilizaram sua essência no mundo influenciadas pela protagonista.

3.6.2 Gênero, sexualidade, texto

Em *O que é escrita feminina* (1991) a autora Lúcia Castello Branco inicia sua discussão com uma questão que, em verdade, inquieta, mas não se pode deixar de debater: é possível definir-se o termo “feminino”, aqui utilizado junto a discurso, como portador de sentido referenciando-se unicamente a seres do sexo feminino? Em tempo, demandamos: encontra-se no adjetivo feminino uma alusão apenas à mulher, ou toda fêmea representa uma mulher e vice-versa?

Quando se tenta formular uma série de ideias que viriam a construir uma teoria acerca da escrita feminina, não há como evitar uma incômoda questão que se coloca a partir do adjetivo escolhido para designar essa escrita. Afinal, *feminino* é um adjetivo relacionado, direta ou indiretamente, à mulher. Não há, portanto, como fugir à categorização sexual que a expressão ‘escrita feminina’ propõe, e a incômoda questão embutida nesse enunciado forçosamente se faz ouvir – afinal, escrita tem sexo? (BRANCO, 1991, p. 11, grifo da autora)

Evidentemente, o termo feminino sempre nos traz o conceito de tudo que é relativo às fêmeas, à mulher. Anatomicamente sabemos quais as diferenças entre os gêneros, porém, a conceituação e caracterização de um ser feminino pode mudar conforme sua própria identificação biológica e seu lugar na sociedade. A este respeito, incluem-se e apoiam-se os dizeres de Marina Colasanti (A ESCRITA..., 2020) sobre este tipo de literatura: “Marina Colasanti entende que o seu olhar como escritora, assim como o seu cérebro são femininos, pois ambos são uma construção social, seja de acordo com a sua vivência, seja com relação a sua posição no mundo.”.

A partir dessas proposições, reitera-se que não se busca aqui a definição de nenhuma tipologia para os termos escrita feminina ou mulher, mas propõe-se mostrar como o tema tem sido debatido na modernidade, e especialmente o enfoque implicitamente urdido da questão na trama narrativa de Isabel Allende.

Isto posto, à continuação do pensamento de Lúcia Castello Branco, a autora diz que seu posicionamento no livro não é determinar, nem se opor a uma leitura sexualizante. O que ela reitera são critérios que a levam a apontar uma subdivisão que resulta no desdobramento do termo feminino, tangenciando-se à palavra mulher e complementarmente adjacente a isso está o antagonismo do feminino ao masculino (BRANCO, 1991, p.18). Sua intenção é mostrar como a definição de escrita feminina deve ser assentada em uma zona limítrofe, ainda passível de fragmentações, localizando-se em uma região fronteira entre o não ser apenas uma literatura feita exclusivamente por mulheres, como tampouco uma escrita que obrigatoriamente contrarie a masculina.

Outrossim, ao categorizar uma obra a um único estilo, há quem talvez reagisse negativamente sentindo seu trabalho reduzido e direcionado a apenas um único rumo ou direção. Não obstante, há escritoras, tais como Lya Luft e Adélia Prado que diriam que “A arte não tem sexo” mesmo refletindo os conceitos do feminino que Branco acredita se apresentarem em seus textos. Elas, porém, negam estas afirmativas em entrevistas pessoais (BRANCO, 1991, p. 15).

Para a autora, este tipo de escrita possui características próprias, e são estas particularidades que percebem um texto e o situam em uma escritura feminina. Estes textos possuem um tom, uma respiração, uma **mulheridade** própria que os representam:

Em primeiro lugar, porque elas certamente apontam para uma possível explicação para o fato de a escrita feminina não ser exatamente a escrita das mulheres, mas de estar sempre relacionada à mulher, seja pelo grande número de mulheres que escrevem nessa dicção, seja pela evidência com que esse

discurso se manifesta no texto das mulheres, ou ainda pela ‘mulheridade’ está implicada na escrita feminina, mesmo quando ela é praticada por homens (há sempre aí, nesse tipo de discurso, uma certa voz de mulher, um certo olhar de mulher). (BRANCO, 1991, p. 20)

Sob estas mesmas determinações de que a escritura feminina seria marcada por peculiaridades próprias, Magda Shirley C. Engelman (1996) em sua obra *O jogo elocucional feminino* estipula três eixos que norteiam as vozes femininas em algumas narrativas de autoras brasileiras e estrangeiras: os eixos edípico, o erótico e o narcísico. Diante disso, é dentro desta sua perspectiva que ela opera o uso de termos como o sujeito-mulher, mulher-que-escreve e falar-mulher ao marcar o ato enunciativo das ficcionistas. No íntimo da concepção das personagens e enredo das obras, as autoras Nélide Piñon, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar, Clarice Lispector e Marguerite Duras exteriorizam suas crenças enquanto mulheres formadas em sociedade misógina, neste momento sob as vozes do erotismo e dos complexos de Édipo e Narciso. Infere-se que, uma vez reprimidas ao longo de suas vidas, é no momento da prática narrativa recorrendo aos eixos temáticos que as autoras podem direcionar livremente suas ideologias em seus discursos. Distinguem-se em seus textos o que outrora necessitavam acobertar devido à educação formal e posição em que as mulheres foram situadas na sociedade.

Por essa razão, pretende-se estabelecer uma conexão entre os elementos estruturantes que se repetem nas narrativas ora examinadas, para que se possa referendar o sentido de discurso do sujeito-mulher. Por conseguinte, é do conjunto de significantes concatenados pelo discurso da mulher-autora: sexualidade, erotismo, narcisismo, situação edípica, que se pode abstrair a noção de desejo que, no registro laciano, ‘é a metonímia de uma falta’. Falta que, no universo psíquico da mulher, é falta de voz própria, uma falta que circunda e, ao mesmo tempo, circunscreve o desejo que reflete o sintoma do inconsciente. Assim, o discurso da mulher mostra uma relação vital entre o gozo (in)consciente de manifestar-se no discurso e o gozo consciente do desejo de assumir uma fala própria. (ENGELMANN, 1996, p. 98-99)

Em um outro sentido, mas na mesma trilha desta incansável batalha para a afirmação dos textos femininos encontramos o trabalho “The Point of View: Universal or Particular?”, de Monique Wittig (1992). Nele, a autora argumenta sobre a utilização da expressão **discurso feminino** que para ela não passa de um *branding*, um rótulo imposto pela sociedade para classificar este tipo de escrita. Para Wittig, a classificação escrita feminina, de maneira empobrecida, desvia o real propósito do enunciado e transforma cerne deste, seu autor. Afirmando que tal discurso não existe, ela acrescenta:

‘Escrita feminina’ é a metáfora proveniente da brutal realidade política da dominação das mulheres e, como tal, amplia a magnitude sob a qual o sentido ‘feminilidade’ se apresenta nesta, isto é, desigual, estereotipada e diretamente ligada a tudo que se refere ao corpo feminino ou de sua natureza. (WITTIG, 1992, p. 59-60, tradução nossa)⁶⁰

Após este debate, que trouxe algumas importantes asseverações sobre a escrita feminina, propomos, neste momento, redirecionarmos os olhares para ele e não o enxergarmos somente como um conceito de discurso de minorias. Devemos sim situar esta linguagem a um patamar superior. Por isso, conclui-se que as peculiaridades femininas personificadas nos discursos, quando não forem misóginas ou patriarcais, apenas engrandecem a mulher, magnificam e a reverenciam. Se, ao percebermos um texto, apreendermos este apenas por um único ponto de vista, o propósito literário contido no enunciado não atinge seu objetivo uma vez que os discursos se constituem uns a partir dos outros. Sabemos que, mesmo com toda a barbárie que ainda toca àquelas que se identificam como uma mulher ao redor do mundo, as mulheres passaram de um estágio de letargia e submissão dos tempos passados, para a luta do exercício da igualdade de direitos, elevando-se para o momento de seu próprio posicionamento político e social no qual chegamos hoje. Isso deve ser exaltado.

Em partes, alguns objetivos traçados inicialmente por mulheres de séculos passados foram atingidos em novas gerações. Ressaltamos, contudo, que não se objetiva aqui, condenar o homem em favor da escrita feminina. Todavia, não a refutamos nunca. Dentro deste limiar, por mais inexata que pareça sua posição, almeja-se universalizar manifestações:

Independentemente do que se deseja realizar do ponto de vista prático como escritor, quando se trata do nível conceitual, não há outra maneira de contornar - deve-se assumir tanto uma perspectiva própria quanto uma universal, pelo menos para fazer parte da literatura. Ou seja, é preciso trabalhar para se alcançar o genérico, mesmo que para isto parta-se de uma visão individual ou específica. Esta é a verdade para escritores heterossexuais, mas é a verdade também para escritores de minorias. (WITTIG, 1992, p.67, tradução nossa)⁶¹

3.6.3 As mulheres desveladas em *Eva Luna*

Prolongando-se nessa direção, trazemos as palavras de Susana Reisz em seu artigo para a Revista *Mester* da UCLA intitulado “¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel

⁶⁰ ‘Feminine writing’ is the naturalizing metaphor of the brutal political fact of the domination of women, and as such it enlarges the apparatus under which ‘femininity’ presents itself: that is, Difference, Specificity, Female Body/Nature.” (WITTIG, 1992, 59-60)

⁶¹ But whatever one chooses to do on the practical level as a writer, when it comes to the conceptual level, there is no other way around - one must assume both a particular ‘and’ a universal point of view, at least to be part of literature. That is, one must work to reach the general, even while starting from an individual or from a specific point of view. This is true for straight writers. But it is true as well for minority writers. (WITTIG, 1992, 67)

Allende y Eva Luna” após caracterizar o romance da escritora como um expoente da escrita feminina:

Com a expressão "escrita feminina" refiro-me a um objeto de identidade instável, mas susceptível de ser caracterizado com alguma precisão se for assumida de forma consistente uma perspectiva histórica. Trata-se, de fato, de "um tipo de escrita que expressa formas específicas de experiências a partir de uma forma específica de marginalidade e que o faz por meio de certas estratégias discursivas condicionadas pelo caráter patriarcal da instituição literária e pela necessidade de se submeter ou de confrontar uma autoridade textual exercida por uma voz *masculina* em nome da *humanidade*. Embora pareça lógico supor que corresponda às mulheres produzir este tipo de literatura, não se pode descartar de antemão a hipótese de que também pode ser cultivada por homens capazes de se identificar com tais formas de experiência e marginalização."

Dado que o fenômeno da "escrita feminina" possa ser considerado uma linguagem particular e que, como tal, constitui um sistema de modelagem da experiência da realidade, parece-me importante - se alguém pretende esclarecer problemas de identidade de gênero - indagar em cada caso que imagem da mulher, do homem e do mundo produz uma mulher que escreve - ou como alguém que escreve como uma mulher poderia fazer - além de se perguntar que tipo de relação dialógica se estabelece entre os enunciados da escritora e aqueles que, sobre o mesmo assunto, a tradição literária patriarcal elaborou seu discurso e está necessariamente inscrita. (REISZ, 1991, p. 110, grifo da autora, tradução nossa)⁶²

Partindo do enfoque dado pela estudiosa no excerto acima, o que não se pode deixar de discutir é o uso dos vocábulos marginalizada, patriarcal e autoridade, cruciais para o entendimento do pensamento debatido. Em *Eva Luna*, por exemplo, todas as personagens femininas estão propositalmente posicionadas à margem de algum padrão sustentado por nossa sociedade preconceituosa e machista. Elas estão assim prostradas para evidenciar que fazem parte desta categoria do outro. Esse posicionamento da autora tenciona incluir também particularidades sobre a formação histórica da região, e insere a situação inicial do romance.

⁶² *Con la expresión "escritura femenina" me refiero a un objeto de identidad inestable pero susceptible de ser caracterizado con cierta precisión si es que se asume consistentemente una perspectiva histórica. Se trata, en efecto, de "un tipo de escritura que expresa formas específicas de experiencia basadas en una forma específica de marginalidad y que lo hace a través de ciertas estrategias discursivas condicionadas por el carácter patriarcal de la institución literaria y por la necesidad de someterse a o de confrontarse con una autoridad textual ejercida por una voz masculina en nombre de la humanidad. Si bien parece lógico dar por sentado que corresponde a las mujeres producir este tipo de literatura, no se puede descartar de antemano la hipótesis de que también pueda ser cultivada por hombres capaces de identificarse con dichas formas de experiencia y de marginación."*

Dado que el fenómeno de la "escritura femenina" se puede considerar un lenguaje particular y que, en tanto tal, constituye un sistema de modelización de la experiencia de la realidad,' me parece importante - si se tiene la intención de esclarecer problemas de identidad genérica - indagar en cada caso qué imagen de la mujer, del hombre y del mundo produce una mujer que escribe - o alguien que escribe como podría hacerlo una mujer - así como preguntarse qué tipo de relación dialógica se establece entre los enunciados de la escritora y los que, sobre el mismo tema, ha elaborado la tradición literaria patriarcal en la que necesariamente se inscribe su discurso. (REISZ, 1991, p. 110)

A própria mãe da protagonista, Consuelo, tem origem desconhecida. Assim como aqueles que chegaram em nosso continente e encontraram os indígenas, habitantes preexistentes da terra, ela surge inexplicavelmente na selva: local de abundante riqueza natural e do qual todo o nosso continente é devedor:

Ao ser separada das companheiras e levada ao gabinete da Madre Superiora, não imaginou que o motivo fosse sua pele e seus olhos claros. Em muitos anos, as Irmãzinhas não tinham recebido alguém como ela, mas apenas as meninas de raças mescladas, provenientes dos bairros mais pobres, ou índias trazidas à força pelos missionários.

- Quem são seus pais?

- Não sei.

- Quando foi que nasceu?

- No ano do cometa.

(ALLENDE, 1987b, p. 11-12)

Mais tarde, assim como os indígenas que foram explorados por portugueses e europeus, a criança encontrada na selva, pura e desprovida de qualquer influência humana, sai da missão em que vivia e é enviada para o convento na capital para ser educada. A convivência de Consuelo na missão, junto a sua ida ao convento, representa o processo de invasão das terras indígenas, no momento da colonização da América Latina. Além disso, ao denominar a religião católica, confirma-se a força desta doutrina na região corroborando ainda mais a afirmativa de que o romance se passaria na América do Sul.

Consuelo passa então a trabalhar como doméstica, comum destino de mulheres pobres, sem estudo e família que precisam se sustentar a todo custo. Ela também possui a função de representar o invasor europeu que chegou ao continente, e ao conceber Eva, a menina mestiça alude à miscigenação de europeus a indígenas e africanos que compõe a região.

Ao longo do texto da chilena, outra mulher, importante na formação da moça, também se revela fruto de nossa sociedade racista e patriarcal. Identificada sempre pelo vocativo **Madrinha**, esta seria a designação para uma pessoa que está tão à margem da sociedade que nem um nome próprio recebeu da autora. Ela, descrita por Eva como uma mulata corpulenta, vaidosa, de seios grandes e cintura bem feita, era a cozinheira da casa do Professor Jones. A Madrinha ajudou a mãe de Eva quando de seu nascimento e por isso se ofereceu para ser a madrinha de batismo da menina.

Vista sob nossa perspectiva, esta personagem poderia representar para Allende uma mulher sul-americana como tantas outras que conhecemos: periférica, e consoante ao que o poético artigo de Glória Anzaldúa evidencia sobre a mulher negra do terceiro mundo: “A mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo

feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando. A lésbica de cor não é somente invisível, ela não existe. Nosso discurso também não é ouvido. Nós falamos em línguas, como os proscritos e os loucos.” (ANZALDÚA, 2000, p. 229).

Apesar de ser apresentada como uma pessoa extremamente religiosa, a ironia instituída pela narradora se revela justamente ao mostrar ao leitor que apesar disso, a Madrinha não possui o mínimo escrúpulo ou empatia. Ela se preocupava apenas com dinheiro e seu bem-estar. Desavergonhada e preconceituosa, até mesmo no nascimento da menina ao informar o sexo da criança à mãe revela seu próprio machismo, produto da sociedade patriarcal e antiquada em que crescera. Ela diz à Consuelo que é um infortúnio ela ter concebido uma menina: “Mau sinal, é fêmea” (ALLENDE, 1987b, p. 27). Quando ficou encarregada de Eva, coloca a criança para trabalhar em casas de família para receber o pagamento no lugar dela: “Se você fosse homem, iria para a escola, depois começaria a estudar para advogado, assegurando assim o pão da minha velhice.” (ALLENDE, 1987b, p. 52).

No capítulo cinco, já adolescente, Eva descobre pelo rádio a desgraça que se abateria à Madrinha, e que a deixaria perturbada mentalmente para o resto de seus dias (quem sabe uma penitência divina pelo erros e egoísmo cometidos por ela). A Madrinha havia dado à luz a um monstro:

Cientistas qualificados explicaram à opinião pública que a criatura pertencia à Tribo III, isto é, caracterizava-se pela fusão de dois corpos com duas cabeças; gênero xifódimo, já que a apresentava uma só coluna vertebral; classe monofaliana, com um umbigo para os dois corpos. O curioso é que uma cabeça pertencia à raça branca, outra à negra.

- É claro que o pobrezinho tem dois pais – disse Elvira, com uma careta de nojo.

– No meu entender, essas desgraças acontecem por dormir com dois homens no mesmo dia. Tenho mais de cinquenta anos e nunca fiz isso. Eu, pelo menos, nunca deixei que em minha barriga se misturassem os humores de dois homens, porque desse vício é que nascem homenzinhos de circo. (ALLENDE, 1987b, p. 113)

Ao parir sozinha o filho e ver o ser bicéfalo já morto, a Madrinha jogou o cadáver em uma lixeira. Sem demonstrar nenhum remorso, ela ainda volta ao local onde deu à luz para limpar o chão. Presa pela polícia, que achou que a mãe tivera matado o próprio filho, a Madrinha permanece encarcerada por várias semanas até que um médico legista confirma a causa da morte da criatura. Após ser solta, ela nunca mais foi a mesma. A repercussão do caso no país havia sido muito grande e isso a levou à loucura. Ela jurou nunca mais ter relações com um homem e para evitar cair em tentação, e solicitou a uma parteira que costurasse sua vagina. Após se salvar de uma infecção devido a este procedimento, ela voltou para sua casa, mas

seguiu a cometer atos tresloucados. Pedia cada vez mais dinheiro à solteirona, chefe de Eva, em troca dos trabalhos desta e isso levou a dona da casa a demitir a menina.

Muitos anos depois, já adulta Eva procura sua Madrinha e a encontra logo após uma tentativa de suicídio. A jovem então a interna em uma clínica para que tivesse os cuidados necessários e é lá que ela passa a ser cuidada e recebe as visitas de Eva e Mimi. A ausência de nome próprio para a mulher que já nasceu desvalorizada, sozinha, negra, em uma sociedade machista e preconceituosa, aponta o estereótipo diminutivo da mulata malandra que utiliza seus atributos físicos para conseguir o que deseja, e quando erra, é condenada por este mesmo grupo ao qual ela tanto prestou serviços parindo um ser discrepante (com duas cabeças de raças distintas, a branca e a negra). Ao final, ela não merece a compaixão da própria sociedade que lhe atribuiu este título. Conforme estudo de caso de Ludmila Damjanowa sobre as *Particularidades del Lenguaje Femenino y Masculino em Español* (1993), da Universidade de Viena:

Os fatores ideológicos patriarcais que determinam a imagem feminina e o comportamento social das mulheres criam certos estereótipos femininos. O papel social da mulher reduz-se, por um lado sobretudo ao seu papel de mãe, esposa e dona de casa e, por outro, a um objeto de consumo sexual. As mulheres das classes populares, porém, nunca deixaram de trabalhar, sendo o trabalho para elas uma fonte de pequena e essencial renda e não uma realização profissional. (DAMJANOWA, 1993, p. 40, tradução nossa)

Analogamente à Madrinha, surge Elvira, uma das empregadas domésticas da casa dos solteirões para onde Eva é levada após a saída destas da mansão do Professor Jones. Mais velha e tão religiosa quanto a Madrinha, Elvira ocupa o papel da avó que Eva não teve e é dela que recebe o carinho que deveria ter de sua guardiã. Juntas em vários momentos da rotina diária da casa, relembramos o que já fora citado anteriormente: “Elvira temia morrer indigente e terminar com os ossos em uma vala comum; para evitar tal humilhação póstuma, adquiriu um ataúde a prestações, o qual mantinha em seu quarto, usando-o como armário para guardar seus trastes velhos.” (ALLENDE, 1987b, p. 65). O caixão a acompanhou durante muitos anos mesmo depois que as mulheres perderam o contato, mas foi por causa dele que elas se reencontraram. Assim como fora especificado anteriormente, que nas fábulas nada acontece sem uma razão, o caixão serviria para demonstrar a crença da mulher e também seria o responsável pelo encontro entre as personagens.

Isto se deu quando certa vez, após uma grande catástrofe em regiões periféricas causada pelas chuvas na capital, um ataúde apareceu em uma praça. Intacto, dentro dele dormia tranquilamente uma idosa. Ao ver a reportagem na televisão, Eva reconheceu Elvira e

prontamente tentou encontrá-la para lhe dar abrigo. Já dividindo o apartamento com Mimi, a senhora se transformou na avô, na família que ambas não tiveram. Ao viverem juntas, as três mulheres compartilharam do afeto que o destino não lhes concedeu antes.

O segundo capítulo do romance é dedicado à história de outra personagem, Rolf Carlé. Na aparente personificação de uma personagem masculina neste momento, reforçamos que é importante inserir seu enredo pois próximo a ele encontram-se outras cinco mulheres, cujas intrigas relacionadas comprovam a voz indagadora da autora.

Antes que a vida de Rolf se convergisse à sua, a protagonista explica que o pai dele, Lukas Carlé, era um homem rígido, professor temido por seus alunos e pela própria família. Vivendo em uma aldeia ao norte da Áustria, sob um duro regime familiar mantido pelo pai, a família era ainda formada pela mãe, um irmão mais velho chamado Jochen, a quem o pai considerava um fracassado, e uma irmã, Katharina, que nascera com um sopro no coração. Tanto a mãe quanto a irmã Katharina são mulheres frágeis, sem a mínima liberdade e vozes próprias, resultado de uma família característica do período de guerras na Europa. Mais uma vez, Allende não deixa de apresentar um modelo de mulher estereotipada por nossa sociedade.

Rolf, o filho mais novo, no entanto, era a esperança do pai para redenção da família: robusto, rosado, mãos firmes. Ele era diferente dos outros e seria um verdadeiro Carlé. Ainda durante a infância de Rolf, Lukas Carlé se alistou no exército e serviu às forças armadas durante a II Guerra Mundial. O período em que o pai estivera na guerra livrou-os de sua presença e deixou a família sob total alívio. Apesar dos momentos difíceis que a guerra trouxe mesmo assim, com a ausência do patriarca, a família Carlé foi feliz. Rolf não sofria mais com as investidas deste, investidas estas as quais o pai acreditava serem os padrões para a formação de um homem. Nem a família sofria mais com sua intransigência e privação de carinho: “Não o vista com roupas de lã, para que se acostume ao frio e fique forte, deixe-o no escuro porque assim não terá medo, não o carregue no colo, não importa que chore até ficar roxo, é bom para desenvolver os pulmões [...]” (ALLENDE, 1987b, p. 35).

Contudo, após o fim da guerra Lukas Carlé retornou. O pai, por sinal, tinha um fetiche, que consistia em pedir à esposa que caminhasse a sua frente, nua, usando apenas um par de botas de salto-alto vermelhas de verniz. Na noite de retorno, para desespero da mãe e dos filhos, o esposo obrigou-a a praticar tal **solenidade**. Lukas acreditava que as mulheres eram seres inferiores e a mãe se sentia humilhada. Odiava o esposo desde a noite de núpcias quando fora, conforme costumes da época, obrigada a casar-se com tal ser. Nesta passagem, evidencia-se o destaque dado pela autora à violência física e psicológica sofrida pela mãe de Rolf e também sofrido por sua irmã que, deficiente, só conseguia sentir o horror que a presença daquele homem

lhe causava. O trecho retrata a repulsa e horror que muitas mulheres sentem ao redor do mundo. Allende entrelaça ficção à realidade por meio da verossimilhança instaurada em sua obra.

Motivado pela raiva que sentia do pai, e pela ojeriza ao saber o que significava aquele ato para sua mãe, enquanto os pais se encontravam sozinhos na sala, Jochen saiu do quarto em direção a Lukas, acertou seu rosto e o pai caiu do outro lado do recinto. O filho mais velho virou-se então para a porta da rua, dando adeus à mãe. Após tamanha insubordinação e violência, Jochen sabia que não poderia mais ficar naquela casa: “- Adeus meu filho – murmurou ela, aliviada, porque pelo menos um dos seus estaria a salvo.” (ALLENDE, 1987b, p. 47).

Alguns anos após este episódio, Lukas é encontrado enforcado no bosque, assassinado por seus alunos do liceu. A viúva, entretanto, alegou que o homem havia se suicidado deliberadamente, liberando assim qualquer um de seus alunos da culpabilidade pelo crime. Agora sozinhos - apenas Rolf, a irmã e a mãe - a matriarca decide então enviar o caçula à América do Sul, para que ele vivesse com o tio e pudesse prosperar na vida, assegurando-lhe um futuro melhor.

A vida na casa dos tios, Rupert e Burgel, ao longo dos três anos em que esteve com eles fez muito bem a Rolf. Talvez esta fosse a família que ele sempre sonhara, mas que por condições adversas não tenha sido possível partilhar na Áustria. Além dos tios, Rolf possuía duas primas de idades próximas a dele e foi com elas que iniciou sua vida amorosa. Neste círculo caseiro, envolto em um triângulo amoroso com as primas, o jovem desenvolveu jogos de sedução a três, cujo laço ultrapassava o elo familiar. Passados os três anos, o austríaco decidiu partir à capital para ir à Universidade, decepcionando assim o tio que desejava que este seguisse sua carreira de relojoeiro. A própria autora confessa que a personagem de Rolf lhe foi agraciada pelo destino. Mais uma vez envolvida pelas facetas da vida, refratadas em seu romance, esta personagem é baseada no relato de um estranho que, durante uma de suas viagens já como escritora, na Alemanha, pediu-lhe atenção para conversar:

Certa noite, ao terminar minha palestra numa cidade do norte, um homem se aproximou e fez o convite para tomarmos uma cerveja porque, conforme disse, tinha uma história para mim. Sentados num barzinho, onde mal conseguíamos nos ver por causa da penumbra e da fumaça dos cigarros, enquanto chovia lá fora, o desconhecido foi desvendando para mim seu passado. O pai fora um oficial nazista, homem cruel que maltratava a mulher e os filhos, e para o qual a guerra oferecera a chance de satisfazer os instintos mais brutais. Falou-me sobre a irmã mais moça, retardada mental, e contou como o pai, imbuído do orgulho racial, nunca a aceitara, obrigando-a a viver agachada e em silêncio, debaixo de uma mesa coberta por uma toalha branca, porque não queria vê-la. Anotei num guardanapo de papel tudo aquilo, e muito

mais do que ele me entregou naquela noite, como um verdadeiro presente. Antes de nos despedirmos, perguntei se podia utilizar o relato e ele respondeu que exatamente para isso o havia contado. Voltando para Caracas, meti o guardanapo no computador, e apareceu ante meus olhos Rolf Carlé de corpo inteiro, um fotógrafo austríaco que se tornou o protagonista do romance e substituiu Huberto Naranjo no coração de Eva Luna. (ALLENDE, 2013b, p. 382-383)

As únicas mulheres constituídas no romance *Eva Luna* que, apesar de se encaixarem no lugar-comum da mulher na sociedade patriarcal não estão à margem são as primas e a tia de Rolf Carlé. Com relação às primas, percebe-se que, por meio dos jogos que realizavam com o primo, mesmo que em segredo, elas tinham a sua liberdade sexual preservada. Só cabia a elas e ao parceiro decidirem como se portar. Já a tia Burgel era feliz ao lado do tio Rupert, apesar de representarem um típico casal aceito pelo grupo social: homem trabalha fora e mulher cuida da casa com pequenas desavenças habituais de parceiros há muitos anos juntos. Sob a Colônia, região onde os Carlé viviam, Allende construiu uma redoma, compondo sua ironia e crítica à toda a sociedade que chamaria este de um lugar exemplar: quente, fértil, sem guerras ou desavenças, com mulheres que se realizam sexualmente e pessoas caucasianas que exalam aromas adocicados. Mesmo ao final do romance, quando Rolf leva a protagonista para a Colônia, até Eva é feliz neste local:

Entretanto, o segredo da utopia não pôde ficar indefinidamente oculto e, quando a imprensa publicou a notícia, armou-se um escândalo. Pouco disposto a consentir que existisse um vilarejo estrangeiro no território, com suas próprias leis e seus costumes, o Governo obrigou-os à abertura das portas, dando passagem às autoridades nacionais, ao turismo e comércio. Chegando lá, os enviados encontraram uma aldeia onde não se falava espanhol, onde todos eram louros de olhos claros e uma boa parte das crianças nascida com doenças hereditárias, como resultado dos casamentos consanguíneos. (ALLENDE, 1987b, p. 97)

Perfazendo o formato circular de histórias encaixadas como no *Livro das Mil e Uma Noites*, ao pôr e antepor as intrigas das personagens, alude-se toda esta felicidade na Colônia, em contraposição à realidade de Eva na capital. Foi assim que em uma de suas fugas na adolescência, depois de anos, ocorreu o reencontro da protagonista com o agora rapaz Huberto Naranjo:

- Sou Eva.
- Quem?
- Eva Luna.

Huberto Naranjo passou a mão pelo cabelo, enfiou os polegares no cinturão, cuspiu o cigarro no chão e observou-me do alto. Estava escuro e não podia

distinguir-me bem, porém a voz era a mesma e, entre as sombras, ele vislumbrou meus olhos.

- Aquela que contava histórias?

- Sim.

(ALLENDE, 1987b, p. 125)

Sem ter para onde levar a mocinha desabrigada, Huberto Naranjo leva Eva para um bordel. Não podendo ficar com moça pelas ruas, ele a deixou lá sob os cuidados de uma mulher que atendia pelo vocativo de Senhora:

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

- Ela não vem para trabalhar! – interrompeu ele.

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

- Nada disso! Faça de conta que é minha irmã.

- E para que eu vou querer sua irmã?

- Ela lhe fará companhia. Sabe contar histórias.

- Quê?

- Ela conta histórias.

- Que tipo de histórias?

- De amor, de guerra, de terror, do que você lhe pedir.

E foi assim que a menina passou seus dias dentro do apartamento da Senhora, junto às outras mulheres que cuidavam dela com muita atenção. Davam-lhe alimento, roupas, ensinavam hábitos de limpeza, higiene e ensinamentos sobre boas maneiras. Em meio a isto, um escambo, mais afetivo que de necessário, acontecia: Eva contava-lhes histórias. Foi também neste ambiente que a menina conhece um daqueles que se tornaria um amigo inseparável, Melécio, um artista transexual, atencioso com todas elas, e que se apresentava em bares e festas sob a alcunha de Mimi.

Mais uma vez inserida em um local em que as mulheres são objeto e marginalizadas lá, Eva tem o papel de fazer companhia para a Senhora, mulher que também vive fora dos preceitos aceitos pela sociedade. Contudo, ela se difere das outras uma vez que, além de ser a responsável pelo estabelecimento, dentro desta comunidade marginalizada ela havia prosperado:

Em sua juventude, a Senhora analisara suas possibilidades e chegara à conclusão de que não tinha paciência para ganhar o sustento por métodos respeitáveis. Iniciou-se então como especialista em massagens eruditas, a princípio com certo êxito, já que tais novidades ainda não eram vistas por estas latitudes, mas com o crescimento demográfico e a imigração descontrolada, surgiu uma concorrência desleal. [...] Inventou alguns brinquedos extravagantes, com os quais pretendia invadir o mercado, mas não conseguiu ninguém disposto a financiá-los.[...] O pênis telescópico movida à manivela, o dedo a pilha e o seio inflável com mamilos de caramelo foram criações suas. (ALLENDE, 1987b, p. 134-135)

Agora, dentro desta sub casta o seu status era o de líder de outras meninas que exerciam a função que um dia ela fazia, na base da pirâmide desta mesma comunidade. Dentro da trama, cria-se um clima amistoso para esta mulher, pois ela é amiga de Naranjo, cuida de Eva e das outras meninas que trabalham para ela, e apesar de personagem secundária, a narrativa leva o leitor a simpatizar-se com ela. Seu final consiste em se livrar da polícia, saindo do país e vivendo a realidade de uma senhora digna e de boa linhagem da sociedade hipócrita. Além da crítica feita aos costumes da região, a narrativa a utiliza como um trampolim para a apresentação de uma nova personagem na intriga: Melécio.

Melécio é a transexual que dá vida à Mimi. Talvez a personagem feminina do romance mais reveladora do preconceito contido em nossa sociedade. Desde cedo sofreu, inicialmente por sempre sentir-se uma mulher aprisionada no corpo de um homem. Ademais, após ter que sair de casa, esteve só até que encontrara a Senhora e fora convencida por ela a cantar e realizar-se profissionalmente no palco do bordel:

Melécio arrancava os pelos do rosto com uma pinça, depois passava um algodão embebido em éter, e assim sua pele adquirira uma textura de seda. [...] Era alto, de ossos firmes, porém se movia com tal delicadeza, que conseguia transmitir uma impressão de fragilidade. [...] O pai dele era um urso emigrado da Sicília, que quando via o filho com os brinquedos da irmã, caía em cima dele para espancá-lo, aos gritos de *ricchione! pederasta! mascalzone!* A mãe cozinhava abnegadamente a massa ritual e se plantava diante dele como fera, quando o pai tentava obrigá-lo a jogar bola, boxear, beber e, mais tarde, visitar os bordéis. A sós com o filho, ela tentou descobrir lhe os sentimentos, porém a única explicação de Melécio foi que tinha uma mulher dentro de si e não podia acostumar-se àquela aparência de homem, na qual se sentia aprisionado como em uma camisa de força. (ALLENDE, 1987b, p. 131-132, grifo da autora)

Nota-se neste momento a sensibilidade da autora, já em 1987, ao tocar em um assunto que hoje percebe-se tão atual. Indício de que, desde os anos 80, a sociedade não tenha mudado ao contrário, talvez tenha regredido por não aceitar a realidade das pessoas que vivem ao nosso redor. Na trama da chilena, no entanto, Mimi recebe o carinho de Eva e sua avó postiça Elvira, que nunca percebe o que há de diferente naquela senhora tão distinta. Mais uma ironia de Allende que demonstra que ao ignorar a verdade, Elvira, assim como qualquer pessoa deveria ser, era capaz de amar Mimi, e era feliz ao seu lado. Mimi encontra a felicidade ao lado de Aravena, um ilustre jornalista, chefe de Rolf Carlé, que aceita Mimi como ela é:

- O que é isto?

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

Mimi tirou o envoltório manchado de terra e surgiu uma caixa corroída pela unidade e pelos cupins. [...] Aqueles adornos que a meus olhos pareciam miseráveis, quando os expunha ao sol no pátio de Riad Halabí, agora eram como o presente de um califa, nas mãos da mais bela mulher do mundo.

- Onde foi que roubou isto? [...]

- Não roubei nada, vovó. No meio da selva há uma cidade de ouro puro. [...] Lá, as crianças brincam com pedras coloridas, como estas.

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

- E Aravena?

- Ele me ama tal qual sou.

(ALLENDE, 1987b, p.310)

Mimi, aquela que supostamente teria que se operar para tornar-se uma verdadeira dama era, dentre todas, a que havia descoberto o amor verdadeiro primeiro. Antes disso, porém, a autora revela nas linhas do romance todas as agruras que ela enfrentou e como teria parado na prisão de Santa Maria.

Em certo ponto da obra, não contente com os desmandos da polícia e sua cobrança arbitrária de comissões para cuidar da zona vermelha, Mimi - ainda Melécio - e outros comerciantes do local se desentendem com a polícia e vão presos. Ao que ficou conhecido como a Revolta das Putas, Eva se vê obrigada a deixar o apartamento da Senhora, uma vez que a menor não poderia estar com ela no bordel caso a polícia aparecesse. Ela já não mais poderia contar com a Madrinha que, a este ponto, havia perdido a razão completamente. Já Elvira, ela não sabia, neste momento de sua vida, como encontrá-la. Não encontrando também a Huberto Naranjo nos locais em que ele geralmente frequentava, Eva se viu mais uma vez jogada nas ruas da cidade.

Um dia, a jovem encontra aquele que seria a quinta personagem-narrativa que estaria enredada na teia de histórias do romance, o comerciante Riad Halabí. O homem, aparentemente de meia-idade, comoveu-se com o estado da menina e a levou para comer. Eva explicou-lhe não ter família e sendo assim, Riad decidiu levá-la com ele para sua terra, sua casa em um vilarejo afastado da capital chamado Água Santa. Apesar de bondoso, Riad era um homem com passado sofrido e inseguro por possuir uma fenda labial que tampava com um lenço para evitar que as pessoas sentissem pena ou aversão a ele:

Chegara ao país com quinze anos, sozinho, sem dinheiro, sem amigos e com um visto de turista carimbado em um falso passaporte turco, comprado por seu pai a um cônsul traficante, no Oriente Próximo. Tinha a missão de fazer fortuna e enviar dinheiro para a família; embora não conseguisse o primeiro, nunca deixou de fazer o segundo.(ALLENDE, 1987b, p. 151)

Nesta cidade, Riad construiu sua residência, a melhor casa da região, e um armazém chamado *A pérola do Oriente*. Conforme a tradição também na religião mulçumana, Riad se casa com Zulema, a quem fora buscar em sua terra natal. Sem a sorte de Mimi, Zulema é a personagem que não consegue se salvar, a mulher que tem seus planos frustrados. A moça não aceita que seu destino seja casar-se com Riad que, ao contrário do que todos pensavam em sua terra natal, não era tão rico e nem morava em um palacete. Observa-se aqui um outro traço intertextual ao *Livro das Mil e Uma Noites*: Zulema iguala-se à jovem sequestrada pelo gênio e que o trai com os reis irmãos. Também Zulema, contra a sua vontade é, analogamente, forçada a ficar ao lado de um homem que não deseja nem ama.

Por isso, é assim que, passados dez anos de casamento, a esposa continuava a rejeitar Riad, sua casa e o povoado: “Zulema era alta, branca, de cabelos negros, dois sinais junto à boca e olhos enormes, protuberantes e sombrios. Vestia uma túnica de algodão que lhe ia até os pés. Usava brincos e pulseiras de ouro, que retiniam como cascavéis.” (ALLENDE, 1997b, p. 162)

Apesar da rispidez inicial, Zulema recebeu Eva como uma filha. Com o tempo, o **turco**, como era chamado, quis que a menina aprendesse a ler e escrever para ajudá-lo na loja. Assim, Eva foi alfabetizada em aulas particulares com a professora da cidade, Inês, uma vez que era muito mais velha para ir aos anos iniciais na escola:

Um dia, a professora Inês falou a Riad Halabí sobre *As mil e uma noites*. Em sua viagem seguinte, ele trouxe para mim quatro enormes livros encadernados em couro vermelho, e neles mergulhei. Até perder de vista os contornos da realidade. O erotismo e a fantasia entraram em minha vida com a força de um tufão, rompendo todos os limites possíveis e virando pelo avesso a ordem estabelecida das coisas. [...] Quando decorei todos eles, comecei a transpor personagens de um para o outro, a trocar os contos, tirar e acrescentar um jogo de possibilidades infinitas. Zulema ficava horas ouvindo-me, com todos os sentidos aguçados, procurando entender cada gesto e cada som, até que um dia amanheceu falando espanhol sem tropeços, como se durante aqueles dez anos o idioma houvesse permanecido em sua garganta, esperando que ela abrisse os lábios e o deixasse escapar. (ALLENDE, 1987b, p. 165, grifo da autora)

Um ano e meio depois da chegada de Eva à Água Santa, Kamal, sobrinho de Riad, vem do Oriente para residir com eles. A chegada deste foi vista com bons olhos pelo tio e Eva que com grande alegria e comemoração receberam o rapaz. Certa vez, algum tempo depois da chegada do sobrinho, Riad sentiu-se seguro em viajar para fazer compras, deixando a responsabilidade da casa, e das mulheres, para o moço.

Neste período de ausência de Riad, então, em determinado momento os olhares de Zulema e Kamal se encontraram, desvelando todo o desejo que havia entre tia e sobrinho. Eles passaram uma noite e uma manhã juntos, mas culpado pela traição cometida contra o tio, Kamal arruma suas coisas e deixa Água Santa na tarde seguinte. Eva sabia o que havia acontecido e sabia também que Kamal nunca mais voltaria. Zulema, porém, permanecia sentada em uma cadeira de balanço na varanda, aguardando o retorno do amante. Os dias se passaram e ele não retornou. Por outro lado, o libanês voltou para casa e encontrou Zulema em estado depressivo, melancólica e calada, apesar de todos os esforços de Eva para reanimá-la sem sucesso.

O silêncio de Zulema, em oposição à voz de Šahrāzād revela a contradição instaurada no romance para mostrar que apesar da narradora oriental fazer parte de sua cultura e conseguir por meio das palavras sua libertação, Zulema só o que consegue é aprisionar-se ainda mais em sua solidão e frustração, na espera pelo homem amado. Ainda, a fenda na boca de Riad Halabí evidencia a metáfora ao órgão que era objeto de ajuda para as palavras de salvação de Šahrāzād, a boca, enquanto para Zulema, por sua parte tinha ojeriza ao ver os lábios partidos do marido. Melhor dizendo, a palavra, a voz que salvou Šahrāzād não foi capaz de salvar a sua conterrânea Zulema, que seguiu o destino infeliz projetado às mulheres do reino de Šāhriyār.

Em uma nova viagem feita pelo turco dois anos depois da partida de Kamal, em um ataque insensato, Zulema sucumbe e se mata: “Ao ocupar esse território do gozo e da paixão, a escrita feminina terminará por tangenciar outros universos limítrofes que nos falam, de uma maneira ou de outra, desse impossível da linguagem. Refiro-me especialmente aos gestos de morte e de loucura que essa escrita acaba por encenar nos textos.” (BRANCO, 1991, p. 51). Nesta dualidade referida por Branco, morte e loucura interpõem-se como características comuns à escrita feminina. Assim também nesta dicotomia se encontrava Zulema.

Sozinha com a patroa em casa, todos no povoado culpam Eva e a acusam de ter assassinado a patroa. Sendo torturada por três dias na delegacia da cidade, o delegado insiste na confissão por parte da menina até que Riad Halabí chega e se dá conta de tudo o que aconteceu. Ajudado pela professora Inês, ele consegue retirar Eva da cadeia.

Mesmo diante do esclarecimento dos fatos, três meses após a morte de Zulema, as pessoas continuavam a maldizer a relação entre Eva e Riad. O fato de uma jovem, que não era parente do turco ainda morar com ele, sozinhos, só causava mais difamação. Acreditavam que ela realmente havia assassinado a patroa para ficar com o marido dela. Por este motivo, Riad decide enviar Eva, agora com 17 anos, de volta à capital. Isto, entretanto, só acontece após uma inesperada, mas desejada, noite de amor entre ambos.

A simbologia contida na primeira noite de amor com o turco, a figura paterna que ela tivera até o momento, revela o que Magda Shirley C. Engelmann chamou de eixo edípico na análise que fez das obras de Nathalie Sarraute e Nélide Piñon. É por meio destas relações que a escrita feminina se rebela e ostenta seus atributos:

Como essas escritoras contemporâneas ressentem-se da recusa ou denegação da identidade elocucional feminina imposta, por anos a fio, através do registro de ordem falocrática, criam um processo enunciativo que lhes possibilita por meio dele veicular elementos ‘libidinais’, como a sexualidade, o erotismo e o próprio narcisismo enquanto reflexo da situação edipiana. (ENGELMANN, 1996, p.98)

Riad lhe dá uma boa quantia de valor em dinheiro e, mesmo contra sua vontade, Eva volta à capital em um momento conturbado: “Ao descer do ônibus com minha mala, deitei um olhar em torno e notei que ocorria algo alarmante, com policiais correndo colados às paredes ou zigzagueando por entre os carros estacionados. Ouvi tiros próximos.” (ALLENDE, 1987b, p. 218). Esta passagem indica o início da insatisfação popular e que resultaria nas guerrilhas que eram comuns na região e que ficavam nas montanhas próximas à cidade. Algum tempo depois, nestas mesmas montanhas, o Comandante Rogélio liderava um grupo revolucionário. A certa altura, ele recebeu a visita de Eva e do repórter Rolf Carlé. Interessado na vida dos guerrilheiros, o jornalista registra os dias do grupo no acampamento, enquanto Eva decide ajudá-los em sua causa. A moça acreditava que este auxílio seria necessário e devido ao povo de seu país, assim como a literata relata ter feito algumas vezes durante a ditadura chilena, quando ainda estava no país e ajudou alguns militantes.

Em determinado momento, Eva se encontra com alguns guerrilheiros em um automóvel que no caminho deveria atravessar Água Santa. Ao ver o local e lembrar-se dos bons momentos que teve na cidade, ela pede ao motorista que pare em frente *A pérola do Oriente*. Certa de que encontraria o turco casado com a professora Inês, pois sempre soube das verdadeiras intenções desta para com o estrangeiro, ela se surpreende ao ver que, assim como os contos circulares de Šahrāzād, a história se repetia:

Aproximei-me com timidez, comovida pela mesma ternura dos dezessete anos, quando me sentei em seus joelhos para pedir-lhe a dádiva de uma noite de amor e oferecer-lhe a virgindade que minha Madrinha media com um cordel de sete nós.

- Boa tarde ... Tem aspirinas? – foi o único que eu pude dizer.

Riad Halabí não ergueu os olhos e nem afastou o lápis de seu livro de contabilidade. Com um gesto, apontou-me o outro extremo do balcão.

- Peça a minha mulher – disse, com o ciciar de seu lábio leporino.

Virei-me, certa de encontrar a professora Inês convertida em esposa do turco, tal como imaginara tantas vezes que finalmente aconteceria, mas em troca vi uma juvenzinha que não teria mais de quatorze anos, uma moreninha rechonchuda, de boca pintada e ar obsequioso. [...] Sorri para a menina de lábios vermelhos, com uma mistura de cumplicidade e inveja. Então saí dali, sem trocar nem um olhar com o turco, satisfeita por ele, vendo-o bem com a vida. A partir de então, recordo-o como o pai que realmente foi para mim [...] (ALLENDE, 1987b, p. 293)

Ao final, atestando a força das personagens-narradoras, por meio da narrativa como resistência, ambos os enredos posicionam o discurso feminino em seu local de fala. Mesmo que este não seja o intuito objetivo em o *Livro das Mil e Uma Noites*, ele ali se instaura estando em congruência ao romance. Em tempo, este último demonstra, por meio de figuras masculinas e femininas, a **mulheridade** intitulada por Lúcia Castello Branco. Ele exprime a respiração indicada por ela, os sentimentos íntimos e pensamentos, medos e anseios do grupo.

Muito além do rótulo temático de histórias narradas por mulheres para salvar outras, percebe-se no texto chileno a exposição de assuntos abertamente incômodos às mulheres: a mãe solteira, as prostitutas marginalizadas, a mulata estereotipada que é obrigada a corromper-se para sobreviver, o complexo de Édipo conforme disseminado nos estudos freudianos e que estaria embutido no subconsciente feminino. Adicionam-se a violência doméstica, física e mental sofrida por mães e filhas ... Incluem-se a estas descrições o julgamento e preconceito à transexuais e a sensibilidade que só uma mulher teria ao reproduzir a vida daqueles que estão nas ruas, ou que possuem marcas externas - como Riad - ou internas - como as de Zulema. Imprime-se na narrativa o sexo, o desejo, a vontade, a liberdade de escolhas femininas...

Ao longo desta polissemia criada para a significação do termo “discurso feminino”, observamos que o feminal incomoda, sobressalta, irrompe-se. Trazido à superfície textual em *Eva Luna*, a voz feminina busca seu espaço e ecoa ainda mais, quando inserida em textos que falam da mulher, mas não foram escritos por mulheres, como o *Livro das Mil e Uma Noites*. Sem conhecer-se o seu autor, entende-se que suas fábulas foram elaboradas por muitas mãos, podendo estas serem femininas, masculinas, negras, brancas, pardas ou mulçumanas ... Assim, como o discurso das minorias, o discurso feminino busca seu lugar no mundo e na literatura.

Ressaltamos que isto não é uma verdade singular, mas uma das várias verdades a respeito da linguagem, uma vez que discursos são construídos a partir de outros discursos, tornando-se assim intertextos. Eva, não apenas veicula um conteúdo, mas o recria, novos sentidos são agregados. Além disso, ratifica-se o caminho percorrido pela enunciação do texto da Antiguidade para se fazer ouvido, em tempo e espaço distintos.

Em sua franca aproximação com a narradora Eva, Šahrāzād vive e percorre tempo e espaço nas páginas do romance, estabelecendo-se na modernidade:

Em verdade, as mulheres nunca opuseram valores femininos aos masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão: entenderam criar um campo de domínio feminino – reinado da vida, da imanência – tão somente para nele encerrar a mulher; mas é além de toda especificação sexual que o existente procura sua justificação no movimento de sua transcendência: a própria submissão da mulher é a prova disso. O que elas reivindicam hoje é serem reconhecidas como existentes ao mesmo título que os homens e não se sujeitar a existência à vida, o homem à sua animalidade. (BEAUVOIR, 1970, p. 84)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao percorrer a trajetória que aponta as estratégias narrativas utilizadas por Isabel Allende na construção de seu intertexto *Eva Luna* frente ao *Livro das Mil e Uma Noites* (2015, 2021), conclui-se que o antigo ditado popular, as palavras têm poder, é real. E este poder é grandioso, capaz de projetar-se no discurso de ontem, e perpetuar-se na literatura de hoje. Confirmou-se, então, o que foi proposto no início desta pesquisa.

Eva Luna (1987b) foi desenvolvido nas dobras textuais da obra oriental suscitando, de modo substancial, a intertextualidade a partir da forma e conteúdo deste. Em tempo, o romance aproximou o discurso da contadora de histórias que narra para sobreviver, adicionando a ele força e eclodiu nas páginas contemporâneas. Haja vista a intriga transportada ao romance, bem como a maioria das personagens da obra milenar, ambas as protagonistas, de lá e de cá, mostraram-se astutas, e determinadas a encerrarem, por meio de uma técnica de narração de histórias noturnas, injustiças incorridas em suas pátrias, seus lares. Através de uma estrada atemporal, o diálogo entre as obras revelou vários ângulos que se tentou delinear nesta tese.

Geograficamente antagônico ao Oriente Médio, o tear narrativo para a construção do romance chileno se iniciou em uma casa ao sul do Oceano Pacífico, revelando as memórias e experiências de uma mulher e toda sua família, amigos e inimigos. A esta mulher nos referimos à autora Isabel Allende, que também se transformou em uma contadora de histórias para sobreviver. Este seu traçado, suturado a uma linha discursiva machucada por um exílio e dores, faz ressurgir e marcar a figura lendária que cunhou o ato de narração ligado à sobrevivência. Šahrāzād renasce em *Eva Luna* enredando as vidas de outras cinco personagens modernas à sua.

Configurando o prólogo-moldura, estrutura comum na Antiguidade, disseminada em o *Livro das Mil e Uma Noites*, revivemos a fábula e sua origem. Esta última contudo, um gênero textual tradicional porém de linguagem universal, nunca deixou de ser moderna e profícua, fossem em tempos remotos ou na contemporaneidade, independentemente de seu espaço:

As *ḥurāfāt*, fábulas, e *asmār*, histórias para se contar à noite – que circularam entre árabes e muçulmanos, e entre as quais se incluíam as constantes do *Hazār Afsān* persa e mais tarde da primitiva elaboração do *Livro das mil [e uma] noites* -, certamente obedecem a uma dupla função, que as fez oscilar na avaliação dos letrados: de um lado, são “fábulas” que entretêm, sobretudo com sentido ornamental; de outro, podem também ser histórias exemplares e paradigmas que transmitem experiência acumulada e, conseqüentemente, saber, o que as subtrai ao desprezo. (LIVRO..., 2015, vol. I, p. 23, grifo do autor)

Assim, a partir do novelo de fábulas cerzido pela narradora oriental observou-se também como as ações das personagens podem gerar reações ou conseqüências nos contos fantásticos. Em conformidade ao excerto acima, esta prática se dá para que o leitor das narrativas absorva sua mensagem, seja ela divertida ou didático-moralizante, por meio da trajetória percorrida pelas personagens. Em tempo, comprovou-se que os trabalhos de Vladimir Propp, assim como seu objeto de estudo, mostram-se atuais e proveitoso a muitos gêneros literários.

Complementarmente, nesta tese procurou-se demonstrar também que o trabalho de tradução do *Livro das Mil e Uma Noites*, fruto do exercício do pesquisador Mamede Mustafa Jarouche, desvendou mais do que as conhecidas fábulas de Simbad, Aladim ou Ali Babá. Estas, outrora reveladas por Jean-Antoine Galland, e presentemente propagadas pelo cinema e pela televisão, oferecem arsenal discursivo para o desenvolvimento de muitas outras pesquisas a partir de diversos pontos de vista, tamanha a sua riqueza literária.

Este exemplo nos deu Borges em seu estudo sob a noite 602. O tear narrativo neste conto tocou o seu maior nível de encaixe quando, ao burlar-se do rei Šāhriyār expondo a este a sua própria história, a rainha seguiu o ludibriando noite após noite. Isto se dá pois, na canção em que a diegese baila, a narradora é quem dita a dança.

Ainda, por meio do trabalho do tradutor-autor, descortinou-se que em um dos finais outorgados na obra da tradição Šahrāzād se apaixonou pelo rei e vive com ele como em um conto de fadas. Já por outro lado, a narradora prolongada no romance sul-americano almeja, acima de tudo, a sua liberdade de escolha e de palavras, deixando inclusive um final em aberto para sua narrativa. Constata-se, portanto, que o texto pode ser apreendido sob diferentes perspectivas, entretanto, é a partir de sua construção que sua enunciação vem instaurada.

Por meio destas e algumas outras inferências foi que se discorreu sobre o dialogismo e suas vertentes no terceiro capítulo deste trabalho. Neste, ponderou-se sobre as questões de intertexto traçadas pela romancista e sua renovação ao trazer para o Século XX o arquétipo fragmentado da narradora milenar.

Embora Šahrāzād permaneça na antiguidade, o intertexto da escritora é representado pelas palavras de Bakhtin ao dizer que o discurso não se constrói, mas se elabora em vista de outro e estes se encontram no tempo e espaço literário (2002). Embora tenhamos uma protagonista conhecida mundialmente, Allende ofertou à literatura uma moça sagaz, uma pícara que cresce de forma desprivilegiada, e se transforma em uma mulher fadada a ter o mesmo destino de outras mulheres pobres de seu país. A este novo destino dado pela chilena à protagonista da Antiguidade, contempla-se a influência do meio em todo discurso:

Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico. (BAKHTIN, 2002, p. 86)

E é a partir deste diálogo que novas intrigas são criadas e fortalecidas. Em tempo: “Um texto pode passar de um gênero para outro, quando colocado em outro contexto, ou seja, em outra esfera de atividade.” (FIORIN, 2018, p. 80). Assim, imersa em sua alteridade, Isabel Allende penetra e extrai do enredo do *Livro das Mil e Uma Noites*, elementos que compõe seu romance *Eva Luna*. Por isso, nesta pesquisa, à literatura convém comparar as obras, fomentando e debatendo aproximações: “Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc.” (PERRONE-MOISES, p.91).

Ao longo do enredo romanesco esta reescrita foi despertada e por meio destas relações viram-se reminiscências de outros tempos, e vozes, soando na obra, pois conforme exposto acima, o discurso está orientado e impregnado daquilo que nos circunda. É impossível apartar-se do que nos é inerente e do que vivenciamos.

Percebe-se igualmente que, em muitos enredos, os opostos se mostram fronteiros. É o caso da vida e da morte, do rei (homem) e da esposa (mulher). Não obstante, o ato de contar histórias apresenta-se complementar à narração, que é contrária ao silêncio. Assim sendo, ambas as protagonistas se opõem ao que o destino as submete para harmonizarem-se à vida e à liberdade. Elas desejam sobreviver, por isso, suas histórias se adequam aos seus planos.

Para as jovens, narrar é viver, e assim, construindo elementos de vida por meio da narração, seja para ganhar mais um dia de vida, ou dinheiro para seu sustento, elas se transformam, engrandecem e atingem seus objetivos.

REFERÊNCIAS

- A ESCRITA feminina. **Mulheres de luta**, 18 out. 2020. Disponível em: <http://www.mulheresdeluta.com.br/a-escrita-feminina/>. Acesso em: 08 mar. 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. **What is an apparatus?: and other essays**. Stamford: Stanford University Press, 2009. (MERIDIAN: CROSSING AESTHETICS).
- ALLENDE, Isabel. **Site oficial da autora**. HYPERLINK "<http://www.isabelallende.com/>" <http://www.isabelallende.com/>. Acesso jan. 2023;
- ALLENDE, Isabel. **Cuentos de Eva Luna**. 16. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2013a. 288 p. (Contemporánea).
- ALLENDE, Isabel. **Paula**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2013b. 438 p. Tradução de Irene Moutinho.
- ALLENDE, Isabel. **Eva Luna**. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 1987a. 286 p.
- ALLENDE, Isabel. **Eva Luna**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987b. 328 p. Tradução: Luísa Ibáñez.
- ALMEIDA, Aparecida Alexandrina Silva Soares. **Discursividade intencional feminina em Vozes do deserto, de Nélide Piñon**. 2013. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Programa de Pós-graduação Stricto Sensu, em Letras: Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiás, 2013. Disponível em: <http://oasis.ibict.br/vufind/Record/PUCG_27fd27557ed0d4bc0b43121681a04045>. Acesso em: 27 jun. 2016.
- Anzaldúa, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Rev. Estud. Fem.**, 2000, vol.08, no.01, p.229-236. ISSN 0104-026x.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007. 85 p. (Série Princípios).
- AYALA, Francisco. La invención del "Quijote": la invención del "Quijote". In: CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha: Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Real Academia Española Asociación de Academias de La Lengua Española, 2004. Cap. 2. p. 29-43. Edición del IV Centenario.
- BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. Künstlerroman: a mulher artista e a escrita do ser. **Revista Estudos Feministas**, [S.L.], v. 13, n. 2, p. 444-446, ago. 2005. Trimestral. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2005000200020>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/vxTX58GPCFhVPcG8xbNDtfJ/?lang=pt>. Acesso em: 14 maio 2023.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. 5. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2010. 366 p.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: A teoria do romance**. 5. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2002. 439 p.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2011. (Ensaio de Cultura). 2 ed. 2. reimpr.

BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**: introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. 300 p. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009. 256 p. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz.

BARTHES, Roland. S/Z. Paris: Seuil, 1971.

BATISTA, José Geraldo . As propostas, a memória, a tradição em Eva Luna. **Revista Gatilho** (PPGL/ UFJF. Online) , v. 01, p. 01-10, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo I: fatos e mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. 309 p. Tradução de Sérgio Millet.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. 1 v. (Obras escolhidas).; prefácio Jeanne Marie Gagnebin.

BORGES, Jorge Luis. Os tradutores das mil e uma noites. In: BORGES, Jorge Luis. **História da Eternidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 0-128. Tradução Heloísa Jahn. Não paginado.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**: outras inquisições. 2. ed. São Paulo: Globo, 2000. Tradução de Sérgio Molina. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4857673/mod_resource/content/1/kafka-e-seus-precursos.pdf. Acesso em: 05 jan. 2023.

BLANCO, Maria-José; WILLIAMS, Clair. **Feminine Singular**: women growing up through life-writing in the luso-hispanic world. New York: Peter Lang, 2017. (7). Series: Iberian and Latin American Studies: the Arts, Literature, and Identity.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da Letra**: a personagem feminina na literatura. 2. ed. Belo Horizonte: Humanitas, 2006.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1990. 95 p. (Série Princípios - 3).

BRASIL, Tv (org.). **Relatório conclui que escritor Pablo Neruda morreu envenenado**. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WdlwJPgBt-I&ab_channel=TVBrasil. Acesso em: 01 mar. 2023.

BRUNEL & PICHOS & ROUSSEAU, P. & CL. & A. M., **Que é literatura comparada?**, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio: Ensaios de Literatura Comparada**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral & tradição escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. 151 p. (Na ponta da língua; 22). Tradução Waldemar Ferreira Neto e Maressa de Freitas Vieira.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: Real Academia Española Asociación de Academias de La Lengua Española, 2004. 1350 p. (Alfaguara). Edición del IV Centenario.

CUTHBERT, Lauren (ed.). **Biografia Isabel Allende**. 2021. Disponível em: <https://www.isabelallende.com/es/bio>. Acesso em: 27 ago. 2021.

D-17_LINGUAGEM e Dialogismo. Realização de Univesp Tv. Intérpretes: Elizabeth Brait, Maria Inês Campos. [S.I.], 2011. Bloco 2, Disciplina 17: Didática da Língua Portuguesa e da Literatura, Programa 2: Linguagem e Dialogismo (13 min.), YouTube, son., color. Série Pedagogia * D-17: Didática, Língua Portuguesa e Literatura. Responsável pela disciplina: Prof. Juvenal Zanchetta Jr. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KShoiF1XI3A&ab_channel=UNIVESP. Acesso em: 10 set. 2021.

DAMJANOWA, Ludmila. **Particularidades del lenguaje femenino y masculino en español**: estudio de caso en la novela latinoamericana: Isabel Allende, Marvel Moreno, Gabriel Garcia Marques. Sófia: Sofia Press, 1993. ISBN 954-799-159-0.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.). **A Tradição da Fábula**: de Esopo a La Fontaine. São Paulo: Editora Unesp, 2018. 246 p. Colaboradores: José Dejalma Dezotti, Lucas Consolin Dezotti, Maria Letícia Guedes Alcoforado e Maria Valéria Aderson de Mello Vargas.

ENGELMANN, Magda Shirley Carvalho. **O jogo elocucional feminino**. Goiânia: Editora da UFG, 1996. 143 p.

FãTU-TUTOVEANU, Andrada. El espacio y el viaje revelador en la literatura chilena del exilio.: geografias imposibles: exterioridad vs. espacio interior. **Caietele Echinox: Echinox Journa**. Frankfurt, p. 72-77. nov. 2006. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=200849>. Acesso em: 01 nov. 2022.

FESTINO, Cielo Griselda. Another idea of India. India literatures in the Bhashas. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 31, p.103-118, 2013. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/307846897_Another_Idea_of_India_Indian_Literatures_in_the_Bhashas>. Acesso em: 02 abr. 2023.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018. 160 p.

HAMORI, Andras. The Music of the Spheres: The Porter and the Three Ladies of Baghdad. In: HAMORI, Andras. **On the Art of Medieval Arabic Literature**. 2. ed. Nova Jersey: Princeton University Press, 1974. Cap. 7. p. 164-181. (Princeton Essays in Literature).

ISABEL ALLENDE - DOCUMENTARY Biography - Documental biográfico. Direção de Paula Rodríguez Sickert. Roteiro: Paula Rodríguez Sickert. Música: Nascuy Linares. 2007. (58 min.), son., color. Legendado. Diretor de Fotografia John Márquez, Edição Octavio Iturbe. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=1cj08ubKs4g&ab_channel=RodriguezSickertPaula.
 Acesso em: 05 dez. 2019.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 209 p. (Debates). Tradução de: Lúcia Helena França Ferraz.

LIVRO das Mil e Uma Noites, volume 5: ramo egípcio a saga de Umar Annuman + Fábulas de Sherezade. São Paulo: Globo, 2021. v. 5.

LIVRO das Mil e Uma Noites, 4. ed. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2015. 4 v.

LLOSA, Mario Vargas (comp.). Una novela para el siglo XXI: una novela para el siglo XXI. In: CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**: don quijote de la mancha. Madrid: Real Academia Española Asociación de Academias de La Lengua Española, 2004. p. 13-28. Edición del IV Centenario.

MARTÍN, Alfredo Moro (ed.). **Cervantes y la posteridad**: 400 años de legado cervantino. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2019.

MENDÍBIL, Aránzazu Borrachero. **Ética y estética en la narrativa femenina Hispanoamericana contemporánea**. Madrid: Pliegos, 2011. I.S.B.N.: 978-84-96045-75-0.

MONEGAL, Emir Rodriguez. **El Boom de la Novela Latinoamericana**: ensayo. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo S.A., 1972. Impreso na Venezuela por Editorial Arte.

MORAIS, Melina Xavier de Sá; CUNHA, Betina R. R. da. O olhar literário construído a maneira da literatura comparada. **Evidência**: Olhares e pesquisa em saberes educacionais, Araxá, v. 10, n. 10, p. 165-172, 2014. Anual. Disponível em:
https://core.ac.uk/display/231279105?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1. Acesso em: 26 fev. 2023.

MUÑOZ, Lucía. Lo picaresco en Eva Luna. **Revistas Estudios En Ciencias Humanas**: Estudios y monografías de los Posgrados de la Facultad de Humanidades - Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, v. 12, n. 4, 05 out. 2007. Semestral. ISSN N° 1851-8990. Não paginado. Disponível em:
<https://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista4/editorial.htm>. Acesso em: 15 dez. 2022.

NAVARRO, Márcia Hoppe. **A mulher em Eva Luna de Isabel Allende**. Travessia, Florianópolis, v. 0, n. 21, p. 172-180, 01 jan. 1990. Semestral. TRAVESSIA. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura - ISSN 0101-9570 - Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17303>. Acesso em: 11 out. 2021.

NERUDA, Pablo. **Las uvas y el viento**. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1976. (Biblioteca Breve). Disponível em:

<https://archive.org/details/lasuvasyelviento0000unse/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 11 mar. 2023.

O. PORTELLA, Oswaldo. A FÁBULA. **Revista Letras**, [S.l.], v. 32, dez. 1983. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19338/12634>>. Acesso em: 04 dez. 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/rel.v32i0.19338>.

PAVANI, Cinara Ferreira. **Uma Sheherazade latino-americana: Eva Luna entre histórias e histórias**. 2004. 193 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras e Estudos de Literatura e Literatura Comparada, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/4218>>. Acesso em: 27 jun. 2016.

PAZ, Octavio. **Traducción: literatura y literalidad.**: In: Traducción: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets, 1981. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2009. Disponível em: <<http://150.164.100.248/vivavoz/data1/arquivos/traducao2ed-site.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da Escrivantina**: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 192 p.

PRESS, Princeton University. **On the Art of Medieval Arabic Literature**: Andras Hamori. 2019. Princeton University Press Website. Disponível em: <<https://press.princeton.edu/books/paperback/9780691618364/on-the-art-of-medieval-arabic-literature>>. Acesso em: 28 out. 2019.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Barueri: Copymarket.Com, 2001, 2001. 143 p. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/65442543/Vladimir-Propp-Morfologia-Do-Conto-Maravilhoso#>. Acesso em: 06 mar. 2023. Não paginado.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984. Tradução do russo de Jasna Paravich Sarhan.

REISZ, Susana. ¿Una Scheherazada hispanoamericana?: sobre Isabel Allende y Eva Luna. **Mester**: eScholarship, [S.L.], v. 20, n. 2, p. 107-126, 1991. Mensal. California Digital Library (CDL). <http://dx.doi.org/10.5070/m3202014153>. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/64x165pn>. Acesso em: 20 dez. 2022.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. 160 p. (Linguagem e Cultura). Tradução de: Sandra Nitrini / Revisão de Maria Letícia Guedes Alcofonado e Regina Salgado Campos.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003. 98 p. (Série Princípios). 5ª impressão.

SARTEL, Marcelo. **Fábula**: gêneros textuais. Gêneros Textuais. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/redacao/fabula.htm>. Acesso em: 02 dez. 2021.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística geral**. 17. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1997. 279 p. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye.

SCHÄFFAUER, Markus Klaus. In: PERÚ: MEDIOS, MEMORIA Y VIOLENCIA. CONFERENCIAS EN HAMBURGO, 2., 2011, Hamburgo. **Perú: Medios, Memoria Y Violencia.**: Conferencias en Hamburgo. Trujillo, Peru: Inversiones Gráfica G&M Sac, 2011. 256 p.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 1, n. 8, p. 84-97, 2000. Trimestral. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/163682>. Acesso em: 18 mar. 2023.

SILVA, Roniê Rodrigues da. **Cartografias Mito-Poéticas do Imaginário Nelidiano: das visões do mundo arcaico ao contemporâneo no romance Fundador**. 2010. 288 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem - Ppgel do Departamento de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Rio Grande do Norte, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16332>>. Acesso em: 27 jun. 2016.

STELLA, Jorge Bertolaso. A origem da fábula. **Fatos e Notas**: Revista de História, São Paulo, v. 42, n. 85, p. 175-182, 03 jun. 1971. Trimestral. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/129590>. Acesso em: 03 dez. 2021.

STOWERS, Lorna (comp.). **Why does Harold Bloom think that Isabel Allende is a "bad writer"?** 2023. Disponível em: <https://www.enotes.com/homework-help/why-does-harold-bloom-think-that-isabel-allende-343388>. Acesso em: 25 mar. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 14. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. 202 p. (Debates). Tradução de: Leyla Perrone-Moisés.

UNIVERSITY, Princeton. **Andras Hamori**: NES Department of Near Eastern Studies. 2019. Disponível em: <<https://nes.princeton.edu/people/andras-hamori>>. Acesso em: 27 nov. 2019.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Dafoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 278 p. Tradução de Hildegard Feist.

WITTIG, Monique. The Point of View: Universal or Particular?: foreword by Louise Turcotte. In: WITTIG, Monique. **The straight mind and other essays**. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1992. p. 59-67.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BRAIT, Beth. Vozes entre as dobras da autoria: Voices within the meanders of authorship. **Revista da Abralin**, São Paulo, v. 15, n. 2, p.53-82, 2016. Semestral. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/47884>>. Acesso em: 18 out. 2016.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2014.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. 15. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2018. 126 p. 4º reimpressão.
- ISABEL ALLENDE - DOCUMENTARY Biographie - Documental biográfico. Direção de Paula Rodríguez Sickert. Roteiro: Paula Rodríguez Sickert. Música: Nascuy Linares. 2007. (58 min.), son., color. Legendado. Diretor de Fotografia John Márquez, Edição Octavio Iturbe. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1cj08ubKs4g&ab_channel=RodriguezSickertPaula. Acesso em: 05 dez. 2019.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. 207 p. Prefácio de Izidoro Blikstein; Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000. 236 p. (Coleção Espírito Crítico).
- MACHADO, Irene A.. A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin. **Revista Usp**, São Paulo, p.135-142, mar. 1990.
- PIÑON, Nélica. **Vozes do deserto**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. 351 p.
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus. Violentografía como trabajo de violencia: desde Pixote a Cidade dos Homens. In: MACKENBACH, Werner; MAIHOLD, Günther (ed.). **La transformación de la Violencia en América Latina**. Guatemala: F & G Editores, 1999. Cap. 0. p. 343-366.