

MARILENE CANELLO

**Isabel Allende entre a arte e o mercado: *Inés del alma mía*
e *El Zorro*-comienza la leyenda**

ASSIS

2008

MARILENE CANELLO

**Isabel Allende entre a arte e o mercado: *Inés del alma mía*
e *El Zorro-comienza la leyenda***

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para obtenção de título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Heloisa Costa Milton

ASSIS

2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Canello, Marilene

C221i Isabel Allende entre a arte e o mercado: Inés del alma mía e El Zorro-comienza la leyenda / Marilene Canello. Assis, 2008
117 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Intertextualidade. 2. Allende, Isabel, 1942 – 3. Literatura hispano-americana. I. Título.

CDD 801

860

AGRADECIMENTOS

Sozinhos nada construimos, nada modificamos, nada somos.

Juntos somos mais fortes, mais completos, nos realizamos.

Muito tenho a agradecer aos que estiveram presentes na construção de mais uma etapa de minha caminhada. Aos que já não estão mais presentes, guardo a saudade e as boas lembranças.

À minha grande e amada família, meu constante porto seguro, o eterno amor.

Agradeço, de forma especial, a dedicação de todas as pessoas que atuam no Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras na UNESP de Assis.

Aos Professores: Dr^a Ana Maria Carlos, Dr. Antonio Roberto Esteves, Dr^a Cleide Antônia Rapucci, Dr. Odil José de Oliveira Filho, Dr. John Milton, meu reconhecimento e admiração.

Ao Professor Dr. Altamir Botoso e à professora Dr^a Cleide Antônia Rapucci, presentes na banca de Qualificação, meus sinceros agradecimentos e gratidão.

Aos colegas e amigos, o reconhecimento de que juntos somos mais fortes.

Agradecimento especial ao amigo Chico: sem o seu incentivo e sua constante motivação, minha caminhada não seria para esta direção.

O mundo não necessita somente de intelectuais, mas de seres humanos sensíveis, compreensivos e conhecedores da alma humana. Em minha orientadora, Professora Dr^a Heloisa Costa Milton, encontrei tudo isso. A ela meu eterno respeito, carinho e admiração.

Sem o desassossego de sentir-se diferente, não haveria necessidade de escrever. No final das contas, o ato de escrever é uma tentativa de compreender as próprias circunstâncias e esclarecer a confusão da existência, as inquietações que não atormentam as pessoas normais, mas somente os inconformistas crônicos [...] (ISABEL ALLENDE).

CANELLO, Marilene. Isabel Allende entre a arte e o mercado: *Inés del alma mía* e *El Zorro-comienza la leyenda* - 2008 – Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista – UNESP – 2008.

RESUMO

Numa era em que a sociedade industrial e consumista permeia as diferentes formas de comunicação, é pelo uso da palavra, pelo olhar traduzido sobre o real e pela força do imaginário que o autor mantém o reduto de sua autonomia, permitindo-lhe, ao narrar, transmitir sua visão de mundo. Dessa maneira, interpretar as relações e representações de obras lançadas no mercado significa, também, pensar a produção literária como arte ou como produto, o que, de certa forma, significa repensar o papel assumido pelo autor enquanto produtor de arte numa sociedade cada vez mais competitiva. Diante da vasta produção de obras lançadas no mercado de consumo, nos últimos anos, e da variedade de temas abordados pela escritora chilena Isabel Allende, busca-se demonstrar algumas estratégias narrativas e alguns procedimentos estilísticos empregados pela autora na escrita de romances de preponderância popular. Para tanto, foram selecionadas as obras: *Inés del alma mía* (2006), romance histórico de cunho autobiográfico, e *El Zorro-comienza la leyenda* (2005), romance de aventura recriado sob encomenda. Procura-se evidenciar, principalmente, a construção discursiva das personagens, o foco narrativo e os elementos estruturais que garantem às obras um público leitor diversificado.

PALAVRAS-CHAVE: Isabel Allende; *El Zorro - comienza la leyenda*; *Inés del alma mía*; literatura e mercado; romance histórico; romance de aventura

CANELLO, Marilene. Isabel Allende entre el arte y el mercado: *Inés del alma mía* y *El Zorro*- comienza la leyenda - 2008 – Tesina de Maestría. (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista – UNESP – 2008.

RESUMEN

En tiempos en que la sociedad industrial y consumista permea las diferentes formas de comunicación, es por el uso de la palabra, de la mirada traducida sobre lo real y por la fuerza del imaginario que el autor mantiene el reducto de su autonomía por el cual él, al narrar, transmite su visión de mundo. De esta manera, interpretar las relaciones y representaciones de obras lanzadas en el mercado significa, también, pensar la producción literaria como arte o como producto, lo que de cierta forma significa repensar el papel asumido por el autor mientras productor de arte, en una sociedad cada vez más competitiva. Ante la vasta producción de obras lanzadas en el mercado de consumo en los últimos años y de la variedad de temas abordados por la escritora chilena, Isabel Allende, se busca demostrar algunas estrategias narrativas y algunos procedimientos estilísticos empleados por la autora en la escrita de novelas de preponderancia popular. Por lo tanto, seleccionamos las obras: *Inés del alma mía* (2006), novela histórica de cuño autobiográfico y *El Zorro* - comienza la leyenda (2005), novela de aventura recreada por encargo. Se busca evidenciar, principalmente, la construcción discursiva de los personajes, el foco narrativo y los elementos estructurales que garantizan a las obras un público lector diversificado.

PALABRAS-CLAVE: Isabel Allende; *El Zorro* - comienza la leyenda; *Inés del alma mía*; literatura y mercado; novela histórica; novela de aventura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1- LITERATURA: ARTE E MERCADO.....	14
1.1- LITERATURA: UM ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO.....	17
1.2- LITERATURA: PRODUÇÃO, OFERTA E CONSUMO DE PALAVRAS.....	20
2- O UNIVERSO FICCIONAL DE ISABEL ALLENDE	23
2.1- ABRANGÊNCIA TEMÁTICA	26
2.2- “ <i>DOS PALABRAS</i> ” : O PODER E O CONSUMO DAS PALAVRAS	31
3- <i>INÉS DEL ALMA MÍA</i> : DA HISTÓRIA À FICÇÃO	44
3.1- INÉS SUÁREZ: DO ANONIMATO HISTÓRICO AO PROTAGONISMO FICCIONAL	54
3.2- SUPERAÇÕES E CONQUISTAS.....	58
4- <i>EL ZORRO</i> - COMIENZA LA LEYENDA - DO MITO E LENDA À LITERATURA	63
4.1- UMA IDENTIDADE PARA UM VELHO HERÓI.....	68
4.2- ROMPENDO FRONTEIRAS ENTRE O VELHO E O NOVO MUNDO	76
5- PROJEÇÃO MERCADOLÓGICA	83
5.1- ENTRE A HISTÓRIA E A AVENTURA: TIPOLOGIAS POPULARES.....	87
5.2- O PÚBLICO LEITOR	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	105
ANEXOS.....	112

INTRODUÇÃO

A literatura tem sido, ao longo dos séculos, uma tentativa de resgatar as raízes humanas, fato que ganha relevância, especialmente, com o surgimento do romance. Independente de sua forma ou subgênero, nele, o percurso humano, com todos os seus percalços, tem sido plasmado, pois, como afirma Edgar Morin (2002, p. 89) “[...] o romance fala da condição humana, daquilo que as ciências sociais não conseguem enxergar, fala de nossas vidas, paixões, emoções, sofrimentos, alegrias, das relações com o outro e com a História. Foi isso que Balzac, Tolstói, Proust fizeram”. Além desses consagrados romancistas do passado mencionados pelo estudioso, muitos outros, na contemporaneidade, têm alcançado esse objetivo identificado por ele.

Várias das experiências humanas trágicas, dolorosas e sofridas já foram transformadas em expressões literárias. O poder das palavras manifesta-se assim, na literatura, pois a mesma nos ajuda a organizar a nossa subjetividade, embora essa permaneça sempre indecifrável. É nessa descoberta do outro, no encontro com personagens ficcionais, que sentem e passam pelos mesmos problemas e conflitos existenciais os quais o leitor possa estar enfrentando, que o ser humano busca encontrar mecanismos no sentido de o auxiliarem a refletir sobre suas próprias condições existenciais.

A arte da literatura tem, além de outras características que lhe são peculiares, o poder de expressar o real por meio do imaginário, criando imagens, sentimentos e sensações que dão às palavras uma força inigualável, capazes de exercer uma função político-social ativa e transformadora em nossa sociedade. Tais aspectos, ao serem abordados em estudos de literatura, estendem o domínio dessa arte a outras, servindo de ponte entre distintas áreas, numa cooperação cujos frutos representam o desejo de uma sociedade mais justa, harmônica e humanizada.

Diante da concorrência na produção livreira, percebe-se que o trabalho de alguns escritores encontra-se disseminado pelo mundo e com seus temas circulando pelas mais diferentes esferas. Neste universo pode-se situar a escritora chilena Isabel Allende, mas nascida no Peru, considerada atualmente uma das maiores escritoras latino-americanas. Conforme a reportagem “Isabel Allende – força e delicadeza na obra de uma das grandes autoras da América Latina”, de Micheline Verunschik, apresentada na revista *Discutindo Literatura* (2008, p. 34-42), a autora é retratada como “a dona da história”, comentando-se

que a “vida e olhar combativos dão o tom da escrita intensa e apaixonada de Isabel Allende”. Aspectos que evidenciam, como outros, a intensa circulação midiática da escrita de Allende nos diversos meios de comunicação que se ocupam da popularidade alcançada pelas tantas narrativas da escritora.

A produção desenfreada que esta romancista empreende, lançada no mercado de consumo com intervalos curtos entre uma obra e outra, tem dividido as opiniões, principalmente as dos críticos literários. Estes se voltam para aspectos que dizem respeito ao valor de suas escritas, pois, para alguns, suas obras mais recentes não passam de leitura de entretenimento. Analisar o que é veiculado no vasto mundo literário e no dominante mercado de consumo é tarefa árdua, que exige muito estudo, senso crítico e questionamentos, uma vez que é difícil e polêmico demarcar contornos que separem as distintas modalidades literárias.

Na grande maioria das obras de Allende, percebe-se um marcante manejo dos signos lingüísticos, pois a escritora, mundialmente reconhecida por suas produções de *best sellers*, lança para a ficção grande carga de sua própria experiência com a escrita. Isso se dá na medida em que suas heroínas são, geralmente, configuradas como contadoras de histórias, “vendedoras de palavras”. A escritora vale-se de sua poética para manifestar a possibilidade de superação das condições subalternas em que as mulheres vivem e, utilizando-se da exploração do poder representativo das palavras, projeta-se no mercado de consumo. Suas obras se propagam internacionalmente, por meio de revistas, jornais, filmes e, até mesmo, telenovelas.

Enfatiza-se que o livro que a consagrou – *La casa de los espíritus* (1982) – e mais algumas narrativas do início de sua carreira foram obras impregnadas de um forte valor literário, que a notabilizaram no cenário dos grandes escritores do *boom* da literatura latino-americana. Atualmente, porém, o que chama a atenção em seu trabalho é a quantidade de livros editados e a diversidade de temas abordados, em tipologias textuais que se voltam para um público leitor diversificado.

Esse contexto nos impulsiona para a realização de um estudo mais detalhado de alguns títulos das produções recentes da autora, direcionadas a tipologias de predomínio popular. Propõe-se um trabalho de análise de duas obras que, em nossa opinião, representam tais tipologias: *Inés del alma mía* (2006), um romance histórico, e *El Zorro – comienza la leyenda* (2005), um romance de aventura.

Segundo Carlos García Gual (2002), o romance histórico tem uma clara vocação popular, já que nele parece existir um acordo entre autores e público que compartilham jogos de fantasia, vacilando entre testemunhos de caráter verídico e a ficção fantástica. Ainda, para Gual, apesar da discutida reputação desses romances, os mesmos continuam sendo editados e lidos em grande quantidade.

Em relação aos romances de aventuras, historicamente, os grandes heróis surgem após momentos de tragédia e descontentamento da humanidade, pois, para a indústria cultural, as catástrofes sociais devem ser combatidas com o esquecimento. Envolver o público com atos de heroísmo e bravura deixa, no imaginário coletivo, a sensação de identificar-se com o herói, permitindo a construção de imagens de esperança e de possibilidades de reconstrução.

Mesmo não tendo o comprometimento de provar a veracidade dos acontecimentos narrados, a sensibilidade de determinados autores em representar e ficcionalizar fatos históricos constrói um sistema de idéias e imagens que torna o texto literário tão representativo do real. O que ocorre, com freqüência, é a permeabilidade de um discurso para o outro, e o discurso literário, às vezes, é construído tão próximo ao referente histórico que se torna difícil diferenciá-los. Porém, o que caracteriza o romance, entre outros aspectos, é a presença do narrador que conta os fatos a partir de seu ponto de vista, subjetivando a matéria narrada.

Os dois romances analisados são narrados a partir de pontos de vista femininos e, mesmo que um deles não seja romance histórico, mas de aventura, privilegia a alusão a episódios históricos, principalmente, aqueles ocorridos em épocas específicas e marcantes para a história da América e da Europa.

O trabalho busca, portanto, enfocar a utilização de certas estratégias narrativas e alguns dos procedimentos estilísticos empregados pela autora na estruturação de tais obras, destacando-se: a construção discursiva dos personagens, a fim de promover a empatia com o leitor; o foco narrativo, fixado em personagens marginais, o que proporciona cunho social às suas obras; a fluidez narrativa, atingindo um grande e diversificado público. Estes são, entre outros, alguns dos elementos que, segundo nossa opinião, projetam estas obras no mercado e as fazem encontrar, geralmente, um público leitor receptivo.

Nessa perspectiva, conduz-se a presente pesquisa, buscando elementos que nos auxiliem no reconhecimento do processo da criação poética da autora. Para tanto, o trabalho está dividido em cinco capítulos que apontam uma abordagem mais geral para os aspectos da

literatura e, mais especificamente, por intermédio da análise das obras selecionadas como *corpus* do trabalho, procura-se reconhecer alguns indícios textuais da escrita de Allende que possibilitem a suas obras o transcurso entre o universo da arte e o mercado. Assim, a primeira parte consiste na abordagem de aspectos referentes à literatura e ao mercado. De forma especial, enfatiza-se, nesse contexto, a literatura como um espaço de representação e, também, de produção e consumo de palavras.

No segundo capítulo, faz-se um rápido percurso pelo universo ficcional de Isabel Allende. De sua vasta produção, enfoca-se, a título de exemplo de uma produção narrativa que explicita o possível e vantajoso comércio que a manipulação da linguagem oferece, o conto “*Dos palabras*”, selecionado entre os vinte e três contos que compõem a obra *Cuentos de Eva de Luna* (1989). A leitura a que nos propomos realizar deste texto busca ressaltar o fato de que a protagonista, Belisa Crespusculario, consegue se superar e sair de sua situação de anonimato e miséria por meio do domínio e uso da palavra, utilizando-a, inclusive, como mercadoria. A ambigüidade representativa da palavra, como superação e produto de mercado, desenvolve-se no decorrer de todo o texto, sendo este a metáfora da palavra vendida. No conto, optamos por uma abordagem que nos sirva de elo com as obras que compõem o *corpus* de análise do trabalho.

No terceiro capítulo é analisado o romance *Inés del alma mía*, obra na qual a autora retorna ao enfoque de fatos históricos, recurso utilizado em muitas obras do início de sua carreira, e busca reler o passado de seu país. Trata-se de uma narrativa realizada em primeira pessoa, conduzida pela personagem histórica Inés Suárez (1507-1580), espanhola nascida em Plasencia, que viaja ao Novo Mundo em 1537, onde participa da conquista do Chile e da fundação da cidade de Santiago.

O quarto capítulo consiste na análise da obra *El Zorro – comienza la leyenda*. Destaca-se que este é um romance realizado sob encomenda, com uma roupagem literária, traduzido para quase trinta idiomas e já levado à adaptação televisiva. Em nossa abordagem à obra, procuramos evidenciar as relações do mito com a literatura, bem como, a identidade mestiça construída para o herói e seu percurso entre o Velho e o Novo Mundo.

No quinto capítulo, são abordados, como meio de cotejo entre os romances analisados, aspectos da tipologia de obras literárias de predominância popular, destacando-se os romances históricos e de aventuras e sua empatia com o público leitor. O cotejo entre as análises das narrativas selecionadas, componente essencial da terceira e quarta partes da pesquisa – assim como as teorias referentes à literatura e ao mercado, evidenciadas na primeira parte do

trabalho, juntamente com o universo ficcional de Isabel Allende, mediado pela leitura do conto “*Dos palabras*”, proporcionam elementos e suportes para as reflexões sobre a escrita recente da autora.

A correlação existente entre a produção de massa – mercado de consumo – e a crítica aos escritores, feita na atualidade, é muito forte e exige uma retrospectiva que auxilie a um melhor entendimento da escrita literária como arte, ou seja, não apenas como um produto de consumo. Como afirma Umberto Eco (2001, p. 35): “exige-se, por parte dos homens de cultura, uma atitude de indagação construtiva; ali onde habitualmente se opta pela atitude mais fácil”. Uma vez que a grande maioria do público leitor lê por prazer, pois poucos realizam análises profundas das obras, é muito difícil introduzir a leitura erudita no universo do grande público sem que este antes tenha passado por alguma leitura de entretenimento.

Desse modo, nosso estudo busca, para concretizar seus objetivos, refletir sobre alguns dos aspectos relevantes da escrita desenvolvida mais recentemente por Isabel Allende, sem esquecer que esta possui uma trajetória que, em certos momentos, foi marcada pela excelência na produção literária, com produções que a equiparam aos grandes nomes da literatura hispano-americana no momento em que esta alcançava projeção mundial, e também na atualidade; porém, sua incansável produção é considerada “literatura de consumo”, direcionada à produção mercadológica.

Na presente pesquisa, busca-se, pois, evidenciar a força, o valor e o poder da palavra como condição básica para a sobrevivência e meio de conseguir reconhecimento social e valorização enquanto indivíduo – aspectos inerentes à obra da autora enfocada. Não se busca, em momento algum, ressaltar aspectos negativos ou fazer rígidas classificações das obras de Isabel Allende, mas realçar as estratégias e os princípios estruturais relevantes de suas produções, a dimensão da prosódia e a capacidade de sedução de suas narrativas, levando em consideração sua elevada produção e a abrangência de temas encontrados em suas obras. Nesse sentido, o espaço de circunscrição da narrativa de Allende não se mantém somente como arte, mas também como leitura de entretenimento.

1- LITERATURA: ARTE E MERCADO

De Sarmiento a Sábato e Piglia, de Vasconcelos a Fuentes e Monsiváis, as perguntas sobre o que significa fazer literatura em sociedades que não há mercado com desenvolvimento suficiente, para que exista um campo cultural autônomo, condicionam as práticas literárias. Nos diálogos de muitas obras, ou de um modo mais indireto na preocupação de como narrar, levanta-se a questão do sentido do trabalho literário em países com precário desenvolvimento da democracia liberal, com escasso investimento estatal na produção cultural e científica, onde a formação de nações modernas não supera as divisões étnicas nem a desigual apropriação do patrimônio aparentemente comum (Néstor Garcia Canclini).

O que significa fazer literatura em sociedades em que não há mercado com desenvolvimento suficiente para que exista um campo cultural autônomo? Como realizar um trabalho literário em países com precário desenvolvimento de democracia liberal e escasso investimento estatal na produção cultural e científica? Conforme Canclini (2006), estes e outros questionamentos estão presentes no mundo literário desde Sarmiento, no século XIV, até nossos dias, com Ernesto Sábato, Ricardo Piglia, José Vasconcelos, Carlos Fuentes e Carlos Monsiváis. Certamente, em relação ao universo literário, tais reflexões necessitam intensificar-se no meio acadêmico e, por extensão, na prática pedagógica das aulas de Literatura.

Refletir sobre literatura, numa perspectiva de arte ou de produto para o mercado de consumo, pressupõe circular por caminhos ambíguos e desafiadores. Mesmo sabendo que uma obra literária é um produto que o escritor vende ao editor, o editor, ao livreiro e este, ao público, muitas vezes, o aspecto de comercialização, como produto de consumo, é atribuído somente à literatura de massa, cujos autores, em tese, não possuem um comprometimento de cunho artístico, mas de perspectivas comerciais.

Se levarmos em conta que a impressão do livro foi o primeiro método de produção industrial em massa, veremos que estamos diante de aspectos que caminham concomitantemente há muitas décadas. Em meados do século XVIII, surgiu um público leitor novo e, dessa forma, um número cada vez maior de escritores passa a viver da venda de suas obras. Desenvolve-se, assim, um mercado livre para a literatura. O que era um serviço pessoal, direcionado a uma elite, torna-se uma criação livre e, conseqüentemente, mercadoriana.

A própria literatura faz desta realidade matéria discursiva para sua produção, como se dá, por exemplo, na obra *Recordações do escrívão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto, ou em *Ilusões perdidas* (1837), de Honoré Balzac, ou, ainda, na clássica literatura francesa de *A comédia humana* (1845-1853), do mesmo autor, obras nas quais se relata a trajetória de aspirantes a escritores e suas peripécias dentro do competitivo universo da produção literária.

Diante de um mercado capitalista-consumista – que necessita produzir segundo normas da fabricação industrial –, fazer literatura dentro de um projeto de cunho artístico, garantido pela criatividade, nos diferentes planos que constituem um texto estético, é tarefa árdua que nem sempre obtém o merecido reconhecimento.

Em seu ensaio “Por uma literatura de entretenimento” ou “O mordomo não é o último culpado”, José Paulo Paes faz a seguinte colocação:

Na cultura de massa, a **originalidade** de representação tem importância muito menor. A fim de satisfazer ao maior número possível de seus consumidores, as obras dessas culturas se abstêm de usar recursos de expressão que, por demasiado originais ou pessoais, se afastem do gosto médio, frustrando-lhe as expectativas. Daí que ela se limita, na maioria dos casos, ao uso de recursos de efeito já consagrados, mesmo arriscando-se a banalizá-los pela repetição. Outro critério de diferença é o **esforço** (PAES, 1990, p. 26, grifos nossos).

Logo, a originalidade e o esforço, são os critérios que marcam a distância entre um texto de leitura de massa e um texto erudito. Os textos de entretenimento atingem um maior número de leitores, pois aí estão para suprir as necessidades do “consumidor médio”, que pretende realizar uma leitura de lazer, de descontração, “restabelecer o equilíbrio de sua vida física ou intelectual”. Esse “consumidor médio” diferencia-se, pois, do leitor crítico, o qual realiza a leitura de análise, de reflexão. Portanto, a leitura de entretenimento atingirá um público numericamente mais expressivo.

Por conta disso, a produção livreira aboliu as fronteiras: tudo é suscetível de ser impresso. Para que possam subsistir como qualquer outro ramo industrial, também as editoras necessitam, constantemente, produzir e colocar os seus produtos no mercado de consumo. Surgem, então, os livros de auto-ajuda, as trilogias com grandes heróis e temáticas de aventuras históricas. Livros direcionados a públicos específicos, obras realizadas sob encomenda, dirigidas ao mercado de consumo; enfim, os chamados *best sellers*. Esta produção é definida por Sodré (1988, p. 78) como sendo “todo tipo de narrativa produzida a partir de uma intenção industrial de atingir um público muito amplo. É o mesmo que literatura

de massa, narrativa de massa ou folhetim”. Tal literatura exige do leitor menos esforço de sensibilidade e interpretação. Para tanto, com objetivos quase sempre comerciais, essas narrativas reduzem as representações artísticas a enredos facilmente compreensíveis, sem problematizar valores e nem sua representação.

Diferente da literatura de massa, a literatura como arte, além de problematizar valores, apresenta outras características que lhe são peculiares. Destaca-se, nesse sentido, o poder de expressar o real por meio do imaginário, criando imagens, sentimentos e sensações que dão às palavras uma força inigualável, pois podem exercer uma função político-social ativa e transformadora em nossa sociedade, desafiando o leitor ao esforço de interpretação, estimulando-o à faculdade crítica.

Observa-se que, nesse grande universo de produção de obras literárias, algumas permanecem somente pelo tempo relativo ao momento ou situação que querem focar. São obras momentâneas, passageiras que, muitas vezes, tendem a aproveitar o mercado de consumo. Por outro lado, há aquelas que permanecem independentes do tempo; tornam-se canônicas, oportunas em qualquer época. Pode-se dizer que estas são as verdadeiras obras de arte dentro da literatura. Para que sejam imortalizadas, estas obras devem apresentar necessariamente aspectos estéticos e formais que as qualifiquem como tal.

É necessário perceber que a arte inerente à literatura cria discernimento e consciência crítica, interfere na subjetividade e na consciência humana, comunicando, muitas vezes, o indizível. Ela permite, ainda, que se fale do científico e do histórico sob outras perspectivas que não sejam as tradicionais. Assim, expressam-se nela outras verdades que ajudam, também, a imprimir sentido ao mistério da existência e das relações humanas.

É necessário lembrar que o leitor é a peça-chave, pois é para ele que tudo é direcionado e, conforme Eagleton (1983, p. 87), o tipo de leitor que a literatura afetará mais profundamente é o que já está equipado com a capacidade e as reações “adequadas”, aquele que é eficiente em operar certas técnicas de crítica e reconhecer certas convenções literárias. Levando-se em consideração que uma grande parcela da população latino-americana possui somente uma alfabetização funcional, torna-se cada vez mais difícil a presença de leitores equipados, com capacidade de interagir com textos estruturados esteticamente.

Sabe-se que, para compreender a retórica de um texto literário, exige-se um leitor com mais preparo e disposição para detectar as construções estéticas e formais. Em função disso,

as narrativas com consistência literária perdem espaço no mercado de consumo, deixando-o livre para aqueles textos menos elaborados, direcionados ao entretenimento.

Para alguns estudiosos, porém, e, entre eles, José Paulo Paes (1990, p. 28), “uma literatura média de entretenimento, estimuladora do gosto e do hábito da leitura, adquire um sentido de grau de acesso [...] onde o entretenimento não se esgota em si, mas traz consigo um alargamento da percepção e aprofundamento das coisas do mundo.” Assim sendo, às vezes, para que o leitor possa ser conquistado a fazer uma leitura erudita, ele necessita passar pela leitura de entretenimento, pois esta poderá contribuir para despertar o gosto e o interesse pela busca da verdadeira dimensão que pode atingir uma obra de arte. Logo, faz-se necessária uma abordagem da literatura mais aprofundada, focando-a como espaço de representação.

1.1-LITERATURA: UM ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO

O mundo deixa de ser inexplicável quando se narra o mundo (Roland Barthes).

A literatura, principalmente por meio do gênero romanesco, proporciona um amplo espaço de representação da realidade. Conforme Sevcenko (1988), o poder mágico da narrativa e da maneira como esta provoca um envolvimento, transcende a própria combinação das palavras ou a composição do enredo. Partindo da perspectiva de que a narrativa tem o poder de mimetizar a realidade do homem, a estrutura do mundo real, aparentemente caótica, acaba sendo plasmada na organização de relatos que assumem a forma de romance enquanto gênero.

Desta forma, o romance, ao construir seu espaço plurissignificativo diante das situações sociais e, na mesma instância, estabelecendo um contato direto com a realidade inacabada, constituiu-se e desenvolveu-se no solo de uma nova sensibilidade em relação ao tempo. Conforme Lukács (2000, p. 175), “a obra literária se acha imune à força corruptora do tempo por buscar abrigo na forma, que lhe avaliza a perenidade a despeito do caráter acentuadamente datado de seus conteúdos.” Assim sendo, na linguagem literária, diferente da

linguagem da ciência, as palavras juntamente com a forma, vão adquirindo significados em função da própria diferença entre o momento histórico da escrita e da leitura.

Neste sentido, o romance que objetiva e tem a obsessão de representar a realidade, faz uso das estratégias de narrativa para organizar e dar certa coerência ao mundo aparentemente desorganizado. Reforça-se tal assertiva com a citação de Lukács que afirma:

É pela porta de acesso da estética, da obra de arte, que a forma ingressa no campo de forças da sociedade – e isso pela própria habilidade em conjugar os elementos necessariamente caóticos que a vida lhe oferece e tecê-los de modo significativo num todo fechado, devolvendo à vida a coesão de sentido que esta, por si só, é incapaz de formular (LUKÁCS, 2000, p.177).

Para tanto, valendo-se do afastamento do autor, centrado em seu mundo concreto, o romance possibilita a criação de uma entidade ficcional – ou seja, o narrador –, por meio do qual se torna viável o emprego de diferentes vozes, ideologias e pontos de vista que dão à ficção a possibilidade de revelar uma realidade com traços de verossimilhança, capazes de imprimir-lhe características semelhantes aos acontecimentos do cotidiano. Embora esta representação seja sempre parcial, muitas vezes, pela sua organização, acaba sendo confundida com a própria realidade.

Para que ocorra o fenômeno literário, realidade e forma devem fundir-se e, dessa simbiose, com o poder mágico das narrativas, resulta a representação da realidade. Assim, buscando abrigo na forma e nos aspectos estéticos, como já mencionado anteriormente na citação de Lukács, muitas obras literárias se acham imunes à força corruptora do tempo e se immortalizam, tornam-se clássicos literários e mantêm-se atuais, independentes do tempo e do espaço de sua criação.

Entretanto, para que as obras realmente adquiram tal imortalidade, necessitam estar imbuídas de valor de arte literária. Conforme Compagnon (1996, p. 29), “o trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los. O autor trabalha com o que encontra, monta com alfinete, ajusta, é uma costureirinha”. Portanto, partindo da “montagem” do texto literário, cabe ao leitor o trabalho de desmontá-lo, de ir além do que as palavras representam e atribuir significado ao que está sendo lido. É neste sentido que a leitura aguça a imaginação do leitor e passa a ser a “estética da recepção” de uma linguagem que expressa os sentidos da vida.

Desse modo, a arte literária torna-se uma nova forma de dizer o que já foi dito, de combinar as palavras, de provocar diferentes modos de apreensão da realidade, de instigar o leitor a mudar de paradigmas, de buscar outros conceitos e refletir a respeito das inúmeras significações que um texto oferece. Para tanto, o leitor não pode permanecer na superficialidade das palavras, pois ele será o verdadeiro catalisador da arte que, certamente, necessita ser descortinada das amarras do texto. Destaca-se que o verdadeiro texto literário vai além do prazer. Ele deve proporcionar ao leitor a fruição e a “desinstalação” das verdades absolutas. Barthes (2006, p. 20) apresenta a diferença entre o “texto de prazer” e o “texto de fruição”:

Texto de prazer: aquele que contenta, que enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.

Para usufruir de todo o trabalho artístico manifestado no texto e perceber as intertextualidades presentes em uma determinada obra, desfrutando do texto com “gozo” e não somente com “prazer” e entretenimento, necessita-se fazer a travessia da descoberta com muito conhecimento de mundo, pois entender o processo de transformação pelo qual perpassa a maioria das obras literárias é estar constantemente atento à presença intertextual que compõe o todo de uma obra. Ao entrar em contato com textos de valor literário mais consistente, como já destacamos, cabe ao leitor a tarefa de desvendar o modo como este diz o que diz. Em um contexto em que os aspectos mercadológicos do consumo predominam em detrimento do verdadeiro valor de uma obra de arte, faz-se necessário refletir sobre o que está circulando no mercado editorial, contemplando aspectos referentes à literatura como produção, oferta e consumo de palavras.

1.2- LITERATURA: PRODUÇÃO, OFERTA E CONSUMO DE PALAVRAS

[...] a função histórica ou social de uma obra depende de sua estrutura literária. É que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita [...]. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para a sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo (Antonio Candido).

Sendo o processo de transformação uma das características inerentes à literatura, é instigante que se reflita a respeito das diferentes produções que surgem no mercado literário. A “outra literatura”, ou a literatura dita não-artística, entre tantas nomenclaturas, é referenciada como: literatura de massa, de entretenimento, trivial, popular, *best-seller*, ou ainda por meio dos prefixos *para*, *sub*, *infra*, *contra*. Nesse sentido, sempre se contrapõe à literatura considerada erudita, canônica e de grande valor.

Silvia Borelli (1996, p. 24) realizou um estudo recapitulando as diferentes teorias relacionadas com o tema “Literatura, literaturas” e assim se manifesta: “A dicotomia no interior do campo não é recente. Precede a época clássica e se expressa pelo antagonismo entre os gêneros literários considerados nobres e uma literatura mais popular [...]”. O grande desafio da atualidade consiste em superar esta dicotomia e, em vez de excluir, buscar refletir para chegar à compreensão das grandes transformações pelas quais passa a humanidade. É preciso que, intermediados pela leitura, conquistemos clareza para perceber as particularidades dessas literaturas, independente das denominações que estas venham a ter.

Conforme Morin (2002), a história humana sempre nos mostrou bifurcações históricas. Os grandes Impérios da Antigüidade, que pareciam quase eternos, foram destruídos, a começar pelo Império Romano. Segundo o estudioso, muitos são os exemplos em que se vislumbram as modificações ocorridas ao longo do tempo e, em consequência disto, é necessário reconhecer os fundamentos da incerteza.

Em relação ao sentido histórico do antagonismo entre popular e erudito na literatura, Silvia Borelli (1996) aponta que os atributos de classificação de uma literatura nobre ou popular alteram-se inúmeras vezes no decorrer do tempo, o que resulta no fato de que as qualificações para cada uma delas não necessariamente se mantêm. Observa-se que, em tempos de rápidas e constantes mudanças, sente-se a necessidade de se rever se reaprender

novos conceitos, pois a aventura humana sempre foi marcada pelo inesperado, pelo incerto. Em relação ao mundo literário, destaca-se:

Shakespeare, por exemplo, já foi considerado, em sua época, como autor popular. Rabelais, considerado por Mikhail Bakhtin (1987, p. 2) – ao lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes – um dos criadores da nova literatura européia, foi recusado pelo seu *caráter popular* e pelo *aspecto não-literário* de sua obra. Hoje, todos são tidos como representantes inequívocos de literatura consagrada. (BORELLI, 1996, p. 25 grifos da autora).

Toda a transformação ocorrida ao longo do tempo possibilitou, inclusive, o surgimento de uma variedade tipológica que compõe a literatura da atualidade. Portanto, como mencionado por Eagleton (1983, p. 30), “a cultura de massa não é produto inevitável da sociedade industrial, mas fruto de uma forma particular de industrialismo que organiza a produção visando ao lucro, e não ao uso; que se preocupa em vender, e não com o que é valioso”. Percebe-se que a literatura acompanha o fluxo da sociedade capitalista-consumista, porém segue sendo também um dos grandes focos irradiadores de cultura, fornecendo matéria-prima para o mercado de consumo. Em seu sentido mais amplo, a literatura é, ainda, uma resposta às necessidades universais de catarse.

Antonio Candido (1995) chama de literatura, de maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, desde o que chamamos de folclore até às formas mais complexas e esteticamente elaboradas. Portanto, pensar desta forma é não se deter com profundo rigor na linha divisória entre a chamada alta e baixa literatura, mas valorizar, como menciona Antonio Candido, o toque poético, ficcional ou dramático presente nas narrativas.

É válido ressaltar a elevada quantidade de obras lançadas anualmente no mercado de consumo, sendo que grande parte delas é escrita sem a preocupação essencial com a arte literária. Tais obras são comercializadas mais facilmente, pois não exigem grandes reflexões por parte do leitor, uma vez que são direcionadas somente para fins de entretenimento. José Paulo Paes discorre acerca da literatura de entretenimento da seguinte forma:

Literatura de entretenimento faz parte da cultura de massa [...]. Na cultura de massa a originalidade de representação tem importância muito menor. [...]. Outro critério de diferença é o de esforço. [...]. Para tanto reduz a representação artística dos valores a termos facilmente compreensíveis ao comum das pessoas. (PAES, 1990, p. 25-26).

Para atingir um maior número de leitores, os aspectos abordados na obra não podem afastar-se do gosto médio do público leitor. O texto não necessita apresentar inovações, pois, quanto mais próximo do universo do leitor, maior a facilidade de entendimento e, conseqüentemente, maiores as possibilidades comerciais para a obra.

No artigo intitulado “*Literatura y dinero*”, Guillermo Saccomanno (2007, p. 43) aponta que “*las relaciones entre el arte, la crítica y el comercio están entreveradas y son feroces. La lógica de estas relaciones no es otra que la del sistema capitalista y el dinero*”. Ainda, segundo este autor, o reconhecimento de uma obra pela crítica pode projetá-la no mundo midiático e, assim, ampliar as suas possibilidades comerciais, visto que uma boa crítica amplia as possibilidades de vendas e estas contribuem para classificar os escritores no comércio editorial.

Em um momento histórico em que os diferentes suportes de leitura são concorrentes cada vez mais fortes para o livro – época em que a indústria cultural e seus valores ameaçam com maior vigor a possibilidade de socialização de uma literatura mais consistente –, a ausência ou presença da reação do público, em intensidade de consumo, pode decidir a elevação de uma obra ou o destino de um artista. Portanto, o que se vê, muitas vezes, é a exaltação de determinadas obras, reconhecidas pelo elevado consumo, e por outro lado, autores consagrados pelo público e rejeitados pela crítica literária. A edição de livros tornou-se um fato industrial, submetido a todas às regras de produção de consumo. Surgem, então, livros sob encomenda, autobiografias, trilogias, enfim, toda espécie de produção que facilite e possibilite um consumo rápido.

No próximo capítulo será abordada a produção ficcional de Isabel Allende em que daremos ênfase ao conto “*Dos palabras*” que, sob nossa ótica, representa a metáfora da produção, da oferta e do consumo de palavras.

2- O UNIVERSO FICCIONAL DE ISABEL ALLENDE

Hay toda clase de historias. Algunas nacen al ser contadas, su sustancia es el lenguaje y antes de que alguien las ponga en palabras son apenas una emoción, un capricho de la mente, una imagen o una intangible reminiscencia. Otras vienen completas, como manzanas, y pueden repetirse hasta el infinito sin riesgo de alterar su sentido. Existen unas tomadas de la realidad y procesadas por la inspiración y se convierten en realidad al ser contadas. Y hay historias secretas que permanecen ocultas en las sombras de la memoria, son como organismos vivos, les salen raíces, tentáculos, se llenan de adherencias y parásitos y con el tiempo se transforman en material de pesadillas. A veces para exorcizar los demonios de un recuerdo es necesario contarlos como un cuento (Isabel Allende).

Perpassar o universo ficcional de uma das autoras latino-americanas mais populares da atualidade é entrar em um mundo literário que atende a uma variedade de estilos e diversidade de temas responsáveis por contribuir para a exaltação do nome da escritora. Se, por um lado, observa-se sua popularidade no mercado de consumo, por outro lado, no que diz respeito aos críticos, permanece certa depreciação de suas obras.

Após percorrer uma trajetória singular na vida e na literatura, com mais de 50 milhões de livros vendidos no mundo inteiro, a escritora chilena Isabel Allende se mantém na mídia, tendo se destacado em 1982 com a obra *La casa de los espíritus* e, em 1984, com seu romance *De amor y de sombra*, obras que foram levadas ao cinema e contribuíram para divulgar o nome da escritora com mais rapidez. Depois destes, foram publicados mais treze títulos, atendendo a uma variedade de temas e estilos: romances históricos com enfoque de literatura engajada, contos, relatos sobre a perda da filha juntamente com autobiografia, livro de memórias, livro de gênero erótico com receitas afrodisíacas, livros infanto-juvenis e, ainda, outras escritas sob encomenda de editores.

Há, na literatura da Isabel Allende, traços fortes que permitem contemplar os mecanismos de uma escritura na qual a representação de situações externas são marcantes. Ao retomar elementos da tradição oral, a autora estrutura suas narrativas na arte de contar e apropria-se de temas, técnicas e estilos do gênero popular. Segundo a própria autora, grande parte de sua memória crítica consiste em focar mulheres fortes, decididas a enfrentar e superar qualquer obstáculo, paixões incontroláveis, justiça, senso de honra, amizade, dor,

morte, violência. Pode-se perceber, também, uma forte tendência em focar a mestiçagem latino-americana e de projetar seu *alter ago* em grande parte de seus textos.

Conforme mencionado anteriormente, a escritora obteve grande reconhecimento, e não somente entre o público hispânico, já que sua obra alcançou uma abrangência mundial. As conquistas inovadoras na arte de narrar e sua fluidez narrativa a projetaram como uma forte escritora do pós-*boom* latino-americano, ao mesmo tempo em que consolidaram sua autonomia no campo literário, tornado-a uma forte protagonista da comunicação de massa.

Transitando por muitos estilos e fazendo do lançamento de cada uma de suas obras grandes acontecimentos, dignos de publicidade, a autora busca um vínculo com o mercado em uma relação pragmática, recorrendo aos meios midiáticos para disseminar seu discurso. Conforme se registra na reportagem “Isabel Allende, uma peregrina – um sucesso mundial além da crítica”, de Patrícia Rocha: “Allende costuma dizer que deixa a análise de sua obra a cargo dos críticos, ela prefere contar histórias.” A jornalista ainda comenta:

Gostem os críticos ou não, uma receita de sucesso, com dezenas de milhões de livros vendidos. E como provam também pequenos registros da popularidade da escritora em função das personagens femininas marcantes na vida de muitas leitoras duas décadas após, depois da sessão de autógrafos em Porto Alegre, foi inaugurada na capital a loja de roupas Eva Luna, personagem-título do terceiro livro da escritora. A proprietária da loja, que já é dona de outra loja Eva Luna em Salvador, explica a homenagem. – “Isabel Allende é uma autora que eu adoro, e Eva Luna evoca essa coisa de heroína que, como mulher, todas somos um pouco”. (ROCHA, 2007, p. 8-11).

As obras de Allende sempre são alvo de muito destaque na mídia e, independente do valor que a crítica literária lhes atribua, o público, principalmente feminino, encontra identificação com as personagens de seus romances. Percebe-se, no trecho acima, que certas personagens saem dos romances e seus nomes são empregados para denominar estabelecimentos comerciais fora de seu país.

Dona de uma linguagem fluente e sedutora, Allende utiliza-se de uma das formas mais antigas para prender o leitor: contar histórias. É neste contar que a escritora conquista leitores de diferentes idades e de diversos níveis culturais. Destaca-se ainda, na mesma reportagem de Patrícia Rocha citada anteriormente, que o escritor gaúcho Moacir Scliar, ao prestigiar Isabel Allende, quando ela esteve em Porto Alegre no ano de 1986, declara:

Aí se entende por que se tornou uma *best seller*: conquista leitores porque é muito boa narradora, assim como é bom papo. Ainda que a crítica faça restrições a sua obra, ela tem papel importante na literatura, sobretudo o de mobilizar o público feminino, o que ainda na América Latina é um feito. Escritoras por aqui são raridades (SCLIAR apud ROCHA, 2007, p. 8-11).

Ressalta-se que Allende, junto com outras mulheres escritoras, representa grande avanço para um grupo social que, por longo tempo, não obteve reconhecimento no mundo literário. Em determinado período da história da humanidade, as mulheres usavam pseudônimos para não serem reconhecidas como donas de seus próprios textos. Neste sentido, atualmente, percebem-se muitos avanços, pois as mulheres buscam seu espaço em diferentes áreas profissionais.

Reconhecida como escritora de *best-seller*, grande parte da escrita de Allende é construída tendo como princípio as experiências pessoais da escritora. Passagens de diferentes fases de sua vida e de situações políticas e sociais de seu país de origem estão mimetizadas em seus romances. A autora mesma ressalta:

Não herdei os poderes psíquicos de minha avó, ela, no entanto, abriu-me a mente aos mistérios do mundo. Penso que tudo é possível. Ela assegurava que a realidade tem múltiplas dimensões, e para entender a vida não seria prudente confiar apenas na razão e em nossos limitados sentidos; há outras ferramentas de percepção, como o instinto, a imaginação, os sonhos, as emoções e a intuição. Instruí-me no realismo mágico muito antes que o *boom* da literatura latino-americana pusesse-o na moda. Isso teve serventia em meu trabalho, pois enfrento cada livro com o mesmo critério que ela seguia na condução de suas sessões [...]. Os personagens literários, como os espíritos que atendiam o chamado de minha avó, são seres frágeis e assustadiços; devem ser tratados com prudência para que se sintam à vontade nas páginas dos livros (ALLENDE, 2003, p. 92).

Percebe-se na sua poética uma grande sensibilidade em valorizar fatos passados. Lembranças da família e de seu país de origem são constante foco de suas narrativas. Levando-se em conta o fato de que histórias ou narrativas são sempre razões para alguém ouvir, ou ser ouvido por outro alguém, Allende maneja de forma habilidosa tal estratégia narrativa. Salienta-se que todos gostam de entrar em contato com boas histórias, pois as narrativas são veículos de sedução, de enfeitiçamento. Reforçando, Allende é uma brilhante contadora de histórias e, com sua forma envolvente e eficaz de narrar, conquista diferentes classes de leitores, o que é demonstrado pelo fato de seus livros terem sido traduzidos para cerca de trinta idiomas. A própria escritora comenta:

Tenho sempre em mente que o livro não é um fim em si. Como um jornal ou uma revista, é apenas um meio de comunicação; por isso tento agarrar o leitor pelo pescoço e segurá-lo até o final. Nem sempre consigo, é claro, o leitor costuma ser evasivo. Quem é esse leitor? Quando os norte-americanos prenderam no Panamá o general Noriega, que havia caído em desgraça, acharam dois livros em seu poder: *A Bíblia* e *A casa dos espíritos* (ALLENDE, 2003, p. 160).

Tentar conseguir um número cada vez mais elevado de leitores é alvo de todo o escritor. Para que tal se realize, a diversidade temática e a forma de utilizar-se dos signos narrativos na construção dos textos ficcionais tornam-se fundamentais. Certamente, a abrangência temática percorrida por Allende e os procedimentos estilísticos empregados na construção da poética de suas narrativas são tentativas, como frisado por ela, de “agarrar o leitor pelo pescoço”, pois tais estratégias garantem a suas obras um número de leitores cada vez mais elevado e diversificado. Tantos lugares, estilos de vida e culturas diferentes vivenciados pela escritora tornam suas obras multiculturais.

Diante da multiplicidade de discursos possíveis de manifestar-se no mundo ficcional – terreno no qual tudo, ou quase tudo, cabe –, os fatos históricos, intermediados pela imaginação – característica relevante na produção narrativa da escritora –, proporcionam grande destaque para a maioria de suas obras. Ao deparar-se com a escrita de Allende, o leitor se defronta com a manifestação de muitas vozes e discursos, em que tudo se (con)funde: vivência, história, memória e magia. Desta confluência, supostamente, surgem seus romances e a abrangência temática contemplada nos mesmos.

2.1- ABRANGÊNCIA TEMÁTICA

Ninguém sabe para quem escreve. Cada livro é uma mensagem dentro de uma garrafa lançada ao mar, com a esperança de que chegue à outra margem (Isabel Allende).

Na produção da autora chilena, observa-se uma expressiva diversidade temática: muitas obras focalizam fatos, episódios e situações que evidenciam temas sociais políticos e históricos de determinadas épocas e regiões, abordando, com muita frequência, o âmbito latino-americano. Nesse universo literário, destacam-se, também, marcantes personagens femininas que, geralmente, conduzem o foco narrativo e atuam como verdadeiras guerreiras em busca de seu espaço social, superando-se, de forma constante, através do uso da palavra.

Livia Reis, em tese de doutorado intitulada “Contar/contar-se: ficção feita de histórias e História”, defendida na Universidade de São Paulo, em 1997, assim se manifesta em relação à escrita de Allende:

Allende retira a matéria bruta de suas narrativas de um manancial inesgotável. São enredos fornecidos pela diversidade do universo latino-americano, ao mesmo tempo enraizados em sua experiência pessoal. São histórias vividas, ouvidas, retiradas de jornais, contadas nas esquinas da vida. Elas fazem parte do cotidiano imaginário de todo o continente. Na articulação destas múltiplas fontes com elementos formais de técnicas narrativas que emprestam forma, corpo, luz e cor ao seu contar, Allende termina por compor um variado mosaico que não é só seu ou de seus personagens, mas de todos nós, leitores latino-americanos (REIS, 1997, p. 27).

Assim sendo, as obras da escritora surgem enfocando narrativas que contemplam o universo político e social latino-americano e, também, como destaca Livia Reis, suas narrativas compõe um variado “mosaico” de todos os leitores. Situações de luta, discriminação, amores e paixões constituem a poética da escritora.

Em 1982, é lançado o romance *La casa de los espíritus*, obra que notabilizou Isabel Allende mundialmente e que tem como base fatos e episódios históricos ocorridos no Chile. O foco narrativo do romance é direcionado por três personagens, que contam a saga de alguns membros das famílias Del Valle e Trueba. O aspecto mais relevante está representado pelas mulheres de quatro gerações: Nívea, Rosa e Clara, Blanca e Alba. Todas elas tentam buscar um espaço digno na vida, não se deixando dominar pela vontade masculina. O realismo mágico está representado pela figura de Clara que, dotada de uma aura de magia e de fantasia que nenhum dos demais personagens consegue atingir, tem a habilidade de pressentir as coisas antes que sucedam.

Seguindo o estilo de literatura engajada, a autora lança, em 1984, *De amor y de sombra*, um romance documental que define o clima de incerteza e medo generalizados, narrando as prisões arbitrarias, os desaparecimentos repentinos e as execuções coletivas que foram fatos comuns ocorridos no Chile. Trata-se de um enredo de dualidades, tragédias, coragem e sacrifício, lealdade familiar e traição, amor e ódio, morte e vida. Desenvolve-se, no romance, a história de um homem e uma mulher destinados a viver um grande amor, mesmo que sob circunstâncias avassaladoras.

Em 1973, os militares assassinaram quinze camponeses e os enterraram em fornos de cal abandonados na localidade de Lonquén. Isabel Allende, que vivia na Venezuela quando tais assassinatos foram descobertos, recortou os artigos que saíam na imprensa e também

gravou em fitas histórias de pessoas que foram torturadas, no Chile; vendo as marcas de tortura nas pessoas, lembrou do que presenciou no golpe militar de Pinochet. Por não poder difundir o que sabia – a repressão e a censura eram ferozes, já que havia ditaduras na maioria dos países da América Latina –, decidiu, anos depois, plasmar toda a informação que possuía em *De amor y de sombra*.

No ano de 1987, surge *Eva Luna*, seu terceiro romance. Neste, a protagonista, que narra a história e dá nome ao livro, é fruto da relação de sua mãe, Consuelo, com um índio que Eva Luna não teria, sequer, a oportunidade de conhecer. Eva passa a infância entre antiguidades, cheiro de naftalina e muito trabalho. Sua vida transcorre com certa normalidade, até o momento em que sua mãe morre e ela passa, então, a ser cuidada por sua madrinha e a fazer uso de um grande legado deixado por sua mãe: contar histórias.

É desta forma, através da narração de histórias, que Eva supera as dificuldades encontradas no decorrer de seus dias. Tal como destaca Livia Reis (1997, p. 64), “a mulher que narra às personagens que assumem posições, o contar infinito de histórias particulares que se articula com a História e, ainda, as formas marginais de escritora são elementos sustentadores do texto de Isabel Allende, oferecidos pela figura nuclear do narrador”. Tal aspecto continua sendo marca das obras atuais da escritora.

A magia e o prazer de contar da escritora se refletem em suas personagens. No ano de 1989, surge a obra *Cuentos de Eva Luna*, livro composto por vinte e três contos, nos quais a protagonista continua sua trajetória de contar contos, lendas e histórias, de encantar seu público com a sedução e magia que emana do arranjo das palavras.

Em 1991, é lançado o romance *El plan infinito*, a hipnotizante e comovente façanha de um homem que passa muitos anos de sua vida buscando amor e aceitação. Este romance é uma espécie de biografia de William Gordon, o atual marido da autora. Trata-se da história de um homem envolvido pela solidão e pelo amor, pelas traições e dificuldades, duras provas que finalmente consegue superar. Há, também, a preocupação de representar o amálgama de raças existentes em Los Angeles: asiáticos, latinos, negros, brancos etc. Esta é sua primeira obra ambientada na Califórnia e também a primeira com um protagonista masculino, ainda que as personagens femininas tenham um peso importante no desenvolvimento da narrativa. Tal mudança em sua forma de escrever lhe rendeu tanto críticas positivas quanto negativas.

Após passar por difíceis momentos em sua vida pessoal, em 1994, Allende publica a obra *Paula*, um longo diálogo sem resposta. Este romance é a comovente história da lenta

morte de Paula, filha de Isabel Allende, vítima de porfiria. De forma muito simplificada, pode-se dizer que tal doença é causada por distúrbios provocados por deficiências de enzimas. Esta narrativa teve uma motivação autobiográfica e acaba sendo a recopilação de todas as histórias e vivências contadas para Paula enquanto ela permaneceu hospitalizada.

No ano de 1997, é publicada a obra *Afrodita: cuentos, recetas y otros afrodisíacos*. Evocando Afrodite, deusa da beleza da Antiga Grécia, a escritora chilena se dispõe a guiar-nos pelos tortuosos caminhos da sensualidade. Segundo a própria autora, a obra consiste em um ensaio sobre afrodisíacos, a gula e a luxúria, o gosto e o tato, os pecados suculentos e os sentidos que deixam sem sentido. Este livro é uma junção de receitas feitas pela mãe de Isabel; é, também, uma coleção de contos em que se pode observar os efeitos provocados pela comida afrodisíaca. Devido à morte de sua filha, Isabel Allende passou por uma profunda crise, “*un túnel negro*”, como fora chamado por ela. Diante disso, necessitava de um novo gênero, optando pelo sensual ou erótico para voltar a escrever e persistir com alegria e vontade de viver. É um livro de cozinha especial, que pode ser dividido em várias partes: histórias que contam os efeitos dos afrodisíacos nas pessoas, comentários e vivências da autora, descrições de alguns alimentos e, por último, as próprias receitas.

Em 1999, surge mais um romance histórico, *Hija de la fortuna*, cujo enfoque reside no descobrimento das jazidas de ouro na Califórnia, fato que desencadeou migrações massivas para este território e diferentes sentimentos entre os povos que ali se reuniram, tais como: ódio, inveja, vingança etc. É a história de uma família inglesa no Chile e a recriação, também, do caos de algumas cidades californianas formadas a partir da febre do ouro e da chegada de pessoas de todos os lugares do mundo. A protagonista deste romance – Elisa Sommer – é mais uma das personagens que sobrevive ao desespero da corrida do ouro californiana, vendendo palavras.

Em 2000, é publicado *Retrato en sepia* que, como o livro anterior, também é um romance histórico. Trata-se de uma narrativa ambientada, em grande parte, no Chile, na segunda metade do século XIX, e o enredo gira em torno de Aurora del Valle, personagem principal que vive junto à família materna no bairro chinês, um dos bairros mais pobres dos Estados Unidos. Porém, em determinada época, Aurora é obrigada a viver com a avó paterna de origem chilena e muito rica, educa a menina conforme os costumes vigentes nesta classe social, transferindo-se, posteriormente, para o Chile. Assim, após viver uma infância tumultuada e confusa, Aurora procura encontrar suas origens.

Em 2002, é editado o *best-seller* internacional *A cidade dos deuses selvagens*. Também é criada uma série de livros direcionados ao público infanto-juvenil, mais especificamente, a trilogia *Las memorias del Águila y el Jaguar*, formada pelas seguintes obras: *La ciudad de las bestias* (2002), *El reino del dragón de oro* (2003) e *El bosque de los Pigmeos* (2004), todas obras de aventura, que procuram sensibilizar os mais jovens com temas direcionados à ecologia e à consciência cultural.

Em 2003, surge um livro de memórias, *Mi país inventado*, em que a escritora reconta sentimentos e recria histórias vivenciadas em seu país, o Chile. Usando de sua fluidez narrativa, Allende reconstrói uma realidade já vivida.

Percebe-se na poética da escritora constante referência às memórias e a forma como cada qual consegue recordá-las. A respeito de suas lembranças, ela registra: “Se você e eu presenciamos o mesmo acontecimento, iremos recordá-lo e contá-lo de modo diverso. [...] A memória está condicionada pela emoção; recordamos mais e melhor os eventos que nos comovem.” (ALLENDE, 2003, p. 216). Tais referências também são destacadas nas duas obras analisadas neste trabalho.

No romance *Inés del alma mía*, a enunciação deste aspecto de anotar os eventos da vida cotidiana encontra-se expressa da seguinte forma: “*En este relato escribo muchos años después de los hechos [...] la memoria es siempre caprichosa, fruto de lo vivido, lo deseado, y la fantasía. La línea que divide la realidad de la imaginación es muy tenue [...]*” (ALLENDE, 2006, p. 58, grifos nossos). No romance *El Zorro – comienza la leyenda*, a mesma ideia da fragilidade em relação à memória está manifestada da seguinte forma: “[...] *a lo largo de la vida he tomado notas [...] no hay verdades absolutas, todo pasa por el filtro observador. La memoria es frágil y caprichosa, cada uno recuerda y olvida según sus conveniencias [...]*” (ALLENDE, 2005, p. 379, grifos nossos). Desse modo, o diálogo do narrador com o narratário faz também o papel de mediador entre o mundo do escritor e do leitor, gerando um pacto de confiança entre ambos de forma a garantir cumplicidade no processo de leitura.

No ano de 2005, Isabel Allende escreve *El Zorro-comienza la leyenda*, narrativa realizada sob encomenda para recriar o legendário “Zorro”, personagem do cinema e da televisão que, com o talento de Allende, deve ganhar um caráter de personagem literário. A autora resgata a figura do herói, transportando-o ao mundo do imaginário literário, dando-lhe, neste espaço, vida e identidade. Em 2006, narrado pelo olhar aguerrido da personagem

histórica Inés Suárez – que conta sua vida e a história da fundação do Chile –, surge o romance histórico: *Inés del alma mía*. Ambos selecionados para nossa análise.

Dando continuidade à sua trajetória narrativa, em 2007 surge o romance *La suma de los días*. Nele, conforme a reportagem de Micheline Verunschik (2007, p. 38) intitulada “A dona da história”, cujo foco é a obra literária de Allende, editada na revista *Discutindo Literatura*: “A Isabel Allende narradora é uma personagem costurada de tantos outros eus narrativos como se fosse possível que ela se arquitetasse como um ser de mil faces cujo propósito é se visitar continuamente num labirinto de si mesma”. Assim, a escritora retorna à narrativa autobiográfica e, em *La suma de los días*, conta para Paula como sua vida se transformou após seu falecimento. Esta mesma circularidade, muito presente nas narrativas de Allende, faz com que a autora retome personagens do romance *La casa de los espíritus* nos livros *Hija de la fortuna* e *Retrato en Sepia*; assim como a personagem do romance *Eva Luna* é o mote de *Cuentos de Eva Luna*, aspectos que, conforme constatam alguns críticos, remetem à influência que a narrativa de Gabriel García Márquez sempre exerceu sobre a escritora chilena.

Considerando que uma história bem contada é sempre uma forma de refletir, ou então, como dito por Allende (1999, p. 197), “*A veces para exorcizar los demonios de un recuerdo es necesario contarlo como un cuento*”, é valendo-se do ato de narrar que sobrevivem muitos personagens de suas obras, ora narrando para sobreviver e ora contando histórias para que outros sobrevivam. A personagem Rolf Carlé, do romance *Eva Luna*, solicita à protagonista: “– *Cuéntame un cuento que no le hayas contado a nadie*”. Assim surge *Cuentos de Eva Luna*, do qual o conto “*Dos palabras*” será abordado a seguir, uma vez que nele observa-se a síntese intertextual da poética da escritora e, também, por aí dectetar-se alguns aspectos que projetam o uso da palavra como superação e mercadoria para a indústria cultural.

2.2. “DOS PALABRAS”: O PODER E O CONSUMO DAS PALAVRAS

Dijo entonces a Scheherazada: ‘hermana, por Alá sobre ti, cuéntanos una historia que no haga pasar la noche [...]’. (Las mil y una noches).

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

As epígrafes dos livros *Eva Luna* e *Cuentos de Eva Luna*, acima transcritas, estabelecem uma relação intertextual entre as histórias de Sherazade, do conto árabe, e a personagem Eva Luna, do romance homônimo de Isabel Allende. Estendendo as narrativas do romance citado para os contos, pode-se dizer que Eva Luna passa a ser a Sherazade latino-americana, pois as duas assumem o importante papel de seduzir e encantar pelo ato de narrar.

Para Compagnon (1996, p. 80), “a epígrafe representa o livro, interfere-o, resume-o. [...] ela é uma extremidade, uma rampa, um trampolim, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares”. Pode-se dizer, neste caso, que a epígrafe está em plena consonância com a obra, pois todo o texto está consolidado por narrativas, histórias que Eva Luna conta como forma de salvar sua vida, do mesmo modo que o fez Sherazade.

Contar histórias é uma possibilidade de expressar os mistérios de vida em palavras e, sem sombra de dúvidas, por meio de suas narradoras, Isabel Allende, com sua prosa ágil e vívida, conquista leitores de diferentes idades e de diversificada abrangência cultural.

O conto “*Dos palabras*” não faz parte do *corpus* literário principal desta dissertação, porém foi selecionado dentre a vasta produção de Allende para uma abordagem mais específica por entender-se que o mesmo representa a síntese intertextual de muitas outras obras da escritora. Conforme Livia Reis (1997, p.16), “é a metáfora maior, aglutinadora de todos os romances da escritora [...]”. Neste trabalho, ele representa a metáfora da palavra que é vendida.

O próprio nome do conto, “*Dos palabras*”, mostra-se muito sugestivo para interpretar a ambigüidade presente no texto: para Umberto Eco (1985, p. 20), “um título é uma chave

interpretativa e deve confundir as idéias, nunca discipliná-las”. O título se restringe a duas palavras; porém a personagem trabalha/vende muitas palavras, palavras estas que proporcionavam ao povo da aldeia as mais variadas utilidades e inusitadas sensações:

Por cinco centavos entregaba versos de memoria, por siete mejoraba la calidad de los sueños, por nueve escribía cartas de enamorados, por doce inventaba insultos para enemigos irreconciliables. También vendía cuentos, pero no eran cuentos de fantasía, sino largas historias verdaderas que recitaba de corrido sin saltarse nada. Así llevaba las nuevas de un pueblo a otro (ALLENDE, 1990, p. 15, grifos nossos).

Ao mesmo tempo em que as referências de venda fazem parte do universo ficcional da protagonista do conto, também representam a profissão da autora, que sobrevive da venda de sua grande produção de livros. Tal aspecto é evidenciado pela própria Isabel Allende, que afirma, em entrevista à revista *Playboy* de agosto de 1999, p.50: “[...] no complexo mundo editorial de hoje, os livros são produtos. Sem um agente que os mercantilize, que os defenda, que os leve aonde têm que ir, você não tem nem uma possibilidade.” Reforçando esta realidade, a escritora volta ao assunto em entrevista a José Manoel Calvo, do jornal *El País*, cujo conteúdo foi também publicado pela revista *Entre livros*, na edição de outubro de 2005, declarando: “[...] escrevo porque é a única coisa que sei fazer, porque gosto de contar histórias e porque assim posso ganhar a vida. Preparo meus livros como quem faz empanada, aos poucos e com carinho”. Observa-se que, em muitas entrevistas, a escritora manifesta-se em relação ao complexo mercado editorial e, também, ressalta seu estilo de escrever, ou seja, “contar história”, estratégia predominante em seu discurso narrativo.

Belisa Crepusculario é a protagonista do conto e seu primeiro nome é o anagrama de Isabel, nome da autora da obra. Implicitamente, a autora se faz sentir no texto, joga com o próprio material de seu trabalho, a palavra escrita. Assim sendo, a palavra é usada pela personagem na busca da libertação, da identidade e de superação em sua difícil luta pela sobrevivência e, também, é o instrumento usado pela escritora na desenfreada produção de livros, lançados no mercado de consumo a cada ano.

O valor das *palavras/mercadorias*, conforme anunciado pela personagem, também varia de acordo com sua finalidade. Além do mais, “*a quien le comprara cincuenta centavos, ella le regalaba una palabra secreta para espantar la melancolia*” (ALLENDE, 1990, p. 15). Vendendo palavras e contos, Belisa encantava ouvintes e sobrevivia da renda de seu negócio. Assim, ao dominar a escrita e a leitura, a personagem eleva-se ao patamar que lhe permite a

conquista do saber que, por sua vez, confere-lhe poder, conforme se percebe no trecho em destaque:

*Su oficio era **vender** palabras... **Vendía** a precios justos [...]. También **vendía** cuentos [...]. La gente le **pagaba** para agregar una o dos líneas [...]. **Vender** palabras les pareció una alternativa decente. A partir de ese momento ejerció esa profesión e nunca le interesó otra. Al principio ofrecía su **mercancía** sin sospechar que las palabras podían también escribirse fuera de los periódicos Cuando lo supo calculó las infinitas proyecciones de su **negocio exclusivo** (ALLENDE, 1990, p. 13-15, grifos nossos).*

O campo semântico dos termos em destaque nos remete à produção e ao consumo de palavras. Diante de um mercado capitalista-consumista, que necessita produzir segundo normas massivas da fabricação industrial, a representação da venda de palavras pela protagonista do texto alude à literatura de massa.

A personagem do conto “*Dos palabras*” consegue superar-se e sair de sua situação de anonimato e miséria pelo domínio e uso da palavra; é salva pelas palavras que vende como se fosse mercadoria. A ambigüidade representativa da palavra, como superação e produto de mercado, desenvolve-se no decorrer de todo o conto.

Belisa Crepusculario é o nome escolhido pela protagonista do conto, não porque lhe fora dado pela mãe no ato do batismo, mas porque ela própria o procurara até encontrá-lo. “*Tenía el nombre de Belisa Crepusculario, pero no por fe de bautismo o acierto de su madre, sino porque ella mismo lo buscó hasta encontrarlo y se vistió con él.*” (ALLENDE, 1990, p. 15). A busca pelo nome de Belisa Crepusculario não permanece somente na identidade, mas consiste em uma forma de sobrevivência. Conforme comenta Livia Reis (1997, p. 17),

A escolha do nome com que se veste reveste-se de significações, pois ao fundar-se, ao inventar sua existência, busca o nome que será sua marca. Belisa em espanhol, sugere mais ter-se formado a partir da raiz latina bell(i), de guerra, origem bélico, belicoso, do que *bellus*, beleza. No entanto, ambas as acepções, guerreira e bela, caracterizam o sonoro Belisa da personagem. Por sua vez, Crepusculario, proveniente de crepúsculo, em espanhol significa: “claridad que hay desde que haya el día hasta que sale el sol y desde que este se pone hasta que ha oscurecido” (Diccionario de la Real Academia Española, 1992, p. 489). Ou seja, desde a origem do nome próprio, a personagem está marcada por signos de luz, de claridade, renascida a cada dia, função que vai integrar a razão de ser de sua existência (REIS, 1997, p. 17).

Observa-se, na personagem, a representação de uma grande parcela da população de mulheres inseridas no contexto sócio-histórico dos países latino-americanos. Mulheres que tentam de todas as formas sobreviver e libertar-se de muitos *tabus* e preconceitos que ainda imperam nessas sociedades, marcadas por valores extremamente machistas.

Belisa consegue sair de sua condição de miséria humana por meio da palavra. Alfabetiza-se e passa a perceber que as palavras andam soltas, que ela pode usá-las, valendo-se delas para superar-se enquanto ser humano, independente de sua origem humilde e sem identidade. Passa, então, a vender palavras: “*Su oficio era vender palabras. Recorría el país, desde las regiones más altas y frías hasta las costas calientes [...]*” (ALLENDE, 1990, p. 15). Esta prática torna-a conhecida e estimada pelo público que, ano após ano, espera pelo seu regresso.

Junto à saga desta personagem, estão outras, histórias invisíveis de muitas mulheres que não podem publicar a trajetória de suas vidas, que perderam a coragem de lutar e, muitas vezes, até mesmo de viver; histórias não escritas, de todas aquelas cujo destino foi, de uma forma ou de outra, abolido pelas circunstâncias.

Belisa não somente sobrevive às dificuldades da miséria social de sua família, mas também enfrenta as condições adversas do clima da região em que nasceu. Vê-se aí a representação de sua luta pela sobrevivência, tanto na idade adulta quanto na infância e na adolescência:

Belisa Crepusculario había nacido en una familia tan mísera, que ni siquiera poseía nombres para llamar a sus hijos. Vino al mundo y creció en la región más inhóspita, donde algunos años las lluvias se convierten en avalanchas de agua que se lleva todo, y en otros no cae ni una gota del cielo, el sol se agranda hasta ocupar el horizonte entero y el mundo se convierte en un desierto. Hasta que cumplió doce años no tuvo otra ocupación ni virtud que sobrevivir al hambre y la fatiga de siglos. Durante una interminable sequía le tocó enterrar a cuatro hermanos menores y cuando comprendió que legaba su turno, decidió echar a andar por las llanuras en dirección al mar, a ver se lograba a burlar la muerte. La tierra estaba erosionada, partida en profundas grietas, sembrada de piedras, fósiles de árboles y de arbustos espinudos, esqueletos de animales blanqueados por el calor (ALLENDE, 1990, p. 16).

O quadro descrito acima é de uma verdadeira cena dantesca e de um cenário típico de muitas regiões de países latino-americanos. Remete-nos aos romances de Graciliano Ramos, mais especificamente a *Vidas secas* (1938). Ao enterrar quatro irmãos e deparar-se com a

morte, Belisa consegue atravessar o “inferno”, salva-se e descobre, por acaso, o mundo da escrita.

A natureza fora muito rude na vida de Belisa, no entanto, ao chegar à aldeia, a situação se inverte, pois o vento é que coloca a seus pés uma folha de jornal. O vento que, geralmente, anuncia mudanças, foi, nesse momento, o condutor da extraordinária descoberta na vida da personagem: “[...] *ese día Belisa Crepusculario se enteró que las palabras andan sueltas sin dueño y cualquiera con un poco de maña puede apoderárselas y comerciar con ellas*” (ALLENDE, 1990, p. 17). A partir de então, ela descortina outro mundo. Alfabetiza-se e descobre que as palavras também poderiam ser escritas fora dos jornais. Neste momento do conto, há uma valorização da escrita não somente como notícia de jornal, mas como forma literária. Percebe-se a função da palavra tanto em sua comercialização – *comerciar, vender palabras* – como pelo poder de transformação ocorrido com as pessoas que passam a ter contato mais direto com as palavras.

A representatividade dessa personagem permite também perceber a ambigüidade do conto: a personagem pode tanto representar a superação das condições subalternas da mulher, obtida por meio da palavra, como, analisando sob outra perspectiva, representar a produção desenfreada de livros da autora lançados ao mercado de consumo. A protagonista, ao alfabetizar-se, sobrevive e sai de sua situação de miséria humana, utilizando-se de uma grande variedade de palavras. Neste sentido, o poder e a força das palavras não representam somente o aspecto de superação da personagem, como também, o comércio das mesmas. As palavras, utilizadas por Belisa, representam tanto a superação da personagem como o próprio produto utilizado pela escritora que, da mesma forma que Belisa, sobrevive da venda de palavras. Vale destacar também que, o encontro da personagem com a palavra ocorre por intermédio de um jornal e a escritora Isabel Allende, também, inicia sua carreira profissional, utilizando-se do jornal, pois, antes de ser escritora, era jornalista. Portanto, no conto, as palavras tanto podem representar uma forma de superação pessoal, como um meio de produção comercial.

A presença de ambientes sociais que dificultam à mulher o acesso ao saber e lhes nega até mesmo o direito de ter uma identidade, do ponto de vista econômico e cultural, é um aspecto que ainda faz parte da realidade latino-americana. Apesar dos avanços em todas as instâncias sociais, muitas mulheres, na América Latina, encontram-se ainda nas mesmas condições de Belisa: não alfabetizadas. Em um contexto que exige cada vez mais de todos os seres humanos, o fato de não ter acesso à leitura e à escrita reduz em muito as perspectivas em diversos campos.

Segundo analisa Luiza Lobo (LOBO, 1997, p. 15):

Em meio a um panorama tão pessimista na literatura feminina da América Latina, reprimido entre o narcisismo e a viagem interior, talvez seja Allende e Lispector as pioneiras na apresentação de um quadro mais combativo e revolucionário rumo a esta nova épica, urbana e afirmativa para a mulher [...].

Diante dessas considerações, pode-se vislumbrar, em muitas das obras de Allende, a representação de um significativo número de mulheres que rompem barreiras, alfabetizam-se e vão em busca de sua verdadeira identidade. Representam-se vozes de mulheres que vivem em um mundo subjogado e dominado por poderes constituídos como únicos.

É importante lembrar que os estudos de gênero e o próprio conceito atribuído a esta palavra têm sido empregados, por parte das correntes de críticas feministas, para referir-se à organização social das relações entre os sexos. Portanto, o conceito de gênero, aliado ao de identidade, com o qual mantém estreitos vínculos, tem adquirido uma importância singular no que tange aos estudos sobre a situação da mulher na contemporaneidade.

Percebe-se que, por intermédio da literatura, abrem-se oportunidades de representações, pois a mesma tem se mostrado um campo promissor e fecundo, especialmente quando se trata de aspectos relacionados aos estereótipos culturalmente vinculados à condição da mulher. É neste aspecto representativo que a arte literária proporciona um dos espaços mais privilegiados, pois, ao submeter os textos a exames e questionamentos, muitos aspectos sociais tendem a ser repensados e reavaliados. É importante destacar a relevante contribuição dos escritos de Virgínia Woolf (1928), que apresentam questionamentos sobre as condições da mulher escritora e as funções atribuídas à mulher pela sociedade.

Em “*Dos palabras*”, é marcante a presença de personagens que simbolizam diferentes poderes. O Coronel e o Padre simbolizam o poder instituído pelas sociedades patriarcais, enquanto Belisa, por sua vez, encarna o poder conquistado pela luta e pela persistência, um processo enfrentado pela grande maioria das mulheres latino-americanas. Percebe-se, no texto, a dicotomia de dois “poderes”, representados pelas personagens Belisa – poder pela sedução da palavra – e Coronel – poder pela força política. Assim, as relações entre poder e palavra são os produtores dos significados, de modo que a força nascida da violência se rende ao saber.

Cientes que, num ambiente globalizado e competitivo, obter o domínio do código lingüístico é a primeira necessidade para inserir-se no contexto social. Nos países latino-americanos, dos quais o Brasil faz parte, muito se necessita investir para proporcionar o almejado *know-how*. Décio Pignatari (1995, p. 22), em sua obra *Letras, artes e mídia* aponta que “nos países analfabetos é que se observa a verdadeira adoração que a palavra escrita inspira – a palavra escrita: o software dos softwares ocidentais. Dominar o código alfabético escrito é dominar a base de todo e qualquer *know-how* do Ocidente”. Ressalta-se que, no atual contexto social, muito já se avançou em relação à oportunidade de mais pessoas terem acesso à escolaridade, porém isso não garante a elas a competência de ler e interpretar. Segundo dados do INAF - Indicador de Alfabetismo Funcional -, 68% dos brasileiros são analfabetos funcionais, ou seja, a que não possuem a competência e a habilidade para realizar leituras e entendê-las, permanecendo somente na decodificação dos códigos lingüísticos.

As representações de poder, principalmente nos países subdesenvolvidos, sempre estiveram fortemente ligadas aos representantes da igreja e aos políticos. No conto “*Dos palabras*”, antes de alfabetizar-se a personagem estava imersa em um mundo inóspito e destinada a ser dominada e explorada nos diferentes âmbitos da esfera social. Após apropriar-se da palavra escrita, supera-se e muda o rumo de sua vida: “*Consideró su situación y concluyó que aparte de prostituirse o emplearse como sirvienta en la cocina de los ricos, eran pocas las ocupaciones que podía desempeñar. Vender palabras le pareció una alternativa decente*” (ALLENDE, 1990, p. 17). Assim, as profissões femininas mais antigas da história – prostituição e trabalhos domésticos – são substituídas, na contemporaneidade que projeta a obra da autora, por funções diretamente vinculadas ao entendimento, uso e exploração do poder representativo das palavras.

Dessa maneira, a superação de Belisa não permanece somente no âmbito pessoal – seu poder vai além. Ao alfabetizar-se e encontrar uma forma de sobreviver sem a necessidade de prostituir-se ou de ser usada como subalterna na cozinha dos ricos, passa a exercer uma função transformadora na sociedade: “*En cada lugar se juntaba una pequeña multitud a su alrededor para oirla cuando comenzaba a hablar y así se enteraban de la vida de los otros, de los parientes lejanos, de los pormenores de la Guerra Civil*” (ALLENDE, 1990, p. 15). Entretanto, a transformação maior ocorre com o Coronel, esta obtida por intermédio das palavras de Belisa.

No conto, o poder legitimado pela sociedade patriarcal encontra-se personificado, sobretudo, na figura do Coronel, baseado num arquétipo do poder político de ditaduras

militares que perpassaram quase todos os países da América Latina. O poder do Coronel é exercido com brutalidade, causando medo e fuga, porém em um determinado momento, ele sente a necessidade de mudar e busca os trabalhos de Belisa.

Estaba cansado de recorrer esa tierra maldita en guerras inútiles y derrotas que ningún subterfugio podía transformar en victorias. [...]. Lo que en verdad lo fastidiaba era el terror en los ojos ajenos [...]. Al Coronel no le interesaba convertirse en otro tirano, de esos ya habían tenido allí, y, además, de ese modo no obtendría el afecto de las gentes (ALLENDE, 1990, p. 19-20).

O poder exercido com brutalidade ocasiona instabilidade e insegurança tanto nos dominadores quanto nos dominados. Farto de exercer tal poder, o Coronel pretende buscá-lo por outras vias e, para tanto, encomenda um discurso para tornar-se presidente: “¿Puedes venderme las palabras para um discurso?” (ALLENDE, 1990, p. 20). Belisa não pode negar, pois, neste momento, percebe a necessidade que aquele homem forte/frágil sente de ter contato com uma vida mais suave. Ao escrever o discurso, a protagonista o realiza da seguinte forma:

Descartó las palabras ásperas y secas, las demasiado floridas, las que estaban desteñidas por el uso, las que ofrecían promesas improbables, las carentes de verdad y las confusas, para quedarse solo con aquellas capaces de tocar con certeza el pensamiento de los hombres y la intuición de las mujeres (ALLENDE, 1990, p. 20).

Neste aspecto, percebe-se que a autora permite à personagem elaborar um discurso de conquista que, na grande maioria das vezes, é exercido pelos homens. O discurso é elaborado de forma cuidadosa e criteriosa, por meio de palavras capazes de tocar o pensamento dos homens e a intuição das mulheres. Dessa forma, as palavras que poderiam não ser bem aceitas são eliminadas, enquanto se contemplam aquelas que, provavelmente, o público gostaria de ouvir. Esta parte do conto permite que façamos uma analogia com as obras realizadas sob encomenda e, ainda, com as que são direcionadas a um público específico.

[...] el Coronel pronunció su discurso tantas veces que de no haber sido hecho con palabras refulgentes y durables el uso lo habría vuelto ceniza. Recorrió el país en todas las direcciones. [...]. Mientras hablaba sobre una tarima en el centro de la plaza, el Mulato y sus hombres repartían caramelos y pintaban su nombre con escarcha dorada en las paredes, pero nadie prestaba atención a esos recursos de mercader, porque estaban deslumbrados por la calidad de sus proposiciones y la lucidez poética de sus argumentos, contagiados de su deseo tremendo de corregir los errores de la historia y alegres por primera vez en sus vidas (ALLENDE, 1990, p. 22).

Belisa não assume um posto político, contudo, por intermédio do texto por ela elaborado, a presença feminina se faz sentir nos pronunciamentos efetivados pelo Coronel. A clareza das propostas e a lucidez poética dos argumentos contidos no discurso causam fascínio que “deslumbra” a todos. Nesse momento, ocorre uma espécie de metamorfose no mundo do Coronel. O uso de palavras selecionadas, de forma proposital, no discurso elaborado pela protagonista, desconstrói toda uma história do poder “mercador”, exercido pela força de palavras rudes e ameaçadoras.

Historicamente as mulheres têm estado do outro lado do poder, do lado da subalternidade, porém, com a participação mais efetiva em diferentes esferas da sociedade, em decorrência de uma reformulação e desconstrução de muitos esquemas políticos e sociais, ocorre o “empoderamento” da mulher. Em relação ao termo destacado, Ana Alice Costa, em seu artigo: “Gênero, poder e empoderamento,” faz a seguinte referência:

O termo começou a ser usado pelo movimento de mulheres ainda nos anos setenta. Para as feministas o empoderamento compreende a alteração radical dos processos e estruturas que reduzem a posição de subordinação das mulheres como gênero. As mulheres tornam-se empoderadas através da tomada de decisões coletivas e de mudanças individuais (COSTA, 2004, s/n).

Com a concepção emancipatória, salienta-se que o vocábulo pode ser definido como um mecanismo de autonomia, controle de ações e decisões através da reivindicação de direitos e consciência de deveres. Atualmente, a superação da mulher transpõe o âmbito doméstico e se consolida em diferentes posições profissionais. Destaca-se, também, a presença da mulher na literatura, tanto como personagem que, ao modo de Belisa, após alfabetizar-se, muda totalmente o transcurso de sua vida, quanto como à autora do conto, Isabel Allende, que sobrevive da venda de sua produção literária.

Felizmente, o empoderamento da mulher já se faz sentir tanto no mundo da ficção quanto na realidade, pois muitas mudanças se vislumbram, não somente no que concerne à literatura, mas também nas esferas políticas e sociais. O Chile, país extremamente machista e conservador, é o primeiro país da América a eleger uma mulher como Presidente da República: em 2006, a pediatra Michelle Bachelet, que passara pelas torturas do regime militar, assume o poder, que deverá se estender até 2010.

Quanto a este fato, Isabel Allende, manifesta-se:

Es muy importante que Michelle Bachelet traiga al poder energía femenina, en relación a que además de ser ella presidenta ha designado a mujeres para ocupar la mitad de los cargos de la administración del país. Pienso que tenemos actualmente una generación de mujeres educadas, que durante siglos estuvieron reprimidas y que ahora son independientes económicamente, tienen fuerza de poder formidable. Los hombres lo han hecho más mal, es tiempo de ensayar algo nuevo (ALLENDE, 2006)¹.

Tomar espaços e cargos políticos tradicionalmente ocupados e exercidos pelos homens é uma grande conquista para a superação e a libertação da mulher. Nos últimos anos, é possível notar muitos avanços no que concerne à inserção da mulher em todas as áreas profissionais, inclusive no campo literário, em que a mulher passa a manifestar sua identidade.

No conto “*Dos palabras*”, outra representação de poder instituído é a presença do Padre. Em uma aldeia tão pobre e distante de tudo, ele era o único que detinha o saber da palavra escrita. Para Belisa, dominar o mundo das palavras foi sinônimo de dar continuidade a sua vida. Porém, para que isso fosse possível, necessitou pagar ao Padre para que este a ensinasse a ler e a escrever: “[...] *con sus ahorros le pagó veinte pesos a un cura para que le enseñara leer y escribir y con los tres que le sobraron se compró un diccionario. Lo revisó desde la A hasta la Z y luego lo lanzó al mar, porque no era su intención estafar los clientes con palabras envasadas*” (ALLENDE, 1990, p. 17). Belisa pagou para aprender e, para que seu conhecimento não permanecesse somente com situações prontas e memorizadas, jogou o dicionário no mar e passou a fazer uso de seu empenho e criatividade. Para cada “cliente”, oferecia palavras diferentes.

Neste aspecto, o conto pode ser relacionado à abrangência temática da autora e também à variedade de público que seus escritos atingem. Para a protagonista, a criatividade fazia parte de sua grande produção, ou então, como as duas palavras eram secretas, cada qual as interpretaria de acordo com seu conhecimento e sua experiência de mundo. Se a magia e a sedução da palavra são decorrentes da polissemia, certamente, as mesmas palavras proporcionam sentidos e efeitos diferentes a cada interlocutor.

¹ Informações disponíveis em *Notícias* – 30/05/2006. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com>>. Acesso em: 20 jul. 2007.

Os poderes do mundo masculino estão representados no conto tanto pelo Coronel, que o executa de forma visível, quanto pelo Padre, que não o exerce de forma explícita e nem com brutalidade, porém, não compartilha de um saber tão necessário para que o ser humano se liberte do mundo da exclusão e da opressão.

Segundo afirma Antonio Candido (2002), a personagem é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX, e começo do XX, mas só adquire pleno significado no contexto, de modo que, no fim das contas, a construção das personagens é a maior responsável pela força e pela eficácia de um romance. No conto “*Dos palabras*”, a personagem Belisa é o fio condutor de toda a narrativa: o desenrolar de todos os fatos se dá em decorrência da mesma. É a única personagem que tem nome, pois os demais são “tipos” denominados por suas características ou pela função que desempenham, tais como o “Coronel”, o “Padre”, o “Mulato”.

A descoberta da palavra escrita é a saída de Belisa para sua sobrevivência. Pode-se fazer, por intermédio desta personagem, uma relação da mulher em seu percurso de personagem a autora. Como a maioria das mulheres, ela passa por inúmeras provas para não sucumbir na caminhada da sobrevivência. O caudal de culpas históricas assumidas pelas mulheres, desde o início da organização social, estabeleceu um espaço subalterno para elas, que sempre estiveram sujeitas às ordens patriarcais.

Com muita garra e determinação, Belisa escapa à morte e parte para o mundo da escrita, universo que, tradicionalmente, fora destinado aos homens. Oferece diferentes palavras para que os que a procuram possam estar cada vez mais próximos do grande desejo almejado por todo ser humano: descobrir razões para ser feliz.

Percebe-se, no conto, um rompimento das amarras do gênero. O poder conquistado por Belisa depara-se com o poder exercido pelo Coronel. Neste fato, independente de ser a personagem masculina ou feminina, desfazem-se as diferenças do gênero e se destaca a beleza do encontro, do desejo e da necessidade de realização pessoal. Conforme menciona Rosiska Darcy de Oliveira (1999, p.74):

A presença dos homens no mundo das mulheres trará uma possibilidade simétrica e reconstrução do masculino. Talvez então se possa falar de igualdade, porque a verdadeira igualdade é a aceitação da diferença sem hierarquias. E a certeza da diferença permanecerá no corpo, e nele o encontro mais fecundo.

No decorrer do conto, o uso e o poder das palavras são os grandes produtores de significado, pois toda a narrativa busca a desconstrução de valores consagrados. Após conquistar o mundo da palavra – vendida como mercadoria –, vem a libertação pessoal. Tanto no conto como nas obras que compõem o *corpus* deste trabalho, pode-se identificar a presença de biografemas da escritora. A personagem Belisa sobrevive da pluralidade de sentidos que atribui às palavras: “[...] **entregaba** versos de memória..., **mejoraba** la calidad de los sueños..., **escribía** cartas de enamorados..., **inventaba** insultos..., también **vendía** [...]” (ALLENDE, 1990, p. 15, grifos meus). Os verbos em destaque – *entregaba*, *mejoraba*, *escribía*, *inventaba*, *vendía* – expressam a idéia de um passado inacabado. Semanticamente, todos os verbos denotam “produção”. Tais ações reforçam a variada produção mercadológica em que a autora se encontra inserida: personagem e escritora sobrevivem da venda de palavras. No conto se criam e recriam pontos metafóricos entre a realidade e a ficção, porém, a metáfora maior é a palavra vendida. Assim, nos capítulos, dedicados ao *corpus* do trabalho, serão analisadas obras que representam a diversidade temática plasmada pela escritora.

3- INÉS DEL ALMA MÍA : DA HISTÓRIA À FICÇÃO

Escrevo, ela escreveu, que a memória é frágil, e o transcurso de uma vida, muito breve, e tudo acontece tão depressa [...] acreditamos na ficção do tempo, no presente, no passado e no futuro, mas também pode ser que tudo aconteça simultaneamente [...] (Isabel Allende).

Nas primeiras páginas da obra *Inés del alma mía*, Isabel Allende, por meio do enunciado *Advertencia necesaria*, faz uso de sua instância autoral, explicitada pelas iniciais de seu nome – I. A. –, e apresenta alguns dados biográficos da personagem histórica Inés Suárez, que será, também, protagonista e condutora do foco narrativo do romance. Nesta parte, a autora adverte: “*En estas páginas narro los hechos tal como fueron documentados. Me limitaré a hilarlos con un ejercicio mínimo de imaginación*” (ALLENDE, 2006, p. 7). Revela-se, assim, que a obra constitui uma narrativa baseada em fatos documentados, portanto, históricos. Por outro lado, explicita-se que as idéias serão encadeadas por meio de um exercício de imaginação; portanto, claro está que estamos diante de uma narrativa híbrida de história e ficção, ou, na classificação de Trouche (2006), de uma narrativa de extração histórica – tipologia escritural que vem conquistando, cada vez mais, a preferência do público leitor, por estabelecer um diálogo com a história, possibilitando ao leitor uma identificação com a matéria narrada.

Ao introduzir o tema a ser focado, Allende também aproveita para fazer um alerta ao leitor em relação aos fatos, aos personagens e à linguagem que estarão presentes no seu romance: “*Ésta es una obra de intuición, pero cualquier similitud con hechos y personajes de la conquista de Chile no es casual. Asimismo me he tomado la libertad de modernizar el castellano del siglo XVI para evitar el pánico entre mis posibles lectores*” (ALLENDE, 2006, p. 7). Fatos e personagens da história da conquista da América servem como substrato e fonte artística para a produção da obra. Em relação aos apelos narrativos à verdade, presentes no enunciado da autora, eles fazem parte do jogo ficcional que se desenvolverá plenamente no espaço do romance propriamente dito. Essas palavras de instância autoral antes de abrirem-se ao mundo ficcional são, pois, já estratégias que levam o leitor a estabelecer um pacto de leitura, um jogo lúdico no qual a manipulação e a facilitação da linguagem são dádivas da autora que vão ao encontro do desejo de uma leitura prazerosa – expectativa do leitor comum.

García Gual (2002) registra que o romancista histórico se apóia num pacto de confiança com o leitor e Allende trata, pois de estabelecer as regras deste pacto, informando-lhe de sua parceria no projeto.

A partir de então, ao entrar-se no universo ficcional, é a voz de Inés Suárez que assume a enunciação do discurso, buscando revelar que diferentes culturas, distintas civilizações, mundos distantes misturaram suas histórias, envolvidas em muita luta, crueldade e dominação na matéria que lhe toca narrar. Esse universo histórico díspar é ficcionalizado e representado no decorrer das 366 páginas do romance *Inés del alma mía*, comandado pela voz e visão particular desta heroína esquecida pela historiografia tradicional.

Atahualpa, Michimalonko, Huáscar, Pedro de Valdivia, Francisco de Aguirre, Rodrigo Quiroga, Diego de Almagro, Carlos V, Hernán Cortés, Francisco Pizarro e Hernán Pizarro são alguns dos personagens históricos evocados pela voz de Inés Suárez na narrativa. Eles nos remetem a um universo histórico de massacre, revelando o lado dicotômico de exploradores e explorados. Todos os vultos trazidos ao mundo ficcional são personagens relevantes do processo de conquista e colonização, integrando o quadro de heróis e vilões do universo de grande parte dos leitores, e suas ações se deram numa mesma época, testemunhada, em grande parte, por Inés. Esta época é recriada pela ficção, porém os personagens são nomes que representam a história de dois mundos antagônicos. No processo narrativo que reelabora este passado é, de fato, a conjunção entre arte e literatura que se sobressai: é a ficção abrindo-se para a história e é a história deslocando-se para ficção.

A releitura artística de eventos vivenciados por povos diversos e seus personagens tornou-se um aspecto recorrente no universo literário hispano-americano, perfeitamente dominado pela escritora chilena. Na obra aqui enfocada, há apenas alusões a alguns dos nomes trazidos ao mundo ficcional pela memória da protagonista, enquanto outros se tornam personagens importantes da trama, pois protagonizaram episódios que marcaram fortemente a conquista do Novo Mundo e que integram as memórias da personagem. Na narrativa, a visão de Inés revela que muitos dos espanhóis vindos à América acreditavam que a valentia e a coragem eram suficientes para conquistar grandes tesouros do Novo Mundo:

[...] *aquella época, se nutria de las historias fabulosas del Nuevo Mundo, donde los mayores tesoros y honores se hallaban al alcance de los valientes que estaban dispuestos a correr riesgos. Se creían destinados a grandes hazañas, cómo Cristóbal Colón, quien se echó a la mar con su coraje como único capital y se encontró con la otra mitad del mundo, o Hernán Cortés, quien obtuvo la perla más preciosa del imperio español, México (ALLENDE, 2006, p. 21).*

A visão de Inés percorre, pois, os mais significativos momentos da empresa descobridora, conquistadora e colonizadora espanhola na América. São evocadas imagens dos Impérios Inca, Mapuche e Asteca, mas, sobretudo, são os espanhóis que compõem o universo ficcional representado no decorrer de toda a narrativa. Percebe-se, não somente o encontro de personagens de mundos distantes, como também o choque entre diferentes culturas. Tais fatos são recriados, permeados pela memória da personagem histórica, dando aos eventos do passado uma nova conotação. Isso permite a fruição imaginativa necessária para que o leitor possa vislumbrar as cenas narradas, pois nenhuma obra literária encontra-se determinada, histórica ou ideologicamente, para sempre. A construção final cabe sempre ao leitor.

Segundo Linda Huchon (1991, p. 165), “a investigação teórica do amplo diálogo entre as literaturas e as histórias foi parcialmente possibilitada pela reelaboração que Julia Kristeva (1974) fez com as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia.” As múltiplas vozes dentro de um texto fazem com que ele adquira sentido e tenha valor. Nesta obra, a poética de Allende promove o imbricamento histórico e ficcional de vários episódios do mundo europeu com os eventos da conquista do Novo Mundo, uma vez que a voz enunciativa do romance percorre diferentes pontos geográficos entre a Europa e a América, enfocando e entrelaçando os dois mundos que constituem o espaço do romance.

Assim, o leitor vê-se diante de imagens do Chile, Valência, Castela, Sevilha, Madri, Estremadura, Porto de Cádiz, México, Panamá, Peru, El Dorado, Cajamarca, Quito, Ciudad de los Reyes, Lima, Cartagena, Valparaíso, Venezuela, Estreito de Magalhães, Costa do Pacífico, Orinoco, Caribe, Santo Domingo, Isla Española, Cuzco, Santiago, Bío-Bío, Sacsayhuamán, Templo do Sol, deserto de Atacama, Tarapacá, Huelén, Mapocho, Margamarga, Concón, La Serena, Conceção, Villarica, Las Salinas. Tais espaços constituem uma carga histórica, cuja representação torna-se relevante no mundo ficcional criado pela autora. Com relação a tais aspectos presentes em um romance, Carlos Fuentes argumenta:

A geografia do romance nos diz que nossa humanidade não vive na gelada abstração do separado, mas no latejo cálido de uma variedade infernal [...]. Essa voz nos questiona, chega a nós de muito longe, mas também de muito dentro de nós mesmos. É a voz de nossa própria humanidade revelada nas fronteiras esquecidas da consciência. Provém de tempos múltiplos e de espaços longínquos. Mas cria, conosco, o terreno comum onde os excluídos podem juntar-se e contar as histórias proibidas pelos excluidores (FUENTES, 2007, p. 189).

No grande espaço da “geografia do romance” os excluídos – mestiços, indígenas, negros – podem juntar-se e contar suas histórias, cujas vozes ganham espaço pelo discurso ficcional. Dessa forma, a arte literária proporciona uma grande oportunidade de manifestação às classes subalternas e, normalmente, excluídas do âmbito do discurso assertivo da história tradicional. A narrativa ficcional vai além das fronteiras da história restrita ao âmbito do político. Por meio dela, tem-se a liberdade de poder dizer o que a história oficial não disse e oportunizar, especialmente, vez e voz para um segmento da sociedade que durante séculos foi excluído e calado: as mulheres.

O passado da humanidade, que é o material que alimenta o universo da História e do romance histórico, já foi, de formas diversas, recriado por diferentes discursos. Na atualidade, a ficção goza de grande prestígio também nesta área, pois a arte literária, com um discurso mais ameno, traz à tona as experiências já vividas por meio de diferentes estratégias e tipologias textuais, destacando-se o romance histórico e a metaficção historiográfica, as quais costumam questionar as verdades únicas registradas pela história. A história da conquista da América, em especial, é abordada por estas escritas, porque seu registro oficial foi sempre feito pelos europeus conquistadores.

Conforme Linda Hucheeon (1991, p. 189), “a metaficção histórica não nega a realidade, ela apenas questiona a maneira como conhecemos e como é ou foi essa realidade”. Assim, muitas obras literárias hispânicas, cumprem a importante função de representar outras formas de ver a realidade, possibilitando novas visões dos fatos registrados na história. *Inés del alma mía*, narrada sob um ponto de vista feminino, questiona muitas verdades consagradas pela história hegemônica europeia sob cujo prisma os fatos foram registrados. Os aspectos referentes à dominação dos conquistadores, ao preconceito em relação à mulher e à exploração de índios e negros são alvos do foco narrativo. Para exemplificar tais aspectos, destacamos um trecho do romance referente ao comportamento da personagem Nuñez, oficial do exército espanhol, radicado no Novo Mundo:

Había hecho algo de fortuna y mantenía a treinta concubinas indias repartidas entre la Ciudad de los Reyes y el Cuzco << todas muy complacientes>>, según las describía. En su pueblo de España eso había sido un escándalo, pero en el Nuevo Mundo, donde los españoles toman las indias y negras a su antojo, es la norma. Los más las abandonan después de forzarlas, pero algunos las mantienen a su servicio, aunque rara vez se ocupan de los críos que nacen de esas madres sometidas. Así van poblando estas tierras de mestizos resentidos (ALLENDE, 2006, p. 98).

A exploração das classes subalternas era, assim, parte integrante da prática corrente dos conquistadores. Fazer fortuna era seu alvo maior e, não bastando isso, abusar das mulheres negras e índias constituiu-se em uma das ações habituais na América-Latina. Na obra *El espejo enterrado* (1997, p. 205), Carlos Fuentes ressalta que “*muchos mestizos jamás conocieron a sus padres. Solo conocieron a sus madres indígenas, amantes de los españoles*”. Valendo-se de uma voz enunciadora feminina, a poética de Allende ressalta esses aspectos, revelando as condições existenciais desta parcela da população que veio a constituir o povo mestiço do Novo Mundo. Tal aspecto faz-se presente, também, na maioria dos romances da escritora, conferindo-lhes um aspecto de denúncia e busca da identidade do povo hispano-americano, que é essencialmente mestiço. Conforme Silvina Carrizo (2005, p. 261), a mestiçagem é “um conceito que emerge do choque com o diferente e se estabelece a partir da biologia, alargando-se na sociedade através de artimanhas discursivas e práticas políticas [...]”. Essas representações presentes nas obras ficcionais contribuem para sermos mais reflexivos em relação aos preconceitos daí decorrentes e que se perpetuaram em nossas sociedades desde os tempos mais remotos até nossos dias. Abordá-los na ficção, seguramente, leva a uma empatia com um grande público que se vê refletido nessas representações.

No decorrer da narrativa, coloca-se em constante evidência a exploração e a submissão de uns e a supremacia e a ganância de outros. A arte literária, assim, torna-se veículo de reflexão. Cabe lembrar que Carlos Fuentes (2007) vê no romance a possibilidade não só do encontro de personagens, como também do encontro de linguagens, de tempos históricos distantes e de civilizações que, de outra maneira, não teriam oportunidade de relacionar-se, pois “o intercâmbio atlântico de nossa literatura é tão velho quanto o *Diário de Bordo* de Colombo, e os nossos primeiros escritores em castelhano são os exploradores, conquistadores e compiladores das Índias” (FUENTES, 2007, p. 186). Estas são, pois, algumas das fontes nas quais o romance se apóia para a sua criação, e o “mínimo” exercício de imaginação que a autora menciona no princípio estabelece a relação entre eles.

Em *Inés del alma mía*, além do enfoque narrativo que diz respeito à Conquista, todos os capítulos estão acompanhados por uma ilustração retirada da obra *La Araucana* (1568, 1578, 1589). Ao pé da página dez do romance, encontra-se a seguinte observação: “*Las ilustraciones de este libro proceden de la edición de La Araucana, de Alonso de Ercilla, de la imprenta de Gaspar y Roig, Madrid, 1852*”. *La Araucana* é um poema épico do espanhol Alonso de Ercilla y Zúñiga; a obra é composta por três partes e a primeira delas relata a primeira fase da guerra de Araucana, um conflito bélico entre os espanhóis e o povo

Mapuche. Ercilla y Zúñiga expressa, no poema, como a raça araucana se sobressai em relação aos espanhóis; narram-se as tremendas lutas das tropas espanholas contra os indômitos índios araucanos do Chile. Pedraza (2000, p. 176).se reporta a *La Araucana* da seguinte forma:

La obra consta de tres partes, sobre cuyo proceso de redacción no se han puesto de acuerdo los especialistas. La primera (quince cantos) describe el territorio, habla de la conquista de Chile por Valdivia y del levantamiento de los araucanos. Son los antecedentes, el origen y las causas de la acción en que participó el poeta. Para escribirla recurre a informes ajenos, ya que como confiesa, no estuvo presente en los hechos que narra [...].

Fazendo uso da intertextualidade, a narradora de *Inés del alma mía* se reporta ao poema e ao seu autor da seguinte forma:

Mapu-che, <<gente de la tierra>> así se llaman ellos mismos aunque ahora los denominan araucanos, nombre más sonoro, dado por el poeta Alonso de Ercilla y Zúñiga, que no sé dónde lo sacó, talvez de Arauco, un lugar del Sur. [...] Alonso era un mocoso en Madrid cuando los primeros españoles luchábamos en este suelo; llegó a la conquista de Chile un poco atrasado, pero sus versos contarán la epopeya por los siglos de los siglos. [...]. El poeta acusa a los españoles de crueldad y desmedida ambición de riqueza, mientras exalta a los mapuches, a quienes atribuye bravura, nobleza, caballeridad, ánimo de justicia y hasta ternura con sus mujeres. Creo conocerlos mejor que Alonso, porque llevo cuarenta años defendiendo lo que fundamos en Chile, y él apenas estuvo aquí unos meses (ALLENDE, 2006, p. 82-83).

O diálogo que a obra propõe entre o discurso enaltecedor do poema de Ercilla y Zúñiga, em sua configuração elogiosa aos nativos e a discordância feita às ações destes pela protagonista, possibilita a manifestação de diferentes visões sobre o passado histórico, registrado nas diferentes instâncias e discursos – histórico e ficcional. Ao discordar do discurso presente na obra de Ercilla y Zúñiga em relação ao comportamento do povo mapuche, Inés Suárez manifesta sua opinião a respeito dos nativos: “*Los mapuche nos aventajan en otros aspectos, por ejemplo, no conocen la codicia [...] otra virtud que les celebros es el cumplimiento de la palabra dada.*” (ALLENDE, 2006, p. 83-84). Nas diferentes considerações sobre os mapuche – termo usado por Inés – ou, araucanos – termo que aparece no poema de Ercilla y Zúñiga –, a voz enunciativa do discurso permite a manifestação de diferentes ideologias, destacando-se a sobreposição de vozes no discurso.

Evidencia-se, então, a presença do dialogismo bahktiniano na construção do discurso. Como percebeu Kristeva (1974, p. 64) ao estudar a obra de Bakhtin, “todo texto se constrói

como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”. Assim, entender o processo de assimilação e transformação pelo qual perpassa a maioria das obras literárias é estar constantemente atento à presença intertextual que compõe o todo de uma obra. Assim como afirma Laurent Jenny (1979, p. 10) “as obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é um olhar crítico: [...]”. Percebe-se, na voz de Inés Suarez, certo tom de crítica não somente ao que se refere ao conteúdo dos versos da obra *La Araucana*, como também quanto ao gênero e à forma em que a obra é composta. No trecho abaixo, a narradora enfatiza, também, a falta de reconhecimento que o poema expressa em relação ao trabalho das mulheres:

Me asombra el poder de esos versos de Alonso, que inventan la Historia, desafían y vencen al olvido. Las palabras sin rimas, como las mías, no tienen la autoridad de la poesía, pero de todos modos debo relatar mi versión de lo acontecido para dejar memorias de los trabajos que las mujeres hemos pasado en Chile, y que suelen escapar de los cronistas, por diestro que sean. Al menos tú, Isabel, debes conocer toda la verdad, porque eres mi hija del corazón, aunque no lo seas de sangre (ALLENDE, 2006, p. 84).

A voz enunciativa do discurso clama ao narratário – neste caso, a Isabel, enteada da protagonista a quem esta se dirige – para que conheça a verdade. Esta “outra” verdade está na necessidade de reconhecimento do trabalho realizado pelas mulheres, que são ignoradas no contexto do poema épico ao qual ela se reporta na narrativa. Ao explicitar estes pensamentos, a narradora, de certa forma, chama o narratário para o diálogo. Expressa seus sentimentos e suas necessidades, que são compartilhadas com alguém disposto a ouvir. Acredita-se ser este mais um recurso narrativo da poética de Allende, o qual busca uma aproximação com o leitor. Pode-se dizer que é uma forma sedutora de conquistar o leitor para que este possa sentir-se mais próximo do texto e dividir com a narradora seus segredos e suas angústias, identificando-se, pois, com o narratário.

A intertextualidade que se instaura por meio deste diálogo de obras literárias, oriundas de diferentes épocas, gêneros e tons, congrega diferentes leitores que, juntos, integram a grande massa de apreciadores das obras produzidas pela indústria cultural. Observa-se, assim, a assimilação e a transformação do discurso textual de *La Araucana*, que se entrecruza com a narrativa ficcional de Inés Suárez, fenômeno que caracteriza todo e qualquer processo intertextual.

A presença de vários elementos paratextuais proporciona a esta obra características didáticas. Estas, por sua vez, atraem e facilitam a certos leitores uma melhor interação com a obra. Segundo Genette (1982), a paratextualidade é uma das cinco categorias que constituem o que ele considera transtextualidade – todas as relações que um texto pode estabelecer com os que o precederam. Entende-se por paratextualidade todos os elementos que cercam um texto, tais como: título, subtítulo, prefácio, posfácio, advertências, notas de rodapé, notas finais, epígrafes, ilustrações, editorial, sobrecapa e muitos outros tipos de indicação complementar. Tais elementos, da forma como foram utilizados na confecção da obra, aguçam a curiosidade do leitor e o auxiliam no percurso geográfico mencionado na obra, fornecendo-lhe subsídios para entender menções feitas pela protagonista.

As capas das obras de Allende, que descreveremos de forma mais detalhada no capítulo cinco – constituindo estas a porta de entrada de um livro -, por exemplo, revelam um aspecto apelativo empregado pelas editoras para promover suas obras. Além disso, como paratexto, destaca-se também, em *Inés del alma mía*, a inserção de um mapa do Chile, com legendas que destacam aspectos físicos e geográficos do país, bem como o ano da fundação de cada cidade, a localização dos fortes e marcas do percurso da expedição de Pedro de Valdivia – desde a saída de Cuzco, no Peru, em 1540, até a chegada da expedição em terras chilenas –, e a fundação da cidade de Santiago do Chile, em 1541. Tais aspectos são matéria discursiva do foco narrativo do romance. A obra apresenta, ainda, epígrafes, ilustrações, títulos, advertência, agradecimentos, referências bibliográficas; enfim, todos esses elementos que não fazem parte do universo ficcional do foco narrativo da obra, mas, de certa forma, subsidiam o entendimento do texto, tornando sua compreensão mais acessível, atingindo, assim, um maior número de leitores.

Outro recurso narrativo recorrente nas obras da escritora, também presente neste romance, é o emprego de uma narrativa em que se destaca o realismo mágico, fato que já rendeu à escritora a comparação com o famoso escritor colombiano Gabriel García Márquez (Prêmio Nobel de Literatura em 1982). Tal procedimento confere às narrativas um tom de exotismo e desperta a curiosidade dos leitores, levando-os a se envolver com o mundo narrado.

Este é um aspecto singular das narrativas hispano-americanas, em que “o sobrenatural apresenta-se de forma realista como se não contradissesse a razão e não se oferecem explicações para os acontecimentos irrealis da obra” (ESTEVEZ; FIGUEIREDO, 2005, p. 308). Conforme as modalidades de Realismo Mágico apresentadas por Spindler e citadas no

artigo “Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso”, dos pesquisadores Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2005), opta-se, na América Latina, pelo termo Realismo Mágico Ontológico para designar as narrativas que se voltam para a exploração desses fenômenos. Assim, no romance *Inés del alma mía*, destacamos o seguinte episódio:

Un Viernes Santo mi hermana Asunción, quien tenía once años, amaneció con los estigmas de Cristo, horribles llagas abiertas en las palmas de las manos, y los ojos en blanco volteados hacia el cielo. [...]. Asunción era la única estigmatizada en la región, cada año en la Semana Santa alguna niña padecía de algo similar, levitaba, exhalaba fragancia de rosas o le salían alas, y al punto se convertía en blanco del entusiasmo de los creyentes (ALLENDE, 2006, p. 18-19).

Tais feitos encontram um grande respaldo no imaginário popular. Em algumas passagens da obra, aparecem outros fatos sobrenaturais, tanto nas lembranças de ocorrências na infância da narradora, vivida na Espanha, como de episódios que vão ocorrendo durante a permanência da narradora no Novo Mundo. Dentre elas, destacamos:

Era mágica, podía hablar con los muertos y ver el futuro; a veces bebía una mixtura de plantas que la enviaba a otro mundo, donde recibía consejos de los ángeles. Ella ni los llamaba así, peor los describía como seres transparentes, alados y capaces de fulminar con el fuego de la mirada; ésos no pueden ser sino ángeles. Nos absteníamos de mencionar estos asuntos delante de terceras personas porque nos habrían acusado de brujería y tratos con el Maligno (ALLENDE, 2006, p. 107-108).

Ainda conforme os estudos de Esteves e Figueiredo (2005, p. 308) sobre o Realismo Mágico Ontológico, tais fatos inseridos na narrativa podem ser explicitados da seguinte maneira: “[...] o mágico refere-se a ocorrências inexplicáveis, prodigiosas ou fantásticas, que contradizem as leis do mundo natural, não havendo explicações convincentes no texto para sua presença”. Assim, para corroborar com essa citação, destacamos mais uma passagem do romance:

Después que se puo el sol empezó a circular entre ellos el rumor de que los huesos mancillados empezaban ajuntar-se y antes del amanecer los esqueletos caerían sobre nosotros como un ejército de ultratumba. Los negros, aterrados, repitieron el cuento, que llegó a oídos de los españoles. Entonces estos vínculos invencibles, que no conocen el miedo ni de nombre, se echaron a lloriquear como criaturas de pecho. [...]. Yo no dormí durante varias noches, las pasé rezando, porque los esqueletos andaban rodeando, y quien diga lo contrario es que no estuvo allí (ALLENDE, 2006, pp. 147).

Em vários momentos do romance, destacam-se elementos improváveis, inesperados e assombrosos. Estes, embora possam pertencer ao mundo real, associam-se a elementos mágicos e sobrenaturais, à forma de ser, tanto da realidade da América Latina como da Europa. Cria-se, no romance, esta impressão de que em diferentes espaços geográficos ocorrem fatos que podem parecer insólitos ao olhar comum e que podem ser levados a integrar as memórias das pessoas, como ocorre com a protagonista, e essas memórias, transformadas em narrativas, adquirem essa configuração especial.

As possibilidades que o romance histórico oferece para retratar outras visões dos fatos registrados pela história oficial já foram utilizadas em muitas obras de Allende. Sendo o elemento histórico visto, quase sempre, como alvo de encantamento e curiosidade, a grande maioria dessas obras de Allende torna-se *best seller*. Fazendo uso de sua agilidade narrativa e de vários elementos estilísticos que a literatura proporciona, as suas obras adquirem muito destaque no mercado comercial. Retratam, quase sempre, episódios e fatos históricos de seu país, com predomínio de personagens femininas nos papéis protagônicos, as quais rompem barreiras e conquistam seu espaço. Em *Inés del alma mía*, mesmo recriando o período da conquista do Chile – no qual prevalecia a coragem, a ousadia e a brutalidade masculina –, a escritora segue mantendo o universo feminino em destaque, pois toda a narrativa é conduzida mediante uma visão feminina. Pode-se dizer que é, no mínimo, uma forma de consolidar o espaço conquistado pelas mulheres em vários segmentos da sociedade. Nesse sentido, vale destacar que, em se tratando de uma realidade do Chile – um país extremamente machista e conservador, como já mencionado anteriormente, mas que foi o primeiro país latino-americano em que uma mulher assume a Presidência da República –, tal projeto é, também, bastante ousado.

A configuração da personagem Inés Suárez, que faz uma trajetória do anonimato na história oficial à personagem protagonista do romance de Allende é um dos aspectos que merece destaque.

3.1- INÉS SUÁREZ: DO ANONIMATO HISTÓRICO AO PROTAGONISMO FICCIONAL

Soy Inés Suárez [...]. Allí sería la Inés, costurera de la calle de Acueducto. Aquí soy doña Inés Suárez, señora muy principal, viuda del excelentísimo gobernador don Rodrigo de Quiroga, conquistadora y fundadora del Reino de Chile (Isabel Allende).

As ações da figura histórica Inés Suárez são, como já destacou-se, pouco ou quase nunca mencionadas nos registros da história hegemônica, porém na narrativa de Isabel Allende, ela é personagem principal e voz enunciativa do discurso. Como menciona Georges Gusdorf (1991), ninguém melhor que o próprio interessado pode fazer justiça a si mesmo e esclarecer verdades incompletas. Na ficção, tais empresas autobiográficas são parodiadas, a fim de que a própria figura histórica receba voz e vez para poder contar-se, como ocorre com Inés Suárez na narrativa autodiegética do romance de Isabel Allende:

Es una lástima que entonces yo no supiese escribir, porque habría comenzado a tomar notas. Aunque no sospechaba que mi vida merecería ser contada, aquel viaje debió ser registrado en detalle [...]. En este relato, escrito muchos años después de los hechos, deseo ser lo más fiel a la verdad posible, pero la memoria es siempre caprichosa, fruto de lo vivido, lo deseado y de la fantasía. La línea que divide la realidad de la imaginación es muy tenue, y en mi edad ya no interesa porque todo es subjetivo. La memoria también está teñida por la vanidad (ALLENDE, 2006, p 57-58).

Entre o relato histórico factual e o discurso memorialístico está o campo da permeabilidade. Um relato, ou mesmo um registro dos fatos históricos, escrito após muitos anos, nem sempre retratará o que realmente aconteceu. Assim, conforme menciona Linda Hutcheon (1991), não podemos conhecer com certeza os eventos do passado, pois o que chega até nós são os fatos registrados por alguém por meio do uso da linguagem, ou seja, um discurso. Este aspecto é discutido também por Fernández Prieto, (2003, p148) ao mencionar que:

[...] el hecho de que la historia se configure en estructuras narrativas implica que los hechos realmente sucedidos han sido seleccionados por el historiador e inscritos en una trama que los ordena, los jerarquiza y les confiere un sentido (ideológico, político, moral). La narración no copia la realidad, sino que la vuelve inteligible.

Allende, ao configurar sua protagonista, dando-lhe a voz que se destaca na obra, seleciona um momento especial da vida da personagem para que esta se manifeste: “*Ahora la Muerte está sentada en una silla cerca de mi mesa, esperando, pero todavía me alcanza la vanidad no sólo para ponerme carmín en las mejillas cuando vienen visitas, sino para escribir mi historia. ¿Hay algo más pretencioso que una autobiografía?*” (ALLENDE, 2006, p. 58). A voz enunciativa de Inés Suárez é, pois, o de uma mulher cuja vida, em grande parte, já havia transcorrido e que, no presente, encontrando-se diante da morte, busca perpetuar sua memória pela escrita.

A falta de domínio da escrita na juventude – mencionada pela protagonista da seguinte forma: “*es una lástima que entonces yo no supiese escribir, porque habría comenzado a tomar notas [...]*” (ALLENDE, 2006, p. 57) – faz com que Inés Suárez narre os fatos ocorridos ao longo de sua vida somente quando já estava próxima à sua morte e, certamente, estes relatos já deveriam estar impregnados de fantasia e imaginação, conforme revela a sua voz. Uma estratégia que possibilita à narrativa impregnar-se de aspectos metaficcional para revelar traços de sua construção discursiva. Destaca-se que os aspectos de fantasia e imaginação presentes na mente humana são constitutivos essenciais para as narrativas.

O relato da vida de Inés Suárez está dividido em seis capítulos, cada qual encabeçado por um título que contém o ano em que ocorreram os fatos narrados. Deslocando o foco narrativo ora para a Europa, ora para a América, Inés conta com muitos detalhes as façanhas de sua existência. Inés Suárez é personagem ficcional, cuja configuração deriva de uma personagem histórica relegada ao esquecimento, para quem o ato de narrar-se remete à idéia de salvação e, ao mesmo tempo, de exaltação de si mesma. Ao não obter o devido reconhecimento por parte da história positivista, o discurso ficcional possibilita-lhe, pela paródia, o direito de relatar sua trajetória em uma narrativa verossímil, já que esta parodia o discurso e a estrutura de uma autobiografia. Cabe aqui destacar o que Georges Gusdorf (1991, p.13) aponta em relação às autobiografias:

La autobiografía no consiste en una simple recuperación del pasado tal como fue, pues la evocación del pasado solo permite la evocación de un mundo ido para siempre. La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser lo que era en ese pasado.

O emprego do recurso da paródia para possibilitar a uma personagem histórica autobiografar-se proporciona verossimilhança aos fatos, uma vez que as idéias de representação sociais, segundo Leenhardt e Pesavento (1998, p. 10), não são medidas por critérios de veracidade ou autenticidade, mas, sim, pela credibilidade que oferecem ao leitor. Valendo-se de procedimentos estilísticos de “narrar” e “anotar a vida”, aspectos recorrentes na poética da escritora, Inés Suárez se revela mais como uma personagem “prodígio para a época”. Conforme as teorias de Gérard Genette (s/d), em sua obra *Discurso da narrativa*, pode-se dizer que estamos diante de um narrador no nível intradieético e em voz autodieética. Portanto, o romance é narrado em primeira pessoa pela espanhola, nascida em Plasencia, que viaja ao Novo Mundo em 1537, onde participa da conquista do Chile e da fundação da cidade de Santiago. Vale destacar, também, as palavras de Carlos Reis (2002, p. 38): “[...] sejam quais forem as específicas opções técnico-narrativas partilhadas numa autobiografia, convém não esquecer que este é um gênero narrativo afim de outros gêneros de índole confessional [...] bem como de subgêneros”. Tem-se, portanto, no romance *Inés del alma mía*, um pacto referencial com a vida de uma personagem histórica, que institui a representação de um percurso autobiográfico com raras possibilidades de ser verificável, em função dos poucos registros históricos existentes sobre a vida da personagem histórica; porém, na ficcionalidade, Inés Suárez projeta suas experiências de vida na dinâmica da narrativa autobiográfica.

Todo ato narrativo supõe, também, um destinatário, um ouvinte, um receptor, ou seja, estamos perante um novo elemento da narrativa: o narratário que, assim como o narrador, tem uma função bastante variada. Neste romance, a narratária é Isabel, filha de Rodrigo Quiroga, à qual o narrador se dirige com muita frequência: “*Te ruego un poco de paciencia, Isabel, verás que pronto este desordenado relato llegará al momento en que mi destino se entrecruza con el de Pedro de Valdivia y se inicia la epopeya que deseo contarte*” (ALLENDE, 2006, p. 105). Em muitos momentos da narrativa, Inés explicita seu cansaço e a necessidade de que Isabel dê prosseguimento ao registro de seus relatos. “*Se nota que mi letra ha cambiado en la última parte de este relato. Durante los primeros meses escribí de mi puño, pero ahora me canso a las pocas líneas y prefiero dictarte, mi caligrafía parece un enredo de moscas, pero la tuya Isabel, es fina y elegante*” (ALLENDE, 2006, p. 301). A narradora, ao dirigir-se de forma constante à narratária, consegue também o efeito de que seus relatos proporcionem certa aproximação com o próprio leitor que, ao identificar-se com a narratária, envolve-se numa aproximação de confidente dos relatos da narradora.

Atendendo a um apelo do momento em que as mulheres passaram a ocupar espaços que por muito tempo lhes fora negado, Allende lança o romance na cidade onde a protagonista nasceu e questiona a maneira como foi historicizado o passado pelo discurso histórico, mais especificamente, os episódios da conquista do Chile que são renarrativizados em sua obra. Na ocasião do lançamento do romance, na cidade de Plasencia na Espanha, a escritora assim se manifesta: “*La historia la escribe los machos vencedores, generalmente blancos, por lo que, el papel de la mujer no figura para nada en la historia, de la misma manera que quedan callados, los pobres, los indígenas*”². Estes são alguns dos aspectos que já evidenciamos como matéria discursiva de *Inés del alma mía*.

Remetemo-nos novamente à instância autoral da escritora, *Advertencia necesaria*, na qual a autora esclarece: “*Las hazañas de Inés Suárez, mencionadas por los cronistas de su época, fueron casi olvidadas por los historiadores durante más de cuatrocientos años*”. (ALLENDE, 2006, p. 7). Decifrar e reconstruir a vida de uma personagem histórica, esquecida e marginalizada, dando voz a esta própria personagem, foi mais uma maneira encontrada pela escritora para dar prosseguimento à sua variada produção mercadológica. Para tanto, a autora destaca a quantidade de tempo e obras que necessitou ler para inteirar-se de vida da personagem. Isabel Allende registra, também, o fato de haver pouco material disponível sobre a própria protagonista para realizar as pesquisas. Tais declarações aparecem após o término do romance, em uma parte denominada *Apuntes bibliográficos*. Deste apartado, destacamos as palavras da escritora que revelam o intenso trabalho a que um romancista histórico está sujeito: “*La investigación de esta novela me tomó cuatro años de ávidas lecturas. No he llevado la cuenta de los libros de historia, obras de ficción y artículos que leí para empaparme de la época y de los personajes*” (ALLENDE, 2006, p. 365). Além da leitura dos livros de história, a autora destaca, também, a leitura de dois romances históricos: *Butamelón*, de Eduino Labarca, e *Ay mamá Inés*, de Jorge Guzmán, sendo este, como mencionado pela autora, “[...] *la única novela, que conozco, sobre mi protagonista.*” (ALLENDE, 2006, p. 366). A idéia da escassez de documentação histórica em relação à vida de Inés Suárez é reiterada várias vezes na obra. Na parte do livro intitulada – *Agradecimientos* – a autora expressa: “*Agradezco a los escasos historiadores que mencionan la importancia de Inés Suárez; sus obras me permitieron escribir esta novela*” (ALLENDE, 2006, p. 363). O

² Palavras de Isabel Allende em entrevista concedida na Espanha, em 18 de setembro de 2006, cujo teor encontra-se disponível no site <www.clubcultura.com>, acessado em 28 de março de 2007.

trabalho de pesquisa nas fontes históricas, conforme já apontado, é mencionado pela autora como parte integrante do trabalho do romancista histórico.

O romance apresenta uma estrutura que alterna a narração de fatos, que ora são os do tempo presente da narradora e ora são relatos de seu passado. Nesse entrelaçamento entre presente e passado, a narradora vai se revelando como uma personagem que fez história. As lembranças fictícias de Inés Suárez, dirigidas à narratária Isabel, revelam os feitos de sua vida, desde fatos de sua juventude passada na Espanha até sua travessia e chegada ao Novo Mundo. Conforme Carlos Fuentes (2007, p. 188), “ao lado das frotas de tesouro americano que Espanha levou do México e do Peru para Cádiz e Sevilla, a América espanhola mandou de volta, desde o princípio, suas próprias caravelas carregadas de ouro verbal”. Assim, mergulhados em nossas formas verbais barrocas conflituosas, sincréticas e pluriculturais, a literatura hispânica rompeu barreiras, atravessou mares e expandiu-se pelo mundo e, na contemporaneidade, integra parte dos produtos de consumo de uma grande parcela da população.

Pode-se dizer que, no romance *Inés del alma mía*, Inés Suárez ressurgiu de uma personagem histórica cujo registro de sua participação nos eventos históricos é mínimo e para ganhar uma projeção de personagem ficcional protagonista, tendo sobre si a responsabilidade de revelar outras perspectivas diferentes daquelas registradas pela História, a qual sempre deu destaque aos homens que dela participaram. Novamente, lançando mão da instância autoral, a autora revela aspectos da protagonista: “*Tuvo gran influencia política y poder económico*” (ALLENDE, 2006, p. 7). Desta maneira, o leitor já é induzido a crer na superação e nas conquistas protagonizadas pela personagem, as quais daremos destaque a seguir.

3.2 - SUPERAÇÕES E CONQUISTAS

¿No era preferible enfrentar los peligros del mar y de tierras bárbaras antes que envejecer y morir sin haber vivido? (Isabel Allende).

Pode-se dizer que Inés Suárez representa a luta de muitas mulheres na conquista de um espaço para sobreviver e libertar-se de inúmeros tabus e preconceitos que marcaram toda uma história regida por verdades estabelecidas em poderes instituídos e tradicionalmente firmados em uma sociedade patriarcal. Nesta, a mulher não tinha ainda o direito à expressão; porém, na contemporaneidade, a literatura pode outorgar-lhe este direito.

Reforçando as implicações que o romance possibilita no sentido de criar outras realidades, Carlos Funes (2007, p. 190) aponta que “o romance estendeu os limites do real, criando mais realidade com a imaginação, dando-nos a entender que não haverá mais realidade humana se não a cria, também, a imaginação humana”. Claro está que o romance permite ultrapassar os limites do real, partindo de fatos históricos já consagrados; com muita imaginação, oportuniza novas perspectivas sob as quais o passado pode ser concebido. Isso pode ocorrer ao dar-se voz aos muito silenciados, possibilitando preencher páginas que a história deixou em branco, um processo catártico que o público leitor desfruta ao ler as obras de Allende.

O romance *Inés del alma mía* não ultrapassa somente as fronteiras criativas da imaginação. Ele já foi traduzido para muitas línguas e, por um determinado período, em alguns países hispânicos, manteve-se na lista dos livros mais lidos pelo grande público. Percebe-se que, mesmo separados por muitos séculos da História, os fatos históricos, quando são ficcionalizados, atingem um número cada vez mais elevado de leitores.

As relações entre literatura e história correspondem a um vínculo muito antigo, e tanto uma como a outra podem ser entendidas como discursos que tentam conferir certa ordem ao complexo ambiente social em que estamos inseridos. Porém, muitos romances históricos, pelo seu poder de sedução, tendem a atrair mais leitores do que os livros que abordam temas específicos da História. Nesse sentido, destaca-se que “um romance histórico é um gênero narrativo que afirma a coexistência, num mesmo universo diegético, de eventos e personagens históricas e de eventos e de personagens inventadas” (HALSALL, 1988, p. 271 apud REIS; LOPES, 2002, p. 371). Assim, pode-se dizer que coexistem espaços e personagens históricos e ficcionais em uma mesma obra.

Allende cria uma trama na qual sua personagem, com atitudes muito avançadas para uma mulher que viveu no século XVI e com muita coragem, deixa sua terra – Plasencia, na Espanha – e consegue licença para embarcar para as Índias. Tais eventos estão ancorados em fatos históricos já que, segundo se relata na história oficial, muitos espanhóis lançaram-se em busca do *El Dorado* americano e, entre eles, consta que estava Juan de Málaga, marido de

Inés Suárez, que não mais retornara ao lar. Na configuração ficcional, era preferível que Inés enfrentasse os perigos do mar e das terras bárbaras das Índias do que envelhecer e morrer sem ter vivido plenamente. Assim, no ano de 1537, acompanhada por sua sobrinha Constanza, embarca rumo ao Novo Mundo.

Percebe-se, ao longo da narrativa, que a condição de ser mulher exigiu de Inés Suárez não somente força e coragem para enfrentar os perigos do mar e as terras bárbaras do Novo Mundo, mas também lucidez para enfrentar preconceitos e perseguições. Dar à sua personagem protagonista realces do feminismo é uma constante nas obras de Allende. Assim, relata-se que, ainda na Espanha, casada com Juan de Málaga, em um momento de crise no casamento, ela toma uma atitude que poucas mulheres da época tomariam: “[...] *pero no se atrevia a golpearme, porque en la única ocasión en que me levantó el puño le di con una sartén de hierro en la cabeza [...]*”. (ALLENDE, 2006, p. 25) Tal atitude de defesa, conforme se relata, havia aprendido com sua mãe, e esta, com a avó. Portanto, este diferencial havia em sua família: os homens não se atreviam a bater nas mulheres, mas somente nos filhos. Sua configuração revela que nunca havia sido uma mulher submissa, nem mesmo quando viveu com os valentes conquistadores, Pedro de Valdivia e Rodrigo Quiroga. Em tempos em que as mulheres não tinham profissão, Inés era costureira e, também, fazia e vendia quitutes na praça Mayor, conforme recorda a personagem: “*Mis pasteles – o empanadas – se hicieron muy populares, y al poco tiempo ganaba más cocinando que cociendo*” (ALLENDE, 2006, p. 23). A conquista de espaço no mundo do trabalho pela mulher é um dos aspectos recorrente nas obras de Allende. Dessa forma, elas não necessitam prostituir-se, nem sujeitar-se ao desdém dos homens, atitudes comuns a muitas mulheres naquela época.

No mundo ficcional, independente do espaço físico em que estivesse, o talento e a coragem de romper as fronteiras das limitações foram determinantes para a personagem se superar. Ao realizarem a travessia do Peru para o Chile, mais especificamente no deserto de Atacama, Inés salva todo um exército ao localizar um terreno onde puderam encontrar água. A narrativa revela: “*Como mi madre, nació con el don de ubicar agua subterránea. [...] Un día este talento habría de servir-me para salvar a un ejército.*” (ALLENDE, 2006, p. 28). Muitas personagens femininas das obras de Allende superam-se a partir das heranças comportamentais das mães e avós. No conto “*Dos Palabras*” – elo condutor das narrativas em análise –, a personagem Belisa, para sair de sua situação de anonimato e miséria, rompe barreiras e ultrapassa fronteiras. Aprende a ler e escrever e sobrevive da venda das palavras. Inés Suárez, para realizar o relato de forma escrita, também necessita aprender a ler e a

escrever. Estas são marcas que determinam a verdadeira superação das mulheres nas obras de Allende.

El trabajo de construir la ciudad, sembrar y cuidar los animales lo hacíamos las mujeres y los yanacunas. A mí me faltaban horas para cumplir con todo: labores de la casa y de la colonia, atender enfermos, plantíos y corrales, aprender a leer con el fraile Gonzáles de Marmolejo y mapadungu con Felipe (ALLENDE, 2006, p. 221).

A personagem Inés Suárez não permanece somente com a aprendizagem de sua língua, mas busca também aprender a língua dos nativos, ou seja, o *mapadungu*. Neste aspecto, pode-se fazer uma aproximação entre ela e *Malinche*: “*La intérprete pero también la amante, la mujer de Cortés, la Malinche estableció el echo central de nuestra civilización multirracial, mezclando el sexo con el lenguaje*” (FUNTES, 1997, p. 161). Além de aprender a ler e escrever, Inés Suárez, objetivando a conquista de outros espaços, aprende a língua do outro, ou seja, dos nativos, pois reconhece o poder das palavras, assim como é na realidade de sua genitora: o mundo da literatura abre espaço para o comércio e, como se menciona no conto “*Dos palabras*”, “*las palabras andam sueltas sin dueño y cualquiera con un poco de maña puede apoderárselas para comerciar con ellas.*” (ALLENDE, 2001, p. 17). Ao explicitar o pensamento mercadológico em relação às palavras, a personagem assume a profissão de vendê-las e logo, também, de produzi-las, sendo esta última ação a que lhe dá projeção entre os diferentes habitantes de seu país. A história é muito semelhante à vida da própria escritora, e muitos paralelos podem ser traçados entre as personagens de Allende e a sua própria trajetória.

A possibilidade de dominar e fazer uso da escrita faz com que as lembranças da vida e das pessoas com as quais Inés conviveu sejam transformadas em narrativa. Para Carlos Fuentes (2007, p. 23) é a linguagem que possibilita as grandes manifestações:

[...] A linguagem é a raiz da esperança. Trair a linguagem é a sombra mais longa de nossa existência. A utopia americana, criação da linguagem, foi viver na mina e na fazenda e dali se mudou para vila miséria, para a povoação penúria e para cidade perdida. Com ela, da selva à choça, da mina ao barraco fluiu uma multidão de linguagens, européias, indígenas, negras, mulatas, mamelucas. O romance latino-americano nos pede que expandamos estas linguagens, todas elas, libertando-se do costume, do esquecimento ou do silêncio, transformando-as em metáforas inclusivas, dinâmicas, que admitam todas as nossas formas verbais: impuras, barrocas, conflituosas, sincréticas, policulturais.

Muitas das camadas sociais esquecidas e silenciadas, por preconceitos e por falta de espaço na esfera social, podem ser representadas pela dimensão que a linguagem literária tem

a capacidade de atingir. Tal prática integra a grande maioria dos projetos literários de Allende. Inés Suárez, por exemplo, é configurada de forma a lembrar muitas mulheres anuladas pela sociedade e jamais mencionadas pela história, embora seus feitos, às vezes, tenham sido maiores e mais significativos que o de muitos homens transformados em heróis pelo discurso da História. Esta personagem, conforme configurada no romance, não aceitou a subordinação em nenhum aspecto de sua vida. A protagonista de *Inés del alma mía* rompe com os padrões da época e vai em busca de sua liberdade e sua felicidade. Ao dominar a escrita, surge a possibilidade de realizar seus relatos.

Ao projetar muito de sua vida nas personagens de seus romances, a autora revela que constrói suas narrativas anotando fatos e lembrando episódios de sua vida. Conforme registrou em seu livro de memórias, *Meu país inventado*,

[...] na bolsa levo sempre um lápis e um pequeno bloco a fim de anotar aquilo que me chama atenção. O que aprendi naquela época serve agora à minha literatura. [...] As lembranças não se organizam cronologicamente, são como fumaça, que se não tratamos de registrá-las no papel desaparecerão no esquecimento. Tento organizar estas páginas por temas ou por épocas, mas isso me parece quase um artifício, já que a memória vai e vem, como se percorresse uma interminável fita de Moebius (ALLENDE, 2003, p. 158).

De acordo com o que já apontamos, vemos que estas palavras são projetadas para dentro do discurso da obra *Inés del alma mía*. Essas estratégias conferem às obras de Isabel Allende uma reprodução de muitas realidades cotidianas, que se conjugam com sua imaginação e passam a integrar o universo de seus romances. Os leitores, sem dúvida, vêem-se retratados nessas obras.

Conforme a reportagem de Micheline Verunschik (2007, pp. 35-42), intitulada “A dona da história”, cujo foco é a obra literária de Allende, editada na revista *Discutindo Literatura*, a repórter, ao comentar os diferentes lugares onde a escritora viveu, destaca: “Tantos lugares, modos de vida e culturas diferentes acabaram por dar um viés multiculturalista à sua obra, que prima também por um cruzamento original e vívido das vozes, povos e realidades plurais”. Tais palavras não só se adaptam às experiências da própria autora, como fazem parte do mundo ficcional no qual ela configura a grande maioria de suas personagens femininas. São elas que relatam suas aventuras e amores, assim como o faz também Isabel – não Allende, mas Isabel de Romeu, a personagem do romance *El Zorro – comienza la leyenda*.

4- EL ZORRO - COMIENZA LA LEYENDA - DO MITO E LENDA À LITERATURA

A indústria cultural - teatro, rádio, cinema, disco, televisão, literatura, *best seller*, história em quadrinhos, fotonovelas, fascículos - tem retomado neste século toda a temática heróica do passado, orientando a imaginação no sentido do consumo. A figura do herói tradicional –valente e sedutor – domina o texto literário de grande consumo (Muniz Sodré).

O ser humano sempre sentiu necessidade da presença de heróis, de salvadores, de personagens que demonstrem coragem e espírito justiceiro. Pode-se dizer que o Zorro, neste contexto, representa a figura do herói – valente e sedutor – do legendário universo americano, que perfaz um percurso inverso ao dos tradicionais heróis do mundo midiático. A personagem surge a partir de sua criação em uma obra praticamente desconhecida, *The course of Capistrano* (1919). Contudo, este herói veio a destacar-se no mundo da mídia, cinema, televisão, histórias em quadrinhos. Em 2005, o legendário mascarado surge como protagonista do romance *El Zorro- comieza la leyenda*, de Isabel Allende.

Quanto ao surgimento de personagens heróicos, cabe lembrar que:

Foi no início do século XX que começou vir à plena luz um fenômeno estranho [...] constatou-se que espalhados pelos quatro cantos do planeta, haviam surgido, em épocas diferentes, relatos cujas semelhanças saltavam aos olhos – as “vidas de heróis”, de super homens, de seres situados a meio caminho entre a condição dos deuses e da vida humana comum. [...] **tampouco se podia deixar de reconhecer essa fantasia na origem de uma parte considerável das produções da cultura de massa** [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 467, grifos nossos).

Em 1919, o mundo ainda continha os estragos da primeira grande guerra. A ordem, a fim de restabelecer uma existência normal, era apagar os rastros da destruição e oferecer ao povo histórias de entretenimento e diversão. Os editores americanos do periódico *All-Story Weekly* encomendaram aos seus autores histórias de aventura. Em agosto de 1919, este periódico trazia o primeiro capítulo de *The course of Capistrano*, folhetim criado pelo escritor de cultura de massa Johnston McCulley, que apresenta a figura do herói norte-americano conhecido como Zorro. O resultado dessa produção culminou com o sucesso do herói e, em

cinco semanas, as vendas estouraram. Posteriormente, essa publicação foi traduzida para o português como *A maldição de Capistrano*.

A ação do texto de McCulley se passa na missão de *San Juan Capistrano*, onde ficava o pequeno *Pueblo de la Reina de Los Ángeles*, parte do México comandada pela Espanha. O jovem fidalgo Don Diego de la Vega resolve assumir a identidade secreta do Zorro para defender o povo explorado pelos espanhóis. Assim nasce o primeiro herói mascarado da ficção norte-americana moderna. Don Diego de la Vega é um homem comum, sem superpoderes. Trata-se de um fidalgo mascarado, disposto a defender pobres e indefesos, à moda do herói britânico Robin Hood, personagem do primeiro romance histórico, chamado *Ivanhoé* (1819), de Walter Scott.

Em 1920, o ator Douglas Fairbanks realizou o primeiro filme mudo do Zorro, intitulado *A marca do Zorro*. Em 1925, surge mais um filme mudo, desta vez, com o título *O filho do Zorro*. Quatro anos depois, o livro original trocou de nome e adotou oficialmente o nome usado no primeiro filme, ou seja, *A marca do Zorro*. Posteriormente, McCulley escreveu pequenas histórias que foram transformadas em seriado de televisão. Em 1920, a família Gertz comprou do autor os direitos em relação à personagem. Desde então, a capa escura e a máscara, que caracterizam a mítica personagem, já foram vestidas por muitos atores do cinema e da televisão. Além disso, a figura do herói teve grande repercussão em outras representações da cultura de massa, como as histórias em quadrinhos e em *videogames*.

Após percorrer uma vasta trajetória no mundo midiático, no ano de 2003, John Gertz solicita à escritora chilena, Isabel Allende, a reescritura desta obra, pois, segundo ele, a personagem já havia passado pelo vasto mundo da mídia, necessitando ser rerepresentada no universo literário. Percebe-se que as diversas variações criadas para rerepresentar o herói são realizadas objetivando o “maior prazer do leitor ou do espectador”. Conforme Pierre Brunel (2000, p. 470), “assim se explicam não somente os três reconhecimentos de Ulisses, mas também os doze trabalhos de Hércules, os inúmeros combates singulares de Ilíada e as formas contemporâneas da epopéia (*westerns*, policiais etc.)”. Relacionando o Zorro com as personagens heróicas da Antigüidade, percebemos que a trajetória se repete: assim como são muitas as variações que já ocorreram com essas clássicas personagens, também Zorro passou por inúmeras adaptações desde 1919, ano em que a mítica personagem foi criada. Brunel (2000, p. 470) acrescenta, ainda, que “tais ‘redundâncias’, ‘reduplicações’, são bastante numerosas nos relatos heróicos e são elas que reforçam a unidade de composição num conjunto de peripécias que se sucede com aparente autonomia umas das outras”. Confirma-se

que o transcurso efetuado pelos “heróis” perpassa o tempo e suas peripécias são reduplicadas com o intuito de agradar a leitores e espectadores. Em decorrência disso, advém o lucro da indústria cultural.

A obra passou por uma desafiadora reescritura, pois, ao apropriar-se de uma personagem que já havia transcorrido pelo cinema e pela televisão, a autora necessitava criar, em sua versão literária, aspectos de inovação, do contrário, o romance não teria novidades para chamar a atenção do público, que já a maioria dos leitores conhece a história da personagem por intermédio da mídia. Constata-se que, ao desenvolver sua narrativa, a autora conseguiu introduzir aspectos de inovação, sendo que um deles refere-se ao foco narrativo selecionado: a apresentação do Zorro, na recriação de Allende, é feita pelo olhar de uma mulher. A partir de um ponto de vista feminino – o da personagem Isabel de Romeu, cuja voz passa a revelar seu envolvimento com a personagem principal –, o leitor é introduzido no mundo da lendária história de Diego de la Vega, filho de um proprietário de terras espanhol e de uma índia mestiça. Ao fazer isso, como enfatiza Compagnon (1996), Isabel Allende converte muitos elementos separados e descontínuos em um todo organizado. Mantendo sempre seu estilo de fluidez narrativa e fazendo uso de recursos como metalinguagem, metanarração, realismo mágico e referências históricas ao Novo Mundo e à Europa – além de fazer incursões em eventos históricos e nas diversidades culturais destes universos geográficos pelos quais faz a personagem circular –, a autora cria uma identidade mestiça para a conhecida personagem e narra suas aventuras em um relato de 382 páginas.

No que se refere à estrutura do romance, o mesmo está dividido em cinco partes, cada qual contendo o nome do local em que são ambientados os episódios da narrativa-deslocando o foco narrativo entre Califórnia, Barcelona e Alta Califórnia –, bem como a época dos acontecimentos – os quais alternam-se entre os anos de 1790 e 1815.

Seguindo alguns elementos folhetinescos, com estratégias apelativas usadas na construção do romance, a cada final de capítulo, o leitor depara-se com a dúvida: o que será que vai acontecer? Assim, ao aguçar a curiosidade do público consumidor, no folhetim, garantia-se a vendagem do jornal em função da expectativa e, no romance, também, em função da expectativa, garante-se o prosseguimento da leitura dos demais capítulos. Tal assertiva observa-se no início da segunda parte do romance: “*Me animo a continuar con paso ligero, puesto que habéis leído hasta aquí*”. *Lo que viene es más importante que lo anterior.* (ALLENDE, 2005, p. 97). O foco principal está sempre direcionado ao grande herói e suas contínuas peripécias. Sempre submetido às fatalidades, às coincidências, aos mistérios, aos

encontros e desencontros, deixando o leitor ansioso, na expectativa do desvendamento final de todas as tramas do romance.

Cabe ressaltar outra característica própria e peculiar do romance de folhetim, e, também presente em *El Zorro - comienza la leyenda*, ou seja, a tentativa de multiplicar e difundir o gosto pela leitura, com o objetivo de atingir o maior número possível de leitores, enfocando temas de entretenimento e gosto populares. Em relação à publicação folhetesca, Marlyse Meyer, assim se manifesta:

[...] desenvolvendo uma temática quer de aventuras, **quer de capa e espada, quer histórica**, quer judiciário-policialesca, quer realista-sentimental, quer... tudo misturado? Comum a todos, e importantíssimo, era os suspense e o coração na mão, um lencinho não muito longe, ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura às vezes ainda soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo e, finalmente o levasse ao livro (MEYER, 1996, p.303, grifo nosso).

Conforme a estudiosa mencionada, o autor de folhetim e seu produto também, se inscrevem no sistema de sujeição generalizada. O autor se sujeita às normas impostas pelo seu pagador, o editor. Obedecendo ao sistema de “harmonização” social, construindo seus “bons” personagens e situações sempre na direção da boa norma. Nota-se que a figura do Zorro, apesar dos diferentes meios pelos quais este foi recriado, com uma variedade de títulos e configurações, conserva sempre seu espírito de justiça em defesa dos necessitados. Em vista disso, Isabel Allende, ao comentar a respeito das recomendações dadas pelos editores sobre a obra *El Zorro – comienza la leyenda*, destaca que recebeu total liberdade para inventar outras personagens e criar novas aventuras. Porém, ela deveria permanecer fiel às características mais conhecidas da personagem e evitar cenas abertamente sensuais ou de muita violência, pois este seria um romance para qualquer leitor, inclusive para um público bastante jovem ou até mesmo crianças.

Marlyse Meyer (1996) destaca, também, que o romance folhetim, propriamente dito, passou a ser considerado um gênero decididamente popular. Gênero desvalorizado, seus autores eram, em geral, também de origem nitidamente popular ou de pequena classe média. De certa forma, pode-se dizer que a grande imprensa moderna de massa nasceu da conjunção de um lado tradicional e popular, o romance folhetim.

Vale lembrar que, independente dos subgêneros nos quais as narrativas de Isabel Allende são desenvolvidas, elas sempre atingem repercussão internacional, e o lançamento de suas obras ocupa muito espaço na mídia. Para ilustrar este aspecto, destacam-se algumas reportagens a que tivemos acesso nos últimos tempos: “Preparo livros como empanadas”³, “Isabel Allende ataca de Zorro”⁴, “A marca de Isabel, uma peregrina”⁵, “Isabel, força e delicadeza na obra de uma das grandes autoras da América Latina – A dona da história Allende”⁶. A grande produção de Allende é, assim, recebida com entusiasmo pela mídia, que se ocupa constantemente dela e de suas obras, inclusive, em nosso país.

Confirma-se, desse modo, a força e a rapidez com que se propagam obras que estão direcionadas ao mercado de consumo. A própria frequência das adaptações das aventuras do Zorro, realizadas principalmente pelo cinema e pela televisão, evidencia que, de quando em quando, o roteiro básico parece estar desgastado, necessitando, muitas vezes, que se façam mudanças para manter o interesse do espectador. Destaca-se que o romance *El Zorro – comienza la leyenda* já foi adaptado como telenovela nos Estados Unidos e na Colômbia, com o título de *El Zorro: la espada y la rosa*.

Em relação às telenovelas, Marlyse Meyer (1993, p. 387) faz o seguinte questionamento: “Não seria a telenovela a “tradução” atualizada de um velho gênero que jornais, revistas, fascículos prolongaram pelo século XX, recontando através de novos veículos?” Utilizando-se de uma tecnologia mais abrangente, os antigos temas folhetinescos ocupam os horários nobres televisivos, sempre de modo a satisfazer o patrocinador e amarrando de todo o jeito o espectador. A exemplo das novelas mexicanas: *Os ricos também choram*, *Carrossel*, *O direito de nascer*, entre outras, *El Zorro la espada y la rosa*, ultrapassa fronteiras e, no mês de junho de 2007, a novela estreou também no Brasil, pela TV Record. O sucesso de tais produções mostra que o público é ávido consumidor de produtos que ofereçam distração e possibilitem adentrar em um mundo onde a justiça ainda reina.

A constante presença de obras traduzidas ou adaptadas possibilita ao leitor, que não possui o domínio de outras línguas, o conhecimento de textos da literatura estrangeira. Conforme John Milton (1993, p. 155), André Lefevere, pesquisador em Estudos da Teoria Literária, concentra vários de seus artigos mais recentes na idéia de textos refratados – “textos

³ Reportagem publicada na *Revista Entre Livros*, ano I, n. 6, em outubro de 2005 (p. 20-25).

⁴ Reportagem de Sylvia Colombo, publicada na *Folha de São Paulo*: E 6 ilustrada, em 26 de novembro de 2006.

⁵ Reportagem e entrevista de Patrícia Rocha, publicada em *Zero Hora – Donna ZH* – Porto Alegre, em 11 de fevereiro de 2007, e no *Diário Catarinense – Donna DC* – Santa Catarina, em 26 de fevereiro de 2007.

⁶ Reportagem de Micheliny Verunsch, publicada em *Discutindo Literatura*, ano 3, n. 17, p. 34-42.

que têm sido processados para certo público, por exemplo, crianças ou adaptados a certa poética ou a certa ideologia”. Destaca também que a maioria do nosso conhecimento dos clássicos não vem de nossa leitura das obras originais, mas através de refrações tais como uma adaptação para televisão, um filme, uma peça de teatro, uma versão para crianças, um artigo crítico etc.

Como destaca Umberto Eco (1985), só se fazem livros sobre outros livros, e enquanto uma obra está sendo feita, ocorre um diálogo duplo. Há, pois, um diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes dele. Esta obra é toda (re)construída com a interface de uma personagem reconhecida no mundo midiático. Este, porém, ao ser transportado para uma obra literária, instaura, por meio de suas peripécias e ações, um diálogo entre o texto no qual está configurado com as outras artes que já foram berço de sua imagem, assim como com os seus leitores. O processo de leitura do romance *El Zorro – comienza la leyenda* constitui-se, fundamentalmente, nesta reconstrução da coerência discursiva pelo leitor que, no ato da leitura, insere todo o seu conhecimento de mundo para, a partir dessas experiências prévias, estabelecer o sentido da obra lida.

O envolvimento do público com os ideais defendidos pela personagem e com o mundo exótico no qual suas aventuras se passam constituem elementos que prendem a atenção do expectador/leitor, bem como a forma peculiar com que o conhecido herói recebeu uma identidade, revelando suas origens e os fundamentos que o levaram a ser um dos mascarados mais conhecidos do mundo midiático, são alguns dos aspectos que abordaremos a seguir, ao nos voltarmos, mais especificamente, para o processo de configuração da personagem no romance de Allende.

4.1. UMA IDENTIDADE PARA UM VELHO HERÓI

Ésta es la historia de Diego de la Vega. Por fin puedo revelar su identidad, que por tantos años mantuvimos en secreto, y lo hago con cierta vacilación, ya que una página en blanco me intimida tanto como los sables desnudos de los hombres de Moncad (Isabel Allende).

A mesma estratégia narrativa presente na abertura do romance *Inés del Alma mía* se repete nesta obra. Antes mesmo de entrar no universo ficcional do texto, o leitor já toma conhecimento de qual será o teor do romance – revelar a identidade do legendário Zorro –, trecho que destacamos na epígrafe acima. A advertência em relação ao medo da página em branco remete-nos ao vasto e enigmático mundo literário, já enfrentado por renomados escritores, dentre os quais, o argentino Jorge Luis Borges e sua metáfora do labirinto.

Percebem-se, também, nessa página introdutória, certas ressalvas em relação às possíveis críticas à narrativa: “*Con estas páginas intento adelantarme a aquellos que están empeñados en difamar el Zorro. El número de nuestros rivales es considerable, como se suele suceder a quienes defienden a los débiles, salvan las doncellas y humillan a los poderosos*” (ALLENDE, 2005, p. 7, grifos nossos). A parte em destaque, no trecho citado, reforça algumas características da personalidade e do caráter do Zorro – espírito de defesa, salvação e luta – e nos remete, de alguma forma, à obra *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes, quando a famosa personagem também parte em defesa dos fracos e necessitados. Ainda nessa nota introdutória, destaca-se o seguinte trecho: “*Debo narrar estas aventuras, porque de poco serviría que Diego se jugara la vida por la justicia si nadie se entera.*” (ALLENDE, 2005, p. 7). A ambigüidade do discurso faz com que o leitor se depare, desde o princípio do texto, com uma suposta voz autoral de Isabel Allende – escritora contratada para dar à personagem Zorro uma existência literária –, que parece mesclar-se à voz da personagem Isabel de Romeu – testemunha ocular das aventuras do Zorro e foco narrativo do romance.

O verbo ‘*debo*’ denota a obrigação de realizar os relatos das aventuras do herói, tanto por parte de uma das vozes – pelo contrato da escrita – como para a outra – pela intenção de revelar as experiências vividas. Tal ambigüidade é, também, retomada nas palavras finais do romance: “*Y con esto concluye mi narración, queridos lectores. Prometí contaros los orígenes de la leyenda y he cumplido, ahora puedo dedicarme a mis propios asuntos*” (ALLENDE, 2005, p. 382). O leitor das obras de Allende já está acostumado a encontrar essas projeções do *alter ego* autoral em muitas das personagens que assumem o nome ou algum anagrama da própria autora, como seu ofício de escrever ou outros aspectos da configuração que remetem à pessoa da autora. Este aspecto constitui-se, sem dúvida, em um dos recursos que garantem um pacto de leitura com um grande público leitor e que já se revela uma das estratégias recorrentes da escrita de Isabel Allende.

Sabe-se que o universo de personagens masculinas não é aquele pelo qual transita a escrita de Isabel Allende; no entanto, isso ocorre com Zorro. Como já comentamos, por ser

esta uma obra feita sob encomenda, justificam-se os esclarecimentos em relação à obra apresentados antes do início da narrativa propriamente dita.

Ao recriar a conhecida e divulgada personagem da cultura de massa numa perspectiva literária, a autora necessitou despertar o interesse do leitor para um prisma de inovação. Conforme Compagnon (1996, p. 29), “[...] reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las, ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença de outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário”. Para tanto, Allende vale-se, no desenrolar da obra, de várias estratégias narrativas já empregadas em romances anteriores e que sempre garantiram muito sucesso à sua escrita.

Destacamos aqui o ato de “anotar para contar”, recurso já empregado em sua primeira obra, *La casa de los espíritus*, em que a personagem Alba esclarece ao leitor a origem das fontes nas quais se baseou para relatar os acontecimentos que, localizados no passado, vão promovendo o avanço da narração, chegando até o presente da narrativa – o momento no qual se dá o golpe militar no Chile, na década de 70: “[...] escrevi estas mesmas palavras, mas compreendo que não sou eu, mas outra mulher, que anotou em seus cadernos para que eu deles me servisse” (ALLENDE, 2002, p. 447). Como lembra Óscar Tacca em *Las voces de la novela* (1973, p. 29), “um romance, mais do que um modo de ver é um modo de contar”. No romance *El Zorro – comienza la leyenda*, a narradora Isabel de Romeu lança mão da mesma estratégia: “*Apesar del paso del tiempo, no temo incurrir en graves inexactitudes, porque a lo largo de la vida he tomado notas*” (ALLENDE, 2005, p. 379). Percebe-se, nas personagens de Allende, uma constante ênfase no ato de “anotar”. Tal recurso representa não somente a situação atual de escritora, como também a função de jornalista que a mesma exerceu no Chile.

Na parte final do romance, com o título “*Breve epílogo y punto final*”, em que a narradora tece algumas considerações em relação às personagens do romance, revela também sua identidade da seguinte forma: “*A menos que seáis lectores muy distraídos, sin duda habréis adivinado que la cronista soy yo, Isabel de Romeu*” (ALLENDE, 2005, p. 379). Como já mencionamos, utilizando-se de uma voz feminina, estratégia narrativa recorrente nas produções de Isabel Allende – e desta vez sob um olhar apaixonado, pois Isabel de Romeu nutre uma paixão platônica por Zorro –, a narradora revela a identidade criada para o velho herói. A construção de tal identidade reflete, principalmente, a mestiçagem latina que entrelaça suas culturas; a identidade de Zorro, cuja origem funde-se na mistura das raças, evidencia um traço típico das nações latino-americanas.

Ao imprimir características oriundas do processo de enfrentamento entre o Novo e o Velho mundo à identidade de um herói sem poderes mágicos ou sobrenaturais, a narradora busca enunciar a origem de Diego de la Vega, tomando como base, para tal, o processo de miscigenação entre espanhóis e indígenas. O recurso da descrição é empregado para retratar o pai, soldado espanhol, capitão Alejandro de la Vega, da seguinte forma:

De la Vega tenía alrededor de treinta años y ya era un soldado veterano, curtido en las guerras de Italia, de donde regresó marcado con orgullosas cicatrices. Era el tercer hijo de una familia de hidalgos, cuyo linaje podía trazarse hasta el Cid Campeador. Sus antepasados lucharon contra los moros bajo los estandartes católicos de Isabel y Fernando, pero de tanto valor exaltado y de tanta sangre derramada por España no les quedó fortuna, sólo honor. [...]. En pago por el coraje demostrado en Italia, recibió una pequeña bolsa de doblones de oro y autorización para ir al Nuevo Mundo a mejorar su destino. Así acabó en Alta California [...] (ALLENDE, 2005, p. 15-16).

Nesse fragmento, é possível observar na poética de Allende alusões às personagens históricas e aos pontos geográficos da Europa e, também, da América, o que reforça o espírito de aventura do protagonista, pois os romances de aventura buscam focar pontos geográficos que oportunizem ao protagonista o enfrentamento das mais distintas situações, em espaços os mais diversos, revelando ao leitor um itinerário que o entusiasme a seguir a leitura.

Dando continuidade à nossa análise da formação da identidade do Zorro, verifica-se que o foco narrativo da obra é direcionado para a retratação da mãe do herói – a indígena *Toypurnia* –, que era filha de uma curandeira e de um marinheiro desertor de barcos espanhóis. No romance de Isabel Allende, *Toypurnia* aparece descrita da seguinte forma:

*Su nombre era Toypurnia y tenía veinte años. Había conseguido que los guerreros de varias tribus la siguieran porque iba precedida de una mítica leyenda. Su madre era Lechuza Blanca, chamán y curandera de una tribu de indios gabrileños, y su padre era un marinero desertor de un barco español. El hombre vivió varios años escondido entre los indios, hasta que lo despachó una pulmonía, cuando su hija ya era adolescente. **Toypurnia aprendió de su padre los fundamentos de la lengua castellana y de su madre el uso de plantas medicinales y las tradiciones de su pueblo** (ALLENDE, 2005, p. 23-24, grifos nossos).*

Toypurnia, ou Regina María de la Inmaculada Concepción, como foi batizada, é retratada, principalmente, com as características e os mistérios do povo nativo. Ressalta-se, pois, sua identidade mestiça ao se mencionar que da mãe aprendeu o uso das plantas medicinais e as tradições do povo indígena, enquanto do pai aprendeu os fundamentos da

língua castelhana, representando, desta forma, a cisão de dois mundos – o selvagem e o civilizado. Assim, como Toypurnia, ou Regina María de la Inmaculada Concepción, as origens do mítico herói, também, são representadas, na obra de Allende, por meio da mescla de dois mundos distintos: Europa e América.

Representando a síntese da civilização e da barbárie, toda a primeira parte do romance é dedicada à origem do herói. Nela, é narrado o casamento entre o capitão espanhol Alejandro de la Vega e a mestiça Toypurnia-Regina. Desta união, no mês de maio de 1795, na Alta Califórnia, nasce Diego de la Vega, representando, também, a simbiose de culturas e crenças de dois mundos que se enfrentaram em muitas lutas e dissabores, sendo que a superioridade de um manifesta-se em detrimento do outro. Tal fato pode ser observado pelo leitor, por exemplo, nas dificuldades de convivência entre Alejandro e Toypurnia-Regina, relatadas como no fragmento abaixo:

Las noticias eran desastrosas. Así se lo explicaba a Regina, pero ella no compartía sus ambiciones para el hijo ni su preocupación por los problemas del otro lado del mar. No concebía el mundo más allá de los límites que podía recorrer a caballo [...]. La necesidad de vivir fuera de su medio y evitar problemas la había vuelto prudente y solapada; rara vez se enfrentaba a su marido, prefería actuar a sus espaldas. Alejandro de la Vega no sospechaba que ella le hablaba a Diego en su lengua, por lo mismo se llevó una sorpresa desagradable cuando las primeras palabras que dijo el niño fueron de indio. Si hubiera sabido que su mujer aprovechaba cada una de sus ausencias para llevarlo a visitar la tribu de su madre, se lo hubiese prohibido (ALLENDE, 2005, p. 41).

Assim, em função do entrecruzamento das raças, Diego recebeu ensinamentos e certa vivência de cada um dos dois mundos. Foi por intermédio da avó materna, Lechuza Blanca, que Diego e seu irmão de leite, Bernardo, receberam os ensinamentos dos costumes, dos mitos e das lendas do povo indígena, conforme apresenta o trecho a seguir:

La india les llenaba las cabezas a los chiquillos con mitos y leyendas de su pueblo, les limpiaba el alma con el humo de pasto dulce empleado en sus ceremonias y los llevaba a recoger plantas mágicas. Apenas pudieron sostenerse con firmeza en las piernas y empuñar un palo, hizo que los hombres les enseñaran a pelear. Aprendieran a pescar ensartando los peces con varillas afiladas, y a cazar. [...]. Fue Lechuza Blanca quien llevó a los niños a recorrer las cuevas cercanas a la hacienda De la Vega, les enseñó a leer los símbolos tallados hacía mil años en las paredes y les indicó la forma de usarlos para guiarse en el interior. [...]. Agregó que tal como manda el Gran Espíritu, si uno ayuda a otros, se abre un espacio en el

*cuerpo para recibir bendiciones, ésa es la única forma de prepararse para el Okahué*⁷ (ALLENDE, 2005, p. 42).

Sobre a personagem Bernardo, irmão de leite do Zorro, nota-se que esta adquire, na narrativa de Allende, uma projeção diferente daquela presente nas demais adaptações que, até então, retrataram apenas as aventuras do herói. Ainda acerca dessa questão, conforme a reportagem “Isabel Allende ataca de Zorro”, de Sylvia Colombo, apresentada na *Folha de São Paulo* (26/11/2006, p. 6), Isabel Allende esclarece: “Nas outras adaptações, Bernardo era apenas o servente. Era tratado de forma muito racista. Por isso, decidi lhe dar orgulho e dignidade”. Bernardo era filho de Ana, indígena que, após ser batizada, passa a ser a companheira constante de Regina. As duas deram a luz a seus filhos na mesma semana. Em função da difícil recuperação do parto de Regina, Diego necessitou ser amamentado por Ana: “*Ana con su habitual buena voluntad, se había puesto al seno al hijo de Regina, que lloraba de hambre; así Diego y Bernardo comenzaron la vida, con la misma leche y en los mismos brazos. Eso los convirtió en hermanos de alma para el resto de sus vidas*” (ALLENDE, 2005, p. 37). Os dois meninos passam a ter uma vida sempre muito próxima: desde a infância até a fase adulta, eles convivem sempre com muita amizade e, até mesmo, com certa cumplicidade. Inclusive, quando Diego parte para Europa, influenciado pelo seu pai, Bernardo o acompanha.

A formação da personagem principal não permanece somente no âmbito da cultura da mãe: Diego é direcionado pelo seu pai a integrar-se também à cultura européia.

Más o menos en la misma época en que Lechuza Blanca se esmeraba en alimentar las raíces indígenas de los niños, Alejandro de la Vega comenzó a educar a Diego como hidalgo. Ése fue el año que llegaron los dos baúles que mandó Eulalia de Callís de regalo desde Europa. [...]. Uno estaba lleno de vestidos de lujo, zapatos de tacón, sombreros emplumados y chucherías que Regina rara vez tendrá ocasión de ponerse. El otro, destinado a Alejandro de la Vega, contenía una capa negra forrada en seda con botones toledanos de plata labrada, unas botellas del mejor jerez español, un juego de pistolas de duelo con incrustaciones de nácar, un florete italiano y el Tratado de Esgrima y Prontuario del Duelo, del maestro Manuel Escalante. Tal como se explicaba en la primera página, era un compendio de las utilísimas instrucciones para no vacilar jamás cuando hay que batirse en lances de honor con sable español o florete (ALLENDE, 2005, p. 45, grifos nossos).

Conforme revela o fragmento acima, é graças ao manual com instruções para o exercício de esgrima que Alejandro pôde fortalecer seus conhecimentos, para ensinar ao filho

⁷ São as cinco virtudes essenciais: honra, justiça, respeito, dignidade e coragem. (ALLENDE, 2005, p. 43).

tal prática. O mesmo talento que Diego tinha ao deparar-se com novas e desafiadoras situações, ele demonstra na aprendizagem da técnica da esgrima.

Pode-se dizer que a figura do Zorro não é mestiça por acaso, pois ela representa uma tentativa de resgatar a cultura indígena desprestigiada pela cultura hegemônica européia. A criação de um herói-mestiço pode também ser vista como uma maneira de obter reconciliação de raças entre mundos antagônicos. Conforme Canclini (2006, p. XXVII), “a mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois ingleses e franceses, com indígenas americanos, à qual se acrescentaram escravos transladados da África, tornou a *mestiçagem* um processo fundacional nas sociedades do chamado Novo Mundo”. O personagem, sendo mestiço, é mais vitorioso e mais sábio que os elementos brancos com os quais ele se depara no romance. Diante disso, ele supera a almejada supremacia dos europeus. Além disso, sua incumbência é a de lutar sempre ao lado dos oprimidos, marginalizados e explorados.

Essa identidade híbrida e mestiça criada para a personagem é uma das inovações que o romance de Allende proporciona ao antigo herói. Ela é explicitada no primeiro capítulo da obra; porém, pelas colocações que encontramos no início do segundo capítulo, a narradora procura reforçar essa idéia ao valer-se de recursos metanarrativos: “*La niñez de un personaje no es fácil de contar, pero había de hacerlo para daros una idea cabal del Zorro*” (ALLENDE, 2005, p. 97). Desse modo, fazendo uso de recursos metanarrativos, a narradora comenta a dificuldade de narrar a infância da personagem e, utilizando-se da expressão “*había de hacerlo*”, manifesta, também, que tal parte da narrativa foi um ato de obrigação, deixando subentendido que este romance não surge de um ato voluntário, mas, sim, como um dever ou como cumprimento de uma obrigação. A narradora prossegue: “[...] *en realidad, es recién en ese lugar donde comienza la verdadera epopeya del Zorro, la que ha dado fama en el mundo entero. De modo que os ruego algo más de paciencia*” (ALLENDE, 2005, p. 235). Assim, a voz enunciativa manifesta mais interesse em contar a vida da personagem, já conhecida e divulgada, principalmente pela mídia, ou seja, a fase adulta, do que a parte que se considera a inovação da obra.

Em determinado trecho do romance, a voz enunciativa do discurso, em relação à construção da epopéia do Zorro, assim se manifesta: “*al principio me propuse escribir una crónica o biografía, pero no logro contar la leyenda del Zorro sin caer en el desprestigiado género de la novela*” (ALLENDE, 2005, p. 235.). Valendo-se sempre do recurso metanarrativo, comenta aspectos da construção do romance que lhe parecem desinteressantes. Tal aspecto revela, também, à consciência da narradora de que certos pontos podem chegar a

ser enfadonhos para os leitores, segundo comenta: “[...] *entre cada una de las aventuras transcurrían largos períodos sin interés, que he suprimido para no matar de aburrimiento a mis posibles lectores*” (ALLENDE, 2005, p. 235). No decorrer da narrativa, são constantes as interpelações da narradora em relação à possibilidade de deixar o leitor aborrecido, compartilhando com ele a sua “cumplicidade”, já que a tarefa de narrar também passa por processos inerentes ao da construção de sentidos que é a leitura.

Mesmo sendo este um romance de aventuras, é constante a alusão a fatos históricos que aconteceram tanto na Europa como na América, entre 1790 e 1840. A presença de fatos históricos nos romances é permitida, pois, segundo Garcia Gual (2002, p.26), “[...] *Sin limitarse a los datos atestiguados, atrevida y proteica la novela indaga e ilumina al pasado, a su modo [...]*”. Na primeira parte da obra, a narrativa estabelece uma relação histórica com o trabalho de catequização realizado pelos integrantes das Missões Jesuíticas, conforme se destaca neste trecho: “*En California había varios otros religiosos en veintitrés misiones, encargados de propagar la doctrina de Cristo entre varios millares de gentiles de las tribus [...] que no siempre se prestaban de buena gana para recibirla.*” (ALLENDE, 2005, p. 11). Além da cristianização dos nativos, há uma forte referência ao papel dos jesuítas na formação escolar do protagonista do romance, pois, na época, “*muy pocos sabían leer y escribir en Alta California, salvo los misioneros*” (ALLENDE, 2005, p. 49). Por conta disso, “*dos veces a la semana Diego debía hacer el viaje hasta la misión San Gabriel para recibir del padre Mendoza rudimentos de escolaridad.*” (ALLENDE, 2005, p. 48). Diante dos rudimentares ensinamentos escolares do padre, e devido ao progresso do vilarejo, Alejandro de la Vega considerou que era necessária a existência de uma escola nesse local e, para tal, contratou um professor: “[...] *La escuela abrió sus puertas cuando Diego cumplió nueve años y el padre Mendonza anunció que ya le había enseñado todo lo que sabía, menos decir misa y exorcizar demonios*” (ALLENDE, 2005, p. 50). Nessa escola, poderiam participar somente “*los niños, retoños de familias honorables del pueblo*” (ALLENDE, 2005, p. 50). Claro está – sem a profusão de discursos, mas por intermédio de atitudes – o preconceito em relação às mulheres e aos pobres, que não teriam acesso à escolaridade, e muito menos os índios, pois, como mostra a passagem a seguir, caso isso acontecesse, “*el maestro había anunciado con claridad meridiana, su intención de marcharse si cualquier índio asomaba la nariz en su << digno establecimiento de saber >>*” (ALLENDE, 2005, p. 50 -51). Enfocar a discriminação em relação às classes marginalizadas é uma atitude observada com muita recorrência nas obras de Allende.

No que concerne à educação do protagonista, claro está que se trata, como mencionado anteriormente, de um romance que focaliza o processo de formação educacional, desde seu nascimento até a fase adulta – *Bildungsroman* –, pois cada capítulo narra, entre outros episódios, o desempenho do jovem que constantemente se depara com diferentes e inusitadas situações, sempre mantendo seu caráter de justiceiro.

Zorro, além de representar uma instigante personagem, resultado da mestiçagem do espanhol colonizador com o autóctone americano, também pode simbolizar o desejo de rompimento das fronteiras culturais entre os dois mundos. Conforme comenta Uslar Pietri (1999), “*esa condición compuesta, mezclada, que era el producto del encuentro de culturas y sociedades, separadas por la historia, es uno de los más poderosos y variados escenarios geográficos*”. Assim como em outras obras de Allende, neste romance se retrata, mais uma vez, o entrecruzamento de culturas e raças. O encontro entre os dois mundos – Espanha e América – revela-se como argumento que congrega povos e serve de substrato para dar ao velho herói midiático uma nova identidade literária. A exploração desses espaços geográficos na obra pela habilidade descritiva da autora, com todos os elementos estranhos e peculiares a cada um deles aos olhos do outro, é nosso próximo foco de análise.

4.2. ROMPENDO FRONTEIRAS ENTRE O VELHO E O NOVO MUNDO

O espaço e o tempo são, pois, linguagem. O espaço e o tempo constituem um sistema descritivo aberto e relativo (Carlos Fuentes).

A abrangência cosmopolita presente nos romances de aventuras já se fazia sentir desde os romances de Júlio Verne. Em relação ao Zorro, a ambientação de seu nascimento ocorre no Novo Mundo, espaço no qual se dá sua iniciação espiritual no campo cultural indígena da sua avó na fase da adolescência. Após isso, ele é encaminhado para outro continente – o espaço cultural europeu –, o que representa um processo inverso daquele histórico que foi realizado pelos grandes conquistadores da América, que partiam do Velho Mundo – Europa –, para ir ao encontro do Novo Mundo – América. Este processo inverso de deslocamentos auxilia na representação da necessidade de reconhecimento do outro.

Após ambientar o nascimento de Zorro na Alta Califórnia, a narrativa descreve seu percurso pela Europa, fixando-se mais especificamente em Barcelona. É neste transcurso, perpassando pelos dois continentes, que o herói vive sua epopéia, que passa a ser acompanhada também por Isabel de Romeu. De acordo com os registros de Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 274):

Os continentes têm um significado simbólico, ligado tanto a estereótipos culturais quanto a experiências vividas. [...] os estereótipos continentais não permanecem como puros produtos culturais, saídos do conhecimento, mais ou menos variado, de uma emotividade, mais ou menos viva, de uma consciência mais ou menos nítida. Penetram até o inconsciente, com uma enorme carga de afetividade, e saem dele nos sonhos e nas reações espontâneas, muitas vezes aparentadas a um racismo em que se ignora.

Os dois continentes pelos quais transita a personagem são espaços que, por si sós, simbolizam e representam um conjunto inesgotável de significados. A um leitor atento, não escapa a semelhança da configuração mestiça do Zorro – seu processo de educação e formação cultural híbrida, advindo tanto do lado materno, com suas incursões no mundo autóctone americano, quanto do paterno, com a absorção da cultura européia – com o processo histórico e cultural que gerou o primeiro grande mestiço das letras americanas: o Inca Garcilaso de la Vega. Coincidência ou não, o próprio sobrenome de ambos remete a este paralelismo. Allende busca os elementos que sustentam a configuração da identidade de seu personagem no Inca Garcilaso de la Vega, criando, no mesmo molde, uma origem mestiça para o protagonista do romance. Como já relatamos, o Zorro descende de mãe indígena e pai espanhol, assim como Garcilaso, que é filho de uma princesa Inca e de um conquistador espanhol. Ambos, na infância, mantêm uma proximidade educativa com a mãe e, após a iniciação na cultura indígena, deslocam-se para a Espanha, onde são impregnados pela cultura européia. Muitas vezes, o cronista é denominado o “*primer mestizo biológico y espiritual*”. Em uma configuração nada ingênua do Zorro da literatura com a história, Allende aproxima sua personagem ficcional à figura histórica do cronista peruano, valendo-se de um dos elementos mais marcantes do encontro entre os dois mundos – a miscigenação – que resulta na mescla de toda cultura entre os dois mundos.

É importante destacar que, quando da travessia de um continente ao outro, é atribuída ao Zorro uma configuração que, nas demais obras de Allende, cabe sempre às protagonistas mulheres – o ato de narrar, criar e inventar histórias: “*Cansado de ganarles garbanzos y*

conchitas con los naipes a los marineros, Diego discurrió asustarlos con historias horripilantes inspiradas en los libros del capitán y los mapas fantásticos, que él enriqueció echando mano de su inagotable imaginación [...]” (ALLENDE, 2005, p. 110). Sendo ele – a personagem – o tema principal do romance, tudo o que ocorre na obra é centrado nele. Em determinado momento da narrativa, através da invenção de histórias contadas aos marinheiros, a voz que se manifesta passa a ser a dele, que se revela em discurso direto:

– ¿Habéis visto esas luces que a veces brillan sobre el mar, esas que llaman fuegos fatuos? Sabéis, por supuesto, que anuncian la presencia de los muertos-vivos [...] Eso no es lo peor, amigos, sino que también necesitan marineros [...]. Espero que eso no nos ocurra en el viaje [...] (ALLENDE, 2005, p. 110-111).

Essa passagem retrata o momento em que estavam realizando a travessia da América para Europa. Em uma determinada parte da diegese, é dada à personagem a possibilidade de manifestar a sua voz, tornando-se, assim, um contador de histórias. Contudo, a voz enunciadora do discurso, ao retomar sua função, relata que ele comprovou, encantado, que sua eloquência narrativa provocava pavor coletivo, pois “*contaba sus cuentos de noche, [...]. Después de preparar el terreno durante varios días de espeluznantes narraciones se aprontó para dar el golpe de gracia. Vestido enteramente de negro, con guantes, de capa [...]. efectuaba apariciones*” (ALLENDE, 2005, p. 111, grifos meus). Percebe-se na poética da escritora, como se destaca no trecho acima, a constante ênfase no ato de narrar. Antes de fazer uso da indumentária – capa preta, luvas, máscara -, o futuro herói utilizava-se do ato de contar, para impressionar os marinheiros, assim sua aparição de mascarado produziria um efeito mais convincente.

Herói, espada, capa e máscara, juntos, compõem o grande mito que, no romance de Allende, representa a simbiose de dois continentes. O herói, conforme Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 488), “simboliza a união das forças celestes e terrestres – representa bravura, astúcia”. Zorro, pela configuração literária que lhe é atribuída, representa a junção dos opostos que sempre separaram colonizadores e colonizados. Um projeto utópico que, na arte da literatura, consegue encontrar um espaço de representação.

A espada, segundo Chevalier e Gheerbrant (2002), é o símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura, bem como o de sua função, o poderio, podendo ser este poderio destruidor ou construtor – no caso do Zorro, objetiva manter a paz e a justiça. A capa – o manto que torna invisível – é o “símbolo das metamorfoses por efeito de artifícios humanos e

das personalidades diversas que um homem pode assumir” (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 589). Vestir o manto é sinal da escolha da sabedoria. É assumir a dignidade, uma função, um papel de que a capa ou manto é emblema. O manto é, também, por via de identificação, o símbolo daquele que o veste. O simbolismo da máscara no Oriente varia segundo suas utilizações: “As máscaras preenchem uma função social. Às vezes se revestem de um poder mágico: elas protegem aqueles que as usam [...] elas também servem aos membros das sociedades secretas para impor sua vontade assustando. É um símbolo de identificação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 488). Os tantos símbolos usados na composição do Zorro proporcionam a esta personagem o que Tacca (1973, p. 133) define como “el personaje como tema”. Tal personagem mantém o interesse central da obra, do tema que está sendo explorado.

Sobre a importância do espaço como elemento da narrativa, vale destacar o que registra Massaud Moisés (1967, p. 108):

A frequência e a intensidade e densidade com que o lugar geográfico se impõe no conjunto de uma obra ficcional, está em função de suas outras características [...] a geografia do conto deve estar diretamente relacionada com o drama que lhe serve de motivo [...], a paisagem vale como uma espécie de projeção das personagens [...] está condicionada ao drama em caso; não é pano de fundo, mas algo como personagem inerte, interiorizada e possuidora de força dramática, ao menos na medida em que participa da tensão psicológica entre os personagens.

O espaço geográfico em que a obra é ambientada reforça a representatividade do romance, ultrapassando fronteiras, independente de país ou continente. Esses distantes e exóticos espaços são aproximados pela imaginação do escritor, que pode representá-los intermediados pelo mundo literário ficcional. Carlos Fuentes (2007, p. 20) destaca: “Ninguém lê García Márquez ou Kundera em virtude de suas nacionalidades, mas em razão da comunicabilidade das suas linguagens e da qualidade de suas imaginações.” A pluralidade fascina e o romance, apropriando-se das funções estéticas da linguagem, descobre e redescobre o esquecido, o exótico, o marginalizado.

Enfocar dois mundos geograficamente distantes, porém muito ligados e referenciados pela história, une também os leitores, que vêm seu passado histórico plasmado em obras produzidas em diferentes países, causando empatia com a matéria narrada. O exótico da América transforma-se no exótico para o Europeu e vice-versa. É nesse fluir da imaginação de escritor que ocorre o intercâmbio de muitas verdades que a história não revelou. Na

contemporaneidade, constata-se que a hibridização da história com a literatura tem proporcionado cada vez mais o rompimento de diferentes fronteiras e, com isso, conquista cada vez mais um público leitor diversificado.

Cabe lembrar que, dos cinco capítulos da obra, três deles são ambientados na Espanha, mais especificamente em Barcelona, e dois na América, entrelaçando os distintos mundos que contribuíram para a formação do caráter e da personalidade do herói. Este precisa enfrentar os problemas políticos do povo do qual é oriundo seu pai: “[...] *sin embargo no aceptaba que los franceses hubieran invadido España. [...] no le perdonaba a Napoleón que hubiese obligado al rey de España a abdicar al trono y colocar en su lugar a su hermano, José Bonaparte, a quien el pueblo había apodado de Pepe Botella*” (ALLENDE, 2005, p. 109). Assim, juntamente com as aventuras do Zorro, a narrativa faz constante alusão a nomes e acontecimentos históricos de um período muito difícil para a economia e a política espanhola.

Diante disso, as referências a vários fatos históricos dão ênfase à interdiscursividade, tecendo uma rede de comunicação entre a literatura e outras áreas do conhecimento:

A los finales del año 1812 Napoleón Bonaparte fue derrotado en Rusia. El emperador había invadido ese inmenso país con su gran Armada. [...]. Napoleón se quedó aislado en medio a un montón de cenizas [...]. Millares de franceses, convertidos en estatuas de hielo eterno, quedaron apostados a lo largo de la ignominiosa ruta de la retirada [...]. Al ver a su ejército destrozado, Napoleón supo que la estrella que lo había alumbrado en su prodigioso ascenso al poder empezaba a apagarse. [...]. Por fin los españoles vislumbran un final victorioso después de años de cruenta resistencia, pero ese triunfo no llegaría hasta dieciséis meses más tarde (ALLENDE, 2005, p. 163).

Como já mencionamos anteriormente, mesmo que não estejamos diante de uma narrativa de extração histórica, as constantes referências aos fatos da época proporcionam ao texto uma base sobre a qual se apóia a construção da verossimilhança das aventuras narradas, oferecendo uma interpretação mais viva dos fatos, isso representado pelo vôo do narrador, que pode inventar e reinterpretar não somente os fatos como também as personagens. Conforme García Gual (2002, p. 12), “*la ficción del novelista está, sin embargo, al servicio de una cierta veracidad poética que es distinta de la verdad rigurosa y tosca del cronista*”. A poética de Allende recorre às estratégias narrativas e ao uso de recursos estilísticos que proporcionem à narrativa a sedução necessária para conquistar seus possíveis leitores.

O entrecruzamento das situações narradas entre a América e a Europa não deixa de ser uma estratégia narrativa para atingir um maior número de leitores, já que, para a literatura,

não há fronteiras, principalmente quando envolve espaços e personagens que representam dois mundos distantes geograficamente, porém muito próximos quando se trata da história da formação e transformação do Novo Mundo.

No romance *El Zorro – comienza la leyenda*, a representatividade perpassa não somente por um espaço geográfico como também pelo mundo de paixões, de desejos, de amores e desamores. Para a personagem, a ida ao Velho continente não foi somente o desejo de uma viagem intercontinental, mas uma realização simbólica, instituída pelo desejo do pai de possibilitar a seu único filho uma volta às suas origens, ou seja, perpassa-se pelo constante processo de busca de identidade dos próprios povos americanos.

Toda a narrativa é permeada por muito romantismo, envolvendo todas as personagens. Porém, para o herói da aventura, nem tudo se transforma em vitória, uma vez que ele é atingido por um grande desapontamento amoroso, ao vivenciar um amor não correspondido. Desapontado com sua vida afetiva, Zorro retorna à Alta Califórnia, seguindo sempre seus intentos de justiça e realizando novas conquistas amorosas.

Valendo-se do recurso metanarrativo, a narradora comenta seus próprios relatos e assim se manifesta: “*El pasado es un cuaderno de muchas hojas, donde anotamos la vida con una tinta que cambia según el estado de ánimo*” (ALLENDE, 2005, p. 379). Ao relatar o final do romance, a narradora explicita que os relatos podem variar dependendo do estado de ânimo de quem os registra e, neste sentido, a própria História é revelada conforme o interesse da voz que a manifesta. Para Carlos Fuentes (2005, p. 106), o mundo atual exige que olhemos de frente, sem engano, tudo quanto fomos. Mas, para conhecer a verdade, não há caminho mais seguro que uma mentira chamada romance.

De forma extensiva, também usando de estratégia metanarrativa, há uma crítica às narrativas modernas, quando a narradora comenta: “[...] *a nadie le gusta quedarse con interrogaciones después de haber leído tantas páginas, ¿verdad? No hay nada tan insatisfactorio como un final con cabos sueltos, esa tendencia moderna de dejar los libros por la mitad*” (ALLENDE, 2005, p. 380). Com características de último capítulo de novelas televisivas, é apresentado um final para a maioria dos personagens; para as outras personagens, a narradora, aproveitando-se da liberdade de criar que a ficção oferece, assim se manifesta: “*De Juliana y Laffite podréis enteraros por otros medios, ya que no me cabe más en estas páginas [...]. Diego se casó con otra joven de nombre Esperanza quien murió trágicamente, pero su historia, no cabe en este relato*” (ALLENDE, 2005, pp. 380-381). A suposta voz autoral, que já se fez sentir nas primeiras páginas do romance, mistura-se também

no discurso final, induzindo o leitor a buscar outros “meios” para encontrar a continuidade dos relatos que não cabem mais nesse momento, uma vez que “*El Zorro me tiene harta, y creo que ha llegado el momento de ponerle punto final*” (ALLENDE, 2005, p. 382). Com esta frase, Isabel de Romeu encerra seus relatos do romance *El Zorro – comienza la leyenda*.

A forma como a narradora encerra o romance, demonstra a insatisfação de manter-se em uma narrativa que, como se sabe, foi realizada sob encomenda. Em outra passagem do epílogo ela declara: “*Prometi contaros los orígenes da la leyenda y he cumplido, ahora puedo dedicarme a mis propios asuntos*” (ALLENDE, 2005, p.382). Tal afirmação reforça a forma pela qual a obra foi produzida e, ao mesmo tempo, destaca que agora poderia “dedicar-se aos seus próprios assuntos”. Assim sendo, outras obras da autora surgem no mercado, atendendo tipologias que se sobressaem no mercado consumidor. No próximo capítulo abordaremos aspectos que impulsionam as obras da autora na projeção mercadológica.

5- PROJEÇÃO MERCADOLÓGICA

[...] por um lado devemos exigir que o autor siga a tendência correta, e por outro temos direito de exigir que sua produção seja de boa qualidade. Essa fórmula é atualmente insuficiente, na medida em que não conhecemos a verdadeira relação existente entre os dois fatores: tendência e qualidade (Walter Benjamin).

Walter Benjamin (1983) coloca que as técnicas da reprodução são, todavia, um fenômeno novo, que nasceu e se desenvolveu no curso da história mediante saltos sucessivos, separados por longos intervalos, mas de ritmo cada vez mais rápido. Tratando-se de (re)produção artístico-literária, produzir conforme a necessidade do público leitor exige dos escritores um acompanhamento das tendências, sem deixar de lado a qualidade. Tais fatores são sempre difíceis de conciliar, conforme citação de Benjamin: “[...] não conhecemos a verdadeira relação existente entre os dois fatores”. Acrescenta-se que a palavra final, ou a escolha, cabe sempre ao leitor. Desta forma, na tentativa de atingir um maior número de leitores, surgem as diferentes tipologias mercadológicas.

Conforme Bella Josef (1986, p. 180), “a modernidade, ao questionar o processo de criação e ao refletir sobre o fazer literário, também questiona a posição do artista em uma sociedade de consumo”. Novos e atraentes instrumentos de cultura de massa passaram a competir com as obras literárias: como atingir um leitor que está acostumado a ouvir a informação e a ver as imagens do fato que está sendo noticiado, por meio de um texto que usa apenas a palavra? Para atingir o público leitor, o escritor contemporâneo tem tentado recriar a linguagem literária ou a linguagem narrativa dentro de uma direção mais visual, mais figurativa.

Na tentativa de despertar o interesse do leitor, muitos escritores buscam enfatizar tipologias narrativas populares. Incluídos nesta tipologia estão: o romance policial, a ficção científica, a história em quadrinhos, o romance de aventura, o romance histórico, as biografias, os textos de auto-ajuda e, em particular, o folhetim. Para Bella Josef (1986, p. 180), a função da cultura de massa é ajustar a consciência do indivíduo ao mundo, mas

divertindo-o como num jogo. Por isso, trabalha com formas conhecidas e elementos mitológicos. As tipologias narrativas acima citadas atendem a tais aspectos, e observa-se que os mesmos se destacam no universo mercadológico.

Tais narrativas enfocam temas que fazem parte do imaginário popular e, com mais facilidade, ascendem no mercado comercial. Percebe-se que a maioria das obras de Allende insere-se em um desses temas. Essas são as tipologias que mais facilmente atingem o público consumidor; geralmente, não apresentam grande originalidade – ao contrário, seguem um padrão já reconhecido e aceito para grande maioria dos leitores. Para Adorno (2000, p. 170), “toda a civilização de massa em sistema de economia concentrada é idêntica [...]. A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia”. Assim, a receita de Walter Scott, criada em 1819, segue, com algumas alterações, funcionando em nossos dias.

Como mencionado anteriormente, no sub-capítulo “Literatura: produção, oferta e consumo de palavras” no artigo de Silvia Borelli (1996), os atributos de classificação de uma literatura nobre ou popular alteram-se inúmeras vezes no decorrer do tempo. As qualificações para cada uma delas não necessariamente se mantêm; entretanto, em uma era totalmente voltada para o midiático, para o consumismo descartável, o poder editorial dita suas normas visando ao lucro e ao imediatismo. A literatura, dentro desse contexto, não deixa de ser um produto de consumo, e quem se lança a ele, pode ou não obter o sucesso desejado.

Seguindo os pensamentos de Umberto Eco (1999, p.99) vemos que:

Sem interrogar-se mais que o necessário sobre os motivos morais de suas personagens, o romance popular nem mesmo se interroga sobre o próprio estilo. No encontro realizado em 1967, em Cerisy, sobre “paraliteratura”, termo empregado pela maioria para designar o romance popular e seus derivados, deu-se da paraliteratura uma definição apta a discriminá-la em relação à Literatura com “l” maiúsculo: o que é paraliterário contém aproximadamente todos os elementos que constituem a literatura, exceto a inquietação em relação à própria significação, exceto o questionamento de sua própria linguagem.

Reforçando o que foi dito, o romance popular – ou paradidático, como é denominado por alguns estudiosos – atinge uma maior proporção de leitores, não necessitando de uma expressiva (re)elaboração da linguagem, pois deve ser de fácil entendimento para o grande público, que não possui uma formação acadêmica mais elaborada para proceder a análises mais profundas e tampouco possui disposição para tal.

Em meio aos conflitos gerados pela imposição mercadológica, o objeto literário tem se transformado em mais um produto posto em circulação. Diante disto, a literatura acaba tendo que disputar espaço com muitos produtos que estão constantemente no mundo midiático, influenciados por todo o aparato e domínio da indústria cultural. Nesse contexto, conforme Antonio Candido (2002, p. 3), “desejosos de fama e bens materiais, muitos autores modernos se ajustam às normas do romance comercial”. Normalmente quando vamos a uma livraria temos dois propósitos: procurarmos uma obra específica ou tentarmos ver o que há de novo. Muitas vezes, a atenção do leitor é captada pela capa da obra, mesmo sem saber o nome do autor ou o gênero do texto. A imagem nos aproxima da obra para um olhar mais demorado.

Neste sentido, as capas dos livros de Allende não passam despercebidas. A capa da obra *Cuentos de Eva Luna*, - Editorial Sudamericana - da qual extraímos o conto *Dos palabras*, apresenta uma mulher de cabelos longos, envolta por algumas amarras, ocupando de forma vertical e sedutora o dorso de um cavalo. Deixa a mostra parte de uma perna e parte do ombro (anexo A). Na versão em português, – Bertrand Brasil- apresenta o corpo de uma mulher desnuda, aparentando o envolvimento da mesma com outro corpo (anexo– B).

A capa de *Inés del alma mía*, - Editorial Sudamericana- retrata uma mulher de cabelos longos, posicionada de forma sedutora, com a parte superior do corpo completamente nua, expressando um olhar distante e envolvente. As cores claras do corpo da mulher contrastam com as cores escuras do cabelo e do fundo da capa (anexo C). Na versão em português - Bertrand Brasil- também apresenta a imagem de uma mulher, porém, posicionada de forma ereta, com destaque para o rosto. (anexo D).

Quanto ao romance, *El Zorro - comienza la leyenda*, – Editorial Sudamericana - tem-se na capa a tradicional figura do Zorro, ocultando-se atrás da capa de cor preta e vermelha, em contraste com o fundo branco, ocupando não somente a parte frontal, como também, a contra-capas do livro (anexo E).

Certamente as capas das obras de Allende – constituindo estas a porta de entrada de um livro –, por exemplo, revelam um aspecto apelativo e sedutor empregado pelas editoras para conquistar mais leitores. Pela forma como são apresentadas, chama a atenção da maioria dos consumidores. Destaca-se, ainda, que, independente de qual seja a editora em que a obra é lançada, a identificação do nome da escritora aparece em grande destaque, pois a mesma já tem seu nome reconhecido internacionalmente, portanto, um forte apelo ao aspecto da indústria cultural.

Em conferência intitulada “O autor como produtor”, Walter Benjamin (1994) elucida que, durante séculos, houve uma separação rígida entre um pequeno número de escritores e um grande número de leitores. No fim do século passado, a situação começou a modificar-se: com a ampliação gigantesca da imprensa, um número crescente de leitores começou a escrever. Observa-se, então, uma vasta projeção mercadológica do livro. Sendo as editoras grandes indústrias culturais, projetar as tendências do momento é um caminho para atingir um elevado consumo mercadológico. Nesse contexto, a quantidade prevalece em detrimento à qualidade. Reproduzir, independente dos valores estéticos necessários a uma obra de arte, é o grande afã das sociedades consumistas. Na mesma conferência citada acima, Benjamin (1994) destaca que, em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam podia ser imitado por outros homens. Essa imitação sempre era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras e, finalmente, por terceiros, meramente interessados em lucro.

No mundo das artes, as grandes obras – tanto da pintura quanto da literatura – sempre foram alvo de reproduções e adaptações com fins mercadológicos. Se considerarmos que algumas obras universais, como já mencionado, somente foram conhecidas e puderam ser apreciadas por um público maior quando passaram por um processo de reprodução, pode-se vislumbrar um aspecto positivo da projeção de mercado.

Em relação às obras de Allende, já discorremos ao logo do trabalho a respeito da preponderância mercadológica de sua produção, sendo que a diversidade temática e os recursos estilísticos usados pela autora na construção de seus textos projetam-na com muita facilidade para o mercado e, também, para o mundo midiático. As duas obras escolhidas como *corpus* de análise deste trabalho denotam uma grande marca da projeção mercadológica da autora na literatura de massa, pois tanto o romance de aventura como o romance histórico, subgêneros abordados nas obras selecionadas, representam tipologias voltadas ao gosto popular. No próximo capítulo abordaremos aspectos específicos de romances históricos e de romances de aventuras.

5.1- ENTRE A HISTÓRIA E A AVENTURA: TIPOLOGIAS POPULARES

O romance popular não inventa situações narrativas originais, mas combina um repertório de situações “tópicas” já reconhecidas, aceitas, amadas por seu público (Umberto Eco).

Partindo-se da perspicaz afirmação de Umberto Eco – crítico e literato italiano – para refletir sobre os subgêneros dos dois romances que compõem o *corpus* dessa dissertação: romance de aventura e romance histórico – duas tipologias de romances populares que vêm ao encontro das declarações efetuadas por Umberto Eco. É pelo enfoque ao repertório de situações já reconhecidas, amadas e aceitas pelo público que Isabel Allende opta ao desenvolver suas narrativas.

Além de adotar as tipologias populares já aceitas pelo público, Isabel Allende, ao estruturar suas obras, faz uso de sua agilidade narrativa, que certamente é influenciada pela formação jornalística da autora e, com muita imaginação, utiliza procedimentos estilísticos literários que permitem a circulação de seus romances entre a literatura e o mercado.

Assim sendo, tanto o romance de aventuras como o romance histórico, tipologias narrativas que integram a grande produção de Allende, tendem a atingir um maior número de leitores, pois além de estarem presentes nos temas que atingem maior popularidade, estão seguidamente atreladas a filmes, novelas e a temas amplamente explorados pelo *marketing*.

Nesse sentido, muitas das obras de Allende estão direcionadas ao “consumo” de um público específico. Como já mencionado, em 2002, a escritora publicou o *best-seller* internacional *Las memórias del águila y del jaguar*, composto por: *La ciudad y las bestias*, *El reino del dragón de oro* e *El bosque de los pigmeos*. Aventuras e supostas atitudes pedagógicas compõem explicitamente as três obras que fazem parte da trilogia, que enfoca uma sucessão de peripécias que ocorrem em espaços geográficos que vão desde a região Amazônica até uma das mais selvagens regiões da África. Segundo notícias no site da escritora⁸, a companhia *Walden Media* adquiriu os direitos de *La ciudad y las bestias*, o primeiro livro da trilogia, e o filme será produzido por Barrie Osbourne, o mesmo produtor do também romance popular *O senhor dos anéis* (1997).

⁸ <http://www.clubcultura.com> - Visitado em 27 de janeiro de 2007.

Em relação aos romances de aventuras, os mesmos apresentam narrativas de estruturas fixas, em que não ocorrem situações originais, pois todos seguem o mesmo desfecho: o protagonista, herói ou heroína, geralmente é capaz de muito sacrifício e luta contra o antagonista. Conforme Paes (1990), o antepassado mais remoto do romance de aventuras é, sem dúvida, o poema épico, e outro antepassado, este menos remoto, é a novela de cavalaria. Encontraremos muitos componentes destas narrativas, sob nova roupagem, presentes nas narrativas de aventuras.

O romance de aventuras, em razão de seu compromisso com um mínimo de verossimilhança, converte o fabuloso em exótico e transporta imaginativamente o leitor para as grandes bravuras e peripécias do “bom cavaleiro”. Resta lembrar também que as narrativas em relação às viagens, proliferaram na Europa, desde o Renascimento até o século XIX, e sempre obtiveram grande êxito de público, a começar pelo famoso livro de Marco Polo, que despertou e avivou o interesse do Ocidente pelo exotismo.

Ainda conforme Paes (1990), o romance de aventuras é, via de regra, um exemplo típico do *Bildungsroman*, ou seja, na definição de Massaud Moisés (apud PAES, 1990, p. 17), uma modalidade de romance “em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou educação da maturidade”. Atendendo à característica de formação do romance de aventura, pode-se encontrar, no romance *El Zorro – comienza la leyenda*, toda uma narrativa da formação pela qual o protagonista passou, que vai desde o processo de formação espiritual junto a *Lechuza Blanca*, sua avó indígena, à educação européia proporcionada pelo pai, Diego de la Vega, como se expressa no próprio romance: “*Más o menos por la misma época en que Lechuza Blanca se esmeraba en alimentar las raíces indígenas de los niños, Alejandro de la Vega comenzó a educar a Diego como hidalgo*” (ALLENDE, 2005, p. 44). Na definição de Aguiar e Silva (1976), o romance de formação – *Bildungsroman* – é um romance que narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói. Na obra de Allende, o transcurso do Zorro é narrativizado desde sua formação na infância até seu preparo na esgrima e suas peripécias em defesa dos necessitados.

Diferente do romance de análise, em que a ação é interrompida, o romance de aventura segue uma horizontalidade de aventuras e peripécias no revide às injustiças praticadas pelos poderosos. No caso do Zorro, “*Llegó a los quince años sin grandes vicios ni virtudes, excepto un desproporcionado afán de justicia [...]*”. (ALLENDE, 2005, p. 97). O romance de aventuras objetiva despertar e entreter a imaginação do leitor, fazendo-o esquecer da

banalidade do cotidiano e viver, em um sentido de evasão, as aventura do grande herói da ficção.

Nesse tipo de romance, a narrativa expressa, também, uma aspiração ou nostalgia humana fundamental: a necessidade e o desejo de evasão, suspense e aventura. Para isso, a trama de tais romances geralmente focaliza regiões inóspitas, em que certas situações que ali acontecem necessitam da presença de um herói para solucioná-las. Destacam-se, entre outros, alguns espaços geográficos onde são ambientados muitos romances de aventura: Oeste americano, África, México, selva Amazônica e países do Caribe. Conforme José Paulo Paes (1990, p.22):

O que se pode notar é o exotismo de determinadas regiões em relação ao mundo europeu de civilização. Esse exotismo, repetidamente explorado pelo romance de aventuras para satisfazer a necessidade de evasão de seus leitores, paraleliza, no tempo histórico, à expansão do colonialismo ocidental. Tanto que o contato do colonizador branco com outras culturas é tematizado com frequência nesse tipo de ficção, quer direta ou obliquamente.

As regiões geográficas enfocadas em narrativas de aventura são, geralmente, exóticas e possuem um forte elo com o mundo dito “civilizado”. O romance *El Zorro – comienza la leyenda* é ambientado, como já mencionado anteriormente, ora na América – Alta Califórnia – e ora na Espanha –, mais especificamente na cidade de Barcelona –, onde, em ambos os espaços, o protagonista realiza suas heróicas aventuras. Destaca-se que o romance pretende “[...] *narrar el viaje del Zorro con las niñas de Romeu y Nuria a través de medio mundo y los peligros que enfrentaron en el cumplimiento de sus destinos*” (ALLENDE, 2005, p. 233). O transcurso do herói entre a Alta Califórnia, na América, e Barcelona, na Europa, é marcado por inúmeras aventuras. Observa-se por exemplo, que, ainda na adolescência, ao realizar a travessia da América para a Europa, aproveitando-se dos momentos em que o capitão do navio distrai-se em seu camarote, nosso herói já se preparava para suas peripécias: “*el capitán pasaba la mayor parte del día encerrado en su camarote retozando con una mestiza y ni cuenta se daba que los jóvenes a su cargo saltaban como monos en los mástiles, con riesgo de romperse la crisma*” (ALLENDE, 2005, p. 98). Ao chegar à Europa, a vida do herói mistura-se com a cultura local, como se percebe neste trecho: “*Discutían de arte, de libros, de nuevos descubrimientos científicos, de los avances de la astronomía; comentaban la situación de las colonias en América [...]*” (ALLENDE, 2005, p. 129). De certa maneira, o enfoque de alguns romances de aventura perpassa pelo sonho impossível da simbiose entre os dois

continentes, ou melhor, entre colonizadores e colonizados, entre exploradores e explorados e, mais especificamente, no caso do Zorro, entre indígenas e europeus. No romance de Allende, o trecho do romance enfoca mundos distantes e povos de diferentes culturas: “[...] *esas pobres gentes eran inocentes corderos de Dios, que pecaban por ignorancia y no por vicio; debían existir razones contundentes para que se alzarán contra los colonizadores*” (ALLENDE, 2005, p. 12). O contato do colonizador branco com outras culturas é tematizado com frequência nesse tipo de ficção, quer direta, quer indiretamente.

O romance de aventuras já foi um subgênero muito melhor aceito. Atualmente, os que se mantêm no mesmo patamar de popularidade são os romances policiais e de ficção científica. Também se percebe uma grande popularidade dos romances históricos. Conforme García Gual (2002, p.12):

[...] a pesar de su mala o discutida reputación, las novelas históricas siguen siendo escritas, editadas, y leídas en grandes cantidades. Constituyen un género popular, ciertamente. Pero no son sólo un subgénero destinado a la evasión de los más ingenuos lectores. Como de las novelas de aventuras o las policíacas, podemos hablar de un género de relatos que posee sus propias características y su público habitual de fieles lectores.

O apelo produzido pelo elemento histórico é fato marcante, sendo percebido, principalmente, pela proliferação dos romances históricos. De acordo com Esteves e Milton (2007), é difícil entender as causas de tal fenômeno, pois faltam pesquisas que apontem para uma resposta mais conclusiva. Enquanto isso não ocorre, o leitor ou espectador, enfim, o consumidor desse tipo de produção artística variada, inclusive com respeito à sua qualidade estética, continua se deleitando com as viagens às contingências históricas, bem como com as aventuras ou desventuras de seus antepassados. Apesar da má ou discutida reputação dos romances históricos, eles seguem sendo escritos, editados e lidos em grandes quantidades. Certamente, estes se caracterizam como um gênero popular, porém não constituem somente uma narrativa destinada a promover a evasão dos leitores mais ingênuos, como os romances de aventuras ou policiais: podemos falar de um gênero de relatos que possuem suas próprias características e seu público habitual de leitores, que costuma ser bem fiel.

Como afirma Mata Induráin (1995), se o homem pode buscar sua própria identidade na história, o romance histórico vem contribuir para evitar uma amnésia do passado em uma época em que o homem necessita igualmente de raízes e esperanças. Daí, talvez, o fato do grande sucesso e intenso reavivamento, nas últimas décadas do século XX, deste subgênero

do romance no qual a literatura segue cumprindo as suas funções de proporcionar prazer pelo seu teor artístico, poético, estético e também pelo seu lado catártico, já mencionado por Aristóteles.

Mantendo sua fluidez narrativa, Isabel Allende, com muita constância, retorna ao tema de romances históricos, estratégia já usada em seu primeiro romance, *La casa de los espíritus*, o qual obteve muito êxito, proporcionando o reconhecimento internacional da escritora. Em trecho do romance *Inés del alma mía*, a narradora explicita: “*En este relato, escrito muchos años después de los hechos, deseo ser lo más fiel a la verdad posible, pero la memoria es siempre caprichosa, fruto de lo vivido, lo deseado y la fantasía. La línea que divide la realidad y la imaginación es muy tenue*” (ALLENDE, 2006, p. 58). De certa maneira, o trecho retirado do romance nos remete à relação existente entre a veracidade dos fatos apontada no discurso da História e a possibilidade de fantasiar e de imaginar quando se trata de romances, ou seja, a liberdade de fantasiar e criar que só pode ser oferecida pela ficção, que não tem o compromisso de relatar a verdade histórica, podendo manter-se na linha de uma verossimilhança poética, uma arte ficcional.

Segundo Carlos García Gual (2002), narrações de caráter híbrido, que mesclam o relato histórico com o ficcional, impulsionam o público a olhar para o passado com uma nova simpatia, pois nelas podem ser vistos aspectos obscuros ou ignorados pelas crônicas oficiais, bem como imagens mais coloridas e uma grande vivificação de figuras solenes e também daquelas marginalizadas pelos relatos precedentes. No que diz respeito a narrativas de caráter híbrido, Ana Hatherly (2004) destaca que vivemos em um tempo híbrido, caracterizado pela apropriação, montagem, colagem e fusão entre os vários discursos, os vários textos, sejam eles literários ou visuais, oriundos de campos semânticos distintos e até mesmos de épocas distintas.

Em tais narrativas, o passado torna-se mais exótico, as regras de ação mais claras e mais propícias a uma espécie de aventura pessoal, pois proporcionam um maior envolvimento do leitor com a matéria narrada. Corroborando com tal assertiva, Carlos Mata Induráin (1995, p.17), aponta que “[...] *por su propia naturaleza, la novela histórica es un género híbrido que mezcla la invención y la realidad*”. No caso do romance *Inés del alma mía*, a personagem histórica – protagonista e narradora – perfaz um percurso narrativo de um passado histórico repleto de aventuras amorosas e superações pessoais: “*¡ Ah! ¡ Qué tenaz es la memoria! La mía no me deja en paz, me llena la mente de imágenes, palabras, dolor y amor. Siento que*

vuelvo a vivir una y otra vez lo ya vivido” (ALLENDE, 2005, p. 119). Tais confissões da protagonista encontram, no público leitor, receptividade e, muitas vezes, identificação.

Vale recordar, neste ponto, também, as proposições de García Gual (2002) sobre o fato de o romancista histórico apoiar-se num pacto de confiança com o leitor. Este pacto possibilita-lhe conduzir o leitor a âmbitos privados da personagem histórica. Assim, a interpretação da psicologia da personagem que se faz num romance histórico pode ir muito além dos limites de veracidade e austeridade daquela feita, por exemplo, por um biógrafo. Confirmando ainda mais a proximidade com o leitor, em muitos momentos, a narradora dirige-se diretamente ao narratário: *“Disculpa, Isabel, sé que leerás estas líneas algo turbada, pero es conveniente que aprendas. No les hagas caso a los curas, que de esto nada saben [...]”* (ALLENDE, 2005, p. 294). A tais interpelações o leitor acolhe como cúmplice dos segredos partilhados entre narrador e narratário.

Segundo as prerrogativas da ficção apontadas, entre outros, por Lukács (1977) e García Gual (2002), a reconstrução das personagens históricas pelo discurso artístico é mais intensificada que a vida objetiva, pois o romancista pode enriquecer, colorir e acentuar as cenas com toques emotivos e psicológicos com mais freqüência e intensidade do que é permitido ao historiador fazê-lo, já que este deve manter-se dentro dos limites que seu método científico lhe possibilita. Desse modo, a personagem literariamente construída está imbuída de uma enorme complexidade, abarcadora de imagens múltiplas e detentora de discursos que, não raras vezes, são emblemáticos, opostos ou contraditórios aos historiográficos.

Assim, entre histórias e aventuras, os dois romances selecionados são conduzidos pela narrativa de olhos femininos, característica marcante nas obras de Allende, que imprime aos fatos históricos e às aventuras uma nova dimensão quando estes passam pelo filtro de sua imaginação e, com isso, conquista um público leitor diversificado. No próximo sub-capítulo, abordaremos o alvo almejado por todo o escritor, ou seja, aspectos inerentes ao público leitor.

5.2- O PÚBLICO LEITOR

A literatura é, pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que

atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (Antonio Candido).

Todo escritor depende do público e, do mesmo modo que existe uma pluralidade de escritores com diferentes estilos e temas, também existe uma pluralidade de interesses por parte dos consumidores. Geralmente, quando pensamos em um bom leitor, vem-nos à mente o leitor literário, para o qual a leitura é uma experiência estética; porém, sabe-se que os tipos de leitores relacionam-se intimamente com as motivações e com as necessidades de ler oriundas do ambiente em que estes se encontrem inseridos.

Os diferentes tipos de leitores vão desde os leitores de leitura informativa – mais freqüente e mais genérica – estendendo-se até os leitores de textos literários que são a minoria, pois, nas palavras de Richard Bamberguer (1991), cerca de 5% das pessoas se conservam como leitores desse tipo durante a vida inteira. Se quisermos cultivar a leitura literária, precisamos nos lembrar de que a literatura oferece possibilidades suficientes para que cada leitor possa desfrutá-la de acordo com suas necessidades e seus métodos, e que devemos ser cautelosos ao ajudá-lo a descobrir seu método. As rápidas e constantes mudanças do mundo globalizado muito têm contribuído na influência da leitura do grande público. Uma observação mais atenta em direção aos livros expostos nas grandes livrarias e também às listas dos livros mais vendidos, semanalmente publicadas em jornais e revistas, mostra que os livros de biografias, autobiografias, romances históricos e livros de auto-ajuda encontram-se sempre em destaque, tema que renderia um outro trabalho de pesquisa.

Como nem sempre o valor artístico prevalece no âmbito do consumo da literatura, o que entra em jogo, cada vez mais, é a produção em grande escala de obras que agradam a um público que tem perfil de consumidor, independente da qualidade literária das obras. Neste sentido, Virgínia (Woolf 2007, p. 126) comenta: “Ler um romance é uma arte complexa e difícil. Deve-se ser capaz não apenas de grandes delicadezas de percepção, mas de grandes audácias da imaginação caso se vá explorar tudo que o romancista o grande romancista - lhe oferece”.

Em nosso país, a fragilidade do letramento escolar, de certa maneira, contribui para que o leitor tenha mais proximidade com a leitura de entretenimento do que com a literatura mais elaborada. O leitor crítico necessita de um “letramento literário”, que o ensine a apreciar significações e construções verbais de cunho artístico, aceitando o pacto ficcional por meio do reconhecimento das marcas lingüísticas de subjetividade e intertextualidade. Esse leitor

necessita estar instrumentalizado, ou seja, estar de posse de estratégias de leitura adequadas para atingir a dimensão que o texto literário propõe. O conhecimento da língua não é suficiente para que o processo de leitura crítica se efetue. Conforme Maria Helena Martins: (1994, p.18).

[...] em nossa trajetória existencial, interpõem-se inúmeras barreiras ao ato de ler. Quando, desde cedo, vêm-se carentes de convívio humano ou com relações sociais restritas, quando suas condições de sobrevivência material e cultural são precárias, restando também suas expectativas, as pessoas tendem a ter sua aptidão para ler igualmente constringida.

Considerando-se que o homem lê como em geral vive, num processo permanente de interação entre sensações, emoções e pensamentos, para que a leitura realmente se efetive, ela deve preencher uma lacuna em nossa vida, precisa vir ao encontro de uma necessidade, de um desejo de expansão sensorial, emocional ou racional, de uma vontade de conhecer mais. Tendo em conta, também, que toda a influência do meio interfere na vida de cada um, é muito difícil não se deixar impregnar pelos fenômenos ocasionados pela globalização. Nesse sentido, cabe lembrar o que comentam Antonio Roberto Esteves e Heloisa Costa Milton (2007 p.10-11):

A rapidez com que se produz e se divulga a informação, marca peculiar da sociedade global, ajuda a produzir um sujeito individualista em extremo, fechado em si mesmo, num espaço urbano, bastante alienado dos meios de produção. Sem identidade fixa, num mundo de valores e signos em permanente movimento, esse indivíduo observa, com desespero, a contínua mutação sofrida pelos signos, que acabam perdendo suas relações diretas com o referente. Com o predomínio do entretenimento sobre a reflexão, do efêmero e do individual sobre o monumental ou o histórico [...].

Em meio ao conturbado universo de instabilidade social, em que o descartável prepondera em detrimento do estável, os meios de comunicação de massa criam uma espécie de homogeneidade da cultura, mantendo, segundo palavras de Esteves e Milton (2007), determinada maneira de pensar, determinado produto cultural ou determinada obra em evidência por algum tempo. Instala-se, dessa forma, um círculo vicioso, no qual o mercado editorial cria as “necessidades” ao mesmo tempo em que se incrementa por meio delas. Mantêm-se, assim, muitas vezes, determinadas obras e gêneros narrativos em um patamar de sucesso de público que não lhes caberia.

Partindo do pressuposto de que nada é gratuito num texto, de que tudo tem sentido, de que este é fruto de uma intenção consciente ou inconsciente, importa – e muito –, na leitura racional, captarmos como se constrói esse sentido ou sentidos. Para tanto, conforme Maria Helena Martins (1994), um dos aspectos mais significativos está no reconhecimento dos indícios textuais. Essas pequenas unidades de sentido são verdadeiras pistas para o leitor compreender o objeto lido em seu todo, mesmo que elas, muitas vezes, passem quase despercebidas, ou que o autor as disponha de modo mais ou menos explícito, estabelecendo-se, assim, uma espécie de jogo – o que, aliás, é algo ainda mais estimulante para a leitura. Aprendemos a ler esses indícios à medida que nossas experiências de leitura se sucedem; começamos a perceber como eles são construídos e dispostos no texto e qual é a intenção do autor ao criá-los.

Conforme Umberto Eco (1994), todo texto é uma máquina preguiçosa, pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho. Descobrir o que está nas entrelinhas de um texto exige muita perspicácia, conhecimento e espírito crítico, pois o papel de quem lê não é somente realizar a leitura do texto literário, e sim, pensar, imaginar e completar, de forma participativa, o trabalho do autor na construção do sentido global do texto. Somente desta maneira o trabalho do artista/escritor estará completo. O leitor, por sua vez, é que pode dar vida e ressignificação às palavras, pois estas são sempre muito complexas e concentram uma carga semântica que pode dizer muito mais do que realmente parece à primeira vista.

Assim, diante das marcas de um processo inacabado, os leitores têm liberdade de concretizar a obra de diferentes maneiras. Em última instância, ele – o leitor – é o responsável pela (re)construção do sentido de uma obra literária, mas, nem sempre, em leituras superficiais, detectam-se as possíveis representações contidas em um texto. Portanto, cabe a cada leitor atribuir sentido e significados diferentes às leituras que realiza. De certa forma, o leitor torna-se co-autor de suas leituras, pois, à medida que participa deste processo, estabelece sentido ao conteúdo narrativo, levando sempre em consideração suas experiências de mundo e a profundidade com que deseja interagir com o texto.

Segundo Antonio Candido (2000), existe uma relação inextricável, do ponto de vista sociológico, entre a obra, o autor e o público. Na medida em que a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humano, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra e, sem ele, o autor não se realiza, pois o público é, de certo modo, o espelho que reflete a imagem da obra e, também, é fator de ligação entre o autor e as suas próprias obras.

Como apontamos anteriormente, para um melhor aproveitamento da poética de uma obra de arte, exige-se um leitor informado e disposto a desvendar as inúmeras significações que esta oferece. Corroborando com esse pensamento, Muniz Sodré (1988, p.15) manifesta-se da seguinte forma:

[...] é preciso que o leitor seja também produtor (e não apenas consumidor) do texto, reconhecendo-lhe as sutilezas, os lirismos, as metafísicas. Para tanto, é forçoso iniciar-se através da escola, de outras instituições de natureza acadêmica ou do autodidatismo excepcional - numa linguagem diferenciada: a das letras. A literatura culta, apesar de si mesma, vive de uma diferença de classes culturais.

Sabe-se que a função de introduzir a leitura literária, na sua grande maioria, é deixada unicamente à escola e, nem sempre, esta tem conseguido demonstrar ao educando o valor de arte presente nas obras literárias. O que se percebe são leituras realizadas, na maioria das vezes, somente pela necessidade de expressar retorno pedagógico. Deste modo, tem-se um público restrito que desfruta da verdadeira literatura. Para que se possa intervir com mais propriedade em relação à leitura, parece-nos necessário que a escola, juntamente com os educadores, realize estudos e pesquisas para entender melhor o elevado consumo de obras consideradas de pouco prestígio para os críticos do mundo literário. Como mencionado anteriormente, é assunto que renderia mais uma pesquisa.

Destaca-se que, quanto mais instrumentalizado e de posse de argumentos claros e convincentes estiver o profissional que trabalha diretamente com a formação de leitores, mais possibilidades ele terá de orientar os aprendizes na busca de meios para a descoberta da potencialidade dos signos lingüísticos com vistas a chegar mais perto da abrangência de significados das palavras. Dessa forma, possibilita-se que os aprendizes descubram as múltiplas facetas dos signos lingüísticos, motivando-os a descobrir o mundo literário e, conseqüentemente, não se deixar levar somente pela massificação, ou seja, pela leitura do entretenimento.

Para José Paulo Paes (1990), a fim de satisfazer um maior número de consumidores, a cultura de massa se abstêm de usar recursos de expressão que se afastem do gosto médio para que as expectativas do consumidor não sejam frustradas. Portanto, na maioria dos casos, as obras dessa cultura se limitam a banalizá-los pela repetição.

Segundo Virgínia Woolf (2007), o leitor comum diferencia-se do crítico e do professor. Ele é menos instruído e a natureza não o fez tão generosamente dotado. Lê para seu

próprio prazer muito mais do que para repartir conhecimento ou corrigir opiniões alheias. O leitor comum espera tudo pronto de um produto cultural, ao passo que o leitor curioso e atento consegue perceber as amarras estéticas que formam um texto literário. Para Terry Eagleton (1983, p.32):

A obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais. A obra interroga e transforma as crenças implícitas com as quais a abordamos, “desconfirma” nossos hábitos rotineiros de percepção e com isso nos força a reconhecê-los, pela primeira vez, como realmente o são.

Infelizmente, em um país onde, segundo dados de pesquisas, o índice de analfabetos funcionais – pessoas que lêem, ou melhor, decodificam as letras, porém não as interpretam – é elevadíssimo, torna-se muito difícil que tais leitores consigam realizar as interações que um texto literário exige. Portanto, as leituras menos elaboradas acabam atingindo um público mais numeroso e um mercado financeiro mais promissor. Conforme Ceccantini (2005, p. 51), “se o grande desafio, hoje, é certamente o de formar leitores críticos e sensíveis em meio ao emaranhado de fios que compõem as malhas do mercado, que nos lancemos à empreitada munidos de conceitos arejados de leitura e de literatura, passando do ‘negócio’ à ‘negociação’ da leitura.” Assim, aos mediadores da leitura e da literatura cabe a difícil tarefa não de excluir o leitor iniciante, mas, sim, de motivá-lo para o fascinante mundo da leitura, buscando estratégias de aproximação do leitor com o texto. A partir daí, o leitor poderá perceber e fazer suas escolhas de forma mais consciente e seletiva.

Em relação ao público leitor, José Carlos Paes (1990, p.28) aponta:

[...] os rótulos *masscult* e *midcult*, que poderíamos traduzir como “nível popular” e “nível médio”, são úteis para distinguir, dentro de literatura de entretenimento, aquilo que por sua elaboração mais rudimentar, visa um público menos discriminativo, daquilo que, por sua fatura mais elaborada, pretende atingir leitores de maiores exigências.

Paes destaca, também, que no nível popular de literatura de entretenimento situam-se os leitores de romances em série do tipo *Sabrina* ou de história de ficção científica, ao passo que no nível médio estariam os leitores de *best-sellers* de ficção das listas publicadas toda semana na imprensa, e normalmente divulgadas pelas livrarias. Podemos dizer que neste

universo encontra-se a maioria dos leitores e, por sua vez, também os escritores que fazem uso de estratégias narrativas para atingir um público médio e manter-se no mercado de consumo. Podemos incluir neste caso a escritora Isabel Allende e seus respectivos leitores, pois seus livros encontram-se disseminados em vários países do mundo e, com muita frequência, ocupam a lista semanal das obras mais vendidas.

Para atingir um leitor acostumando ao mundo imagético e pouco habituado ao mundo da palavra escrita, que se pode dizer que é a grande massa da população, o escritor contemporâneo que deseja atingir um público mais abrangente tenta elaborar seus textos narrativos fazendo uso de signos lingüísticos que seduzam e proporcionem ao leitor um texto fruído, sem tornarem-se piegas e desmerecedores de valor literário. É atendendo a este público leitor que Isabel Allende está constantemente circulando na mídia e também na arte literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao atentarmos para o ato de escrever como uma arte que cria, a partir dos signos lingüísticos, um jogo fascinante de fazer e desfazer, entendemos que muitas pessoas sentem a necessidade e o compromisso com a sociedade de se expressar por meio da palavra. Assim, escrevem para orientar, para marcar rumos, projetar caminhos, despertar prazer, enfim, por diferentes razões, tornando-se escritores e difundindo, pela escrita, seu pensamento e sua visão de mundo e de vida. A manipulação da linguagem, o emprego de diferentes técnicas e estratégias para revelar ao leitor o mundo ficcional que a imaginação fértil é capaz de gerar, os temas explorados e, especialmente, o tratamento dado à palavra como matéria-prima capaz de representar, com todas as potencialidades a ela inerentes, fazem de suas obras um objeto de arte.

A fim de encontrar espaço para essas criações em um contexto em que o mercado de consumo dita as regras e em que, como em qualquer outra área industrial, as editoras necessitam produzir e colocar seus “produtos” no competitivo mundo mercadológico, muitos desses escritores se vêem obrigados a criar possibilidades de equilíbrio para conseguir manter suas obras entre a arte e o mercado.

Permeando o disputado universo editorial e o trabalho do escritor, encontra-se o alvo almejado: o público leitor. Atingi-lo de forma mais rápida e certa é o principal objetivo tanto de quem escreve como de quem edita. Conquistar, agradar e chegar ao consumidor é sempre um motivo de muita concorrência e competição, pois a quantidade de ofertas, principalmente do mundo midiático, que disputa diretamente sua atenção com o mundo literário, deixa o mercado sempre mais saturado. Buscar temas que atinjam um alto consumo torna-se um dos principais pontos para quem sobrevive de sua escrita.

Conforme se pôde perceber pelas leituras realizadas ao longo desta pesquisa, os limites da dicotomia literária, separando a literatura erudita da literatura de massa, já estão sendo repensados por muitos estudiosos, pois, na contemporaneidade, as obras aglutinam de forma ambígua traços característicos quer de uma, quer de outra dessas modalidades de escrita.

Percebe-se que muitos escritores, para manterem-se no mercado e atingir um público diversificado, optam por uma produção literária mista e variável, ou seja, suas obras circulam por diferentes subgêneros literários – romances de aventura, romances de formação, romances de extração histórica, romances policiais, entre outros. Concluímos que é neste universo ficcional que circula a escritora chilena Isabel Allende. De acordo com nossos estudos, vimos que Allende aborda temas muito diversificados e que o lançamento de cada obra da autora sempre ocupa, conforme registrado, grande espaço na mídia, atingindo um público já consagrado.

Não se pode afirmar, com isso, que Isabel Allende se mantenha no mundo literário somente pelo interesse comercial. Ao analisarmos duas de suas últimas obras – *El Zorro – comienza la leyenda*, romance de aventuras, e *Inés del alma mía*, romance histórico, ambos subgêneros de supremacia popular –, constatamos que seus romances não somente atendem ao apelo mercadológico, como também se inserem no mundo da arte literária, pois revelam o emprego de estratégias narrativas e recursos estilísticos que permitem a circulação destas obras tanto no mundo da arte como no mercado de consumo. Como já detectamos na análise dos romances, no terceiro e quarto capítulos, bem como, no conto *Dos palabras*, Allende se apóia na intertextualidade, no emprego de estratégias metanarrativas, no realismo mágico, no uso de focos narrativos femininos, aspectos que imprimem às obras um cunho social e uma fluência narrativa que consagraram a escritora nas letras hispânicas.

Concluímos que as estratégias narrativas, tais como a instituição do foco narrativo, a configuração das personagens, os espaços e o trabalho com a linguagem, são aspectos bem cuidados pela escritora. Esses elementos agem de forma a tornarem sua narrativa envolvente e sedutora, sem cair na pieguice de textos meramente mercantis. Para tanto, faz uso de procedimentos estilísticos que tornam sua linguagem fluída e, ao mesmo tempo, usa recursos narrativos que só serão observados por um leitor mais apurado e mais atento. Destacamos, entre eles, a intertextualidade, já apontada no decorrer do romance *Inés del alma mía*, e a alusão a fatos históricos, também já destacada no romance *El Zorro – comienza la leyenda*, que servem como marco temporal às obras e, igualmente, como meio de estabelecer uma

relação com o passado dos leitores, sem mencionar a construção da verossimilhança necessária à obra.

Constatamos nos textos de Allende, certa constância em utilizar personagens que “anotam a vida” e usam tais anotações para realizar as narrativas. Tanto no romance *Inés del alma mía*, como em *El Zorro – comienza la leyenda*, as narradoras concretizam seus discursos utilizando-se das anotações realizadas ao longo de suas vidas, justificando que a memória é *frágil y caprichosa* e, caso tais registros não fossem realizados, muitos dos fatos ocorridos se perderiam. Isso revela ao leitor que a substância do mundo ficcional provém do cotidiano e que a arte literária consiste, assim, em dar a esses eventos o tratamento artístico que os transforma.

A manifestação em relação à necessidade de anotar, expressa nos dois romances, não somente projeta nas narrativas a função do autor que, ao criar seus romances, utiliza-se da “fantasia e da imaginação,” como também deixa subentendido o discurso dos historiadores, elucidando que não há verdades absolutas, pois tudo passa, segundo Allende (2005, p. 379), “pelo filtro do observador e cada um lembra e esquece dos fatos segundo suas conveniências”. Tais reflexões, apontadas pelas vozes enunciativas, remetem-nos aos textos da história hegemônica, que sempre nos apresentam as verdades ditas absolutas. Constatamos que além do fato de anotar para contar, que denota a projeção da escritora na obra, coincidentemente ou não, o nome Isabel figura tanto nas duas obras analisadas como no conto *Dos palabras* pela presença do anagrama de Belisa. Tais projeções do *alter ego* funcionam como confidências trocadas com o leitor que, de obra em obra, vai montando e remontando o quebra-cabeça dos pensamentos que guiam a produção da escritora.

Observamos nos dois romances analisados – tanto o histórico como o de aventuras – que as alusões a fatos históricos estão muito presentes. Explorar e discutir tais aspectos ao longo dos textos por meio do emprego de estratégias metanarrativas constitui, pois, um recurso empregado por Allende, servindo como mediação entre a busca da veracidade pelo discurso da história e a construção da verossimilhança, característica do texto literário.

Outra estratégia presente nas duas obras, como demonstramos na análise das mesmas, é o foco narrativo constituído por personagens femininas, fato recorrente, também, nas demais obras da escritora. Essas personagens se afirmam pela palavra, seja ela de forma escrita ou oral. São seres que necessitam narrar a si próprias para entrar em contato com os outros e sair da condição de “ilha humana”, revelando o poder contido nas palavras. Para tanto, o elo mais estreito entre seu mundo interior e a empatia do leitor é o cultivo do sentimento de amor. Para

essas personagens, amar apenas não basta: é preciso expressar este amor pela linguagem, para transformá-lo em uma experiência compartilhada que se renova na existência de muitas outras personagens e, por extensão, na vida dos leitores.

A presença de personagens oriundas das classes marginais é outro aspecto em evidência nas obras da escritora. Concluímos que, por meio da voz enunciativa do discurso narrativo, a autora oportuniza a manifestação de muitas vozes que, ao longo da história, foram caladas, silenciadas e esquecidas pela sociedade dividida em classes de acordo com diferentes critérios. No caso dos dois romances analisados, o enfoque se concentra principalmente nas mulheres e na grande massa de mestiços gerados pelo contexto histórico que uniu a Europa e a América. Sendo esses sujeitos, na maioria das vezes, discriminados pela sociedade de valores patriarcais, voltada à pureza racial – aspectos herdados dos colonizadores ibéricos –, recebem, no tratamento literário, uma configuração que lhes dá destaque e valorização.

Em relação ao conto *Dos palabras*, elo condutor das duas obras, além da insurgente superação da mulher pela busca da palavra escrita, chegamos à conclusão de que ocorre a ambigüidade textual representada pela venda da palavra por parte da protagonista e o consumo da mesma, manifestado no ato da compra, efetuado pelos povos das diferentes aldeias pelas quais a protagonista transita. No texto, como já salientamos no sub-capítulo 2.2, a palavra é a fonte causadora da expressiva mudança, tanto na vida da protagonista, como na do Coronel, ou seja, a palavra como saber domina quem tem o poder.

Percebemos, entre as estratégias narrativas e os recursos estilísticos que constituem a poética da escritora, também o cultivo dos subgêneros romanesco histórico e de aventura, configurando-se em estratégias voltadas para a conquista de um público leitor constante. Estes subgêneros permitem a utilização de recursos narrativos que prendem a atenção do leitor e garantem dinamismo à narrativa, pois tanto os romances históricos como os romances de aventuras são narrativas que já projetaram e continuam projetando *best sellers* no mercado de consumo. Esses gêneros textuais proporcionam aos leitores maiores oportunidades de contato social: o leitor, ao encontrar alguém que tenha lido o mesmo livro, terá mais probabilidade de identificar-se socialmente.

Portanto vislumbra-se, na obra de Allende, uma literatura que objetiva, atingir um grande público leitor, porém sua escrita não deixa de lado aspectos que podem induzi-lo a buscar outras leituras, proporcionando, assim, o começo de uma caminhada rumo à leitura crítica. Sem dúvida, independente do subgênero no qual se encontram inseridas as obras de Allende, elas contemplam uma poética que as tornaram uma das escritoras latino-americanas

mais conhecidas internacionalmente, já que suas obras são traduzidas e lidas em muitos países.

Hábil contadora de histórias, Allende, para estruturar suas narrativas, dentro da tradicional arte de contar, faz com que seus romances contem histórias de vida e aventuras de suas personagens, sejam elas ficcionais ou de extração histórica. Como se destacou, há, nas obras de Allende, a utilização de muitos códigos midiáticos, pois a autora articula, com grande maestria, técnicas e formas literárias para satisfazer à expectativa de um público que necessita de publicações novelescas e de grande repercussão no mundo midiático.

Saber utilizar as múltiplas dimensões do poder dos signos lingüísticos manifesta-se como arma eficiente contra a alienação e a exploração de todo ser humano. Acredita-se que, por meio da arte da palavra e do mundo mágico e encantador da literatura, muito se pode fazer pelo reconhecimento da condição humana e pela inclusão social daqueles que foram relegados a viver à margem dos sistemas. A literatura, como arte, promove esta ampliação da visão de mundo e possibilita, pela catarse que gera o processo de leitura, a normalização de vários aspectos da vida cotidiana.

Por outro lado, conforme já mencionado no primeiro capítulo - Literatura: arte e mercado - uma literatura média de entretenimento poderá adquirir um sentido de “degrau de acesso”, em que o entretenimento não se esgote em si, mas proporcione acesso para que o leitor descubra o verdadeiro valor e sentido contidos em uma obra de arte. Tendo em mente que grande parcela da população é carente em termos de leitura e de entendimento de textos, principalmente em se tratando de textos literários, torna-se mais fácil e interessante a produção de uma literatura direcionada ao entretenimento.

Conclui-se, assim, que as obras de Allende não conquistam os leitores somente pelo hibridismo e pela repetição de estruturas formais e temáticas que dão ao leitor a impressão de estar diante de um território conhecido. Tais características, próprias de *best-seller*, aliadas à fluidez narrativa e a um grande domínio dos códigos e dos signos lingüísticos, forte marca da autora, acrescentando-se, ainda, o uso da intertextualidade, de estratégias de metanarração, da alusão a fatos geográficos e históricos e do realismo mágico, permitem que as obras de Allende circulem entre a arte e o mercado.

O estilo de uma retórica persuasiva e de uma enorme capacidade expressiva se manifesta em uma linguagem dinâmica, em que se entrecruzam descrições minuciosas, com narrações intercaladas por diálogos em estilo direto e indireto. Sensibilidade e sensualidade

parecem ser as evidências que impregnam a tessitura dos textos da autora, independente do subgênero em que estejam construídos.

Entre as várias dimensões da ficção de Allende, essas são algumas referências detectadas nas obras analisadas. O grande consumo de seus livros, bem como a presença deles no mundo midiático, reforçam o caráter mercadológico que a literatura assume em nossa sociedade e fazem com que alguns escritores primem por uma produção híbrida para que seus textos possam circular entre a arte e o mercado. Este é, pois, o caso da poética de Isabel Allende.

REFERÊNCIAS

I) CORPUS LITERÁRIO DE ANÁLISE

ALLENDE, Isabel. *El Zorro-comienza la leyenda*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

_____. *Inés del alma mía*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

II) OBRAS DE ISABEL ALLENDE

ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. Trad. Carlos Martins Pereira. 32. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. *A cidade das feras*. Trad. Mario Pontes. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *A floresta dos Pigmeus*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *Afrodita*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

_____. *Hija de la fortuna*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.

_____. *Cuentos de Eva Luna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

_____. *De amor y sombra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

_____. *Eva Luna*. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.

_____. *La suma de los días*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

_____. *Meu país inventado*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *O plano infinito*. Trad. Rosemary Moraes. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. *Paula*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998.

_____. *Retrato en sepia*. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.

III) TEXTOS CRÍTICOS E TEÓRICOS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____. A indústria cultural. O Iluminismo como mistificação de massas. In: *Teoria da cultura de mass*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ALLENDE, Isabel. *El portal cultura-clubliteratura*. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com>>. Acesso em: 20 /07/2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Edunesp: Hucitec, 1988.

BAMBERGUER, Richard. *Como incentivar o hábito de leitura*. Trad. Octavio Mendes Cajado. 5. ed. São Paulo: Ática-UNESCO, 1991.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Roland Barthes S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARTHES, Roland. LEFEBRE, H., GOLDMANN, L. *Literatura y sociedad*. Trad. R. de la Iglesia. 2.ed. Barcelona: Martinez, 1971.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. São Paulo Brasiliense, 1986.

BEZERRA, P. Polifonia. In. BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos – chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC, 1996.

BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2000.

CALVO, José Manuel. Isabel Allende fala de Zorro. *El País*. In: Revista *Entre Livros*. Ano I. Nº. 6, Outubro, 2005.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cinturão. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2002.

CARRIZO, Silvina. Mestiçagem. In: FIGUEIREDO, Eurídece (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 289-310.

CECCANTINI, João Luís C. T. Leitores de Harry Potter: do negócio à negociação da leitura. In: JACOBY, Sissa; RETTENMAIER, Miguel (Org.) *Além da plataforma nove e meia: pensando o fenômeno Harry Potter*. Passo Fundo: UPF, 2005. p. 23-52.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COLOMBO, Sylvia. Isabel Allende ataca de Zorro. *Folha de São Paulo*. Domingo, 26 de novembro de 2006. E 6, Ilustrada.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1996.

COSTA, Ana Alice. Gênero, poder e empoderamento das mulheres. Disponível em: <<http://www.agende.org.br/doc/File/dados-pesquisas/feminismo/empoderamento>>. Visitado em 23/08/2008.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castelo Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ECO, Umberto. *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. Cultura de massa e “níveis” de cultura. In: *Apocalípticos e integrados*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 33-67.

_____. *Pós - escrito*. O nome da rosa. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ESTEVES, Antonio Roberto; FIGUEIREDO, Eurídes. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídece (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 289-310.

ESTEVES, Antonio Roberto, MILTON, Heloisa Costa. Narrativas de Extração Histórica. In: CARLOS, Ana Maria, ESTEVES, Antonio R. (Orgs.). *Ficção e história: leituras de romances contemporâneos*. Assis: FCL – UNESP, 2007. p.9 -28.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. *Historia y Novela: Poética de la novela histórica*: 2.ed. Barañáin (Navarra): EUNSA, 2003.

FUENTES, Carlos. *A Geografia do romance*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *El espejo enterrado*. Mexico DF: Tauros/ Alfaguarra, 1997.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Apología de la novela histórica – y otros ensayos*. Barcelona: Península, 2002.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

_____. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. In: *Suplemento antropos*, Madrid, 29.1991.

HATHERLY, Ana. *Interfaces do olhar: uma antologia crítica - uma antologia poética*. Lisboa: Roma editora, 2004.

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

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades: Poétique: revista de teoria e análises literárias* Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p.5-49.

JOSEF, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998.

LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Disponível em: <[http://members. Tripod L. Lobo. html](http://members.tripod.com/lobo.html). Acesso em: 16, abr., 2007.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MASSAUD, Moisés. *Criação literária: prosa*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

MATA INDURÁIN, Carlos. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: *La novela histórica: teoría y comentarios*. Barañáin (Navarra): EUNSA, 1995.

MEYER, Marlyse. *Folhetim : uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

MORIN, Edgar. A integração cultural. In: _____. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

_____. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. Catarina Eleonora F. da Silva, Jeanne Sawaya. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

NAVARRO, Márcia Hoppe. O discurso crítico feminista na América hispânica. In: _____. *Rompendo o silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PEDRAZA, Felipe B., RODRÍGUEZ, Milagros. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: EDAF – Ensayo, 2000.

PIGNATARI, Décio. *Letras, artes e mídia*. Rio de Janeiro: Globo, 1995.

PLAYBOY, Entrevista – Isabel Allende – agosto 1999. p. 49-94.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Portugal: Almedina, 2002.

REIS, Livia Maria Freitas. *Contar/contar-se - Ficção feita de história e Histórias*. Tese Doutorado - USP – 1997.

ROCHA, Patrícia. *A marca de Isabel*. In: Zero Hora - Donna ZH. Porto Alegre, 11 de Fevereiro. 2007.p.8-11

SACCOMANNO, Guillermo. Literatura y dinero. In: Ñ – Revista de Cultura. *El Clarín*, Buenos Aires, p. 43, 19 maio, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Cortes (Org.). *Narrativa: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SODRÉ, Muniz. *Best Seller: a literatura de mercado*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1978.

TACCA, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

TROUCHE, André. *América: história e ficção*. Niterói, ADUFF, 2006.

USLAR PIETRI, Arturo. *Cuarenta ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1985.

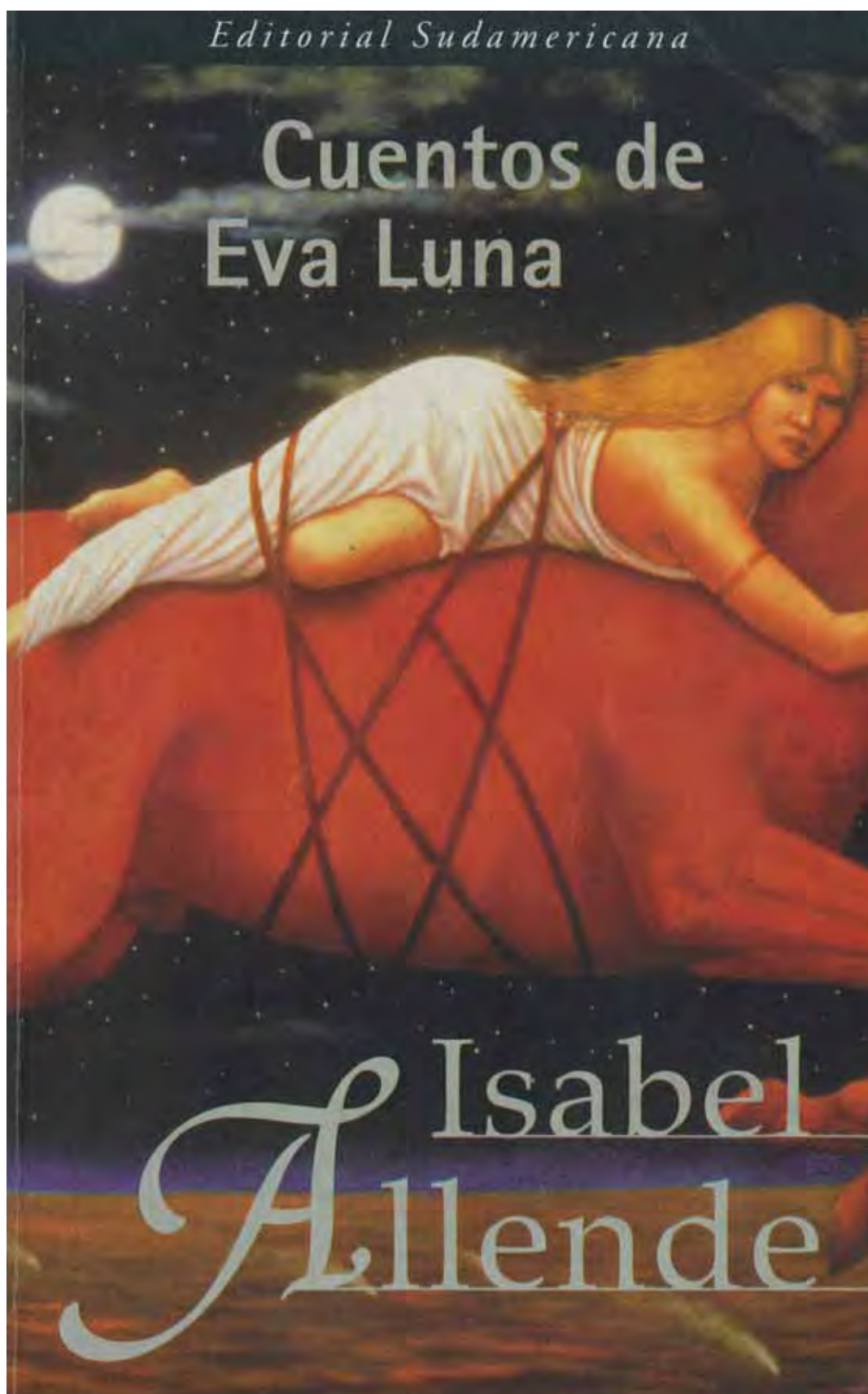
VERUNSCHK, Micheliny. A dona da história. *Discutindo Literatura*, Brasil, a. 3, n.17, 34 - 42, 2008.

WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Trad. Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

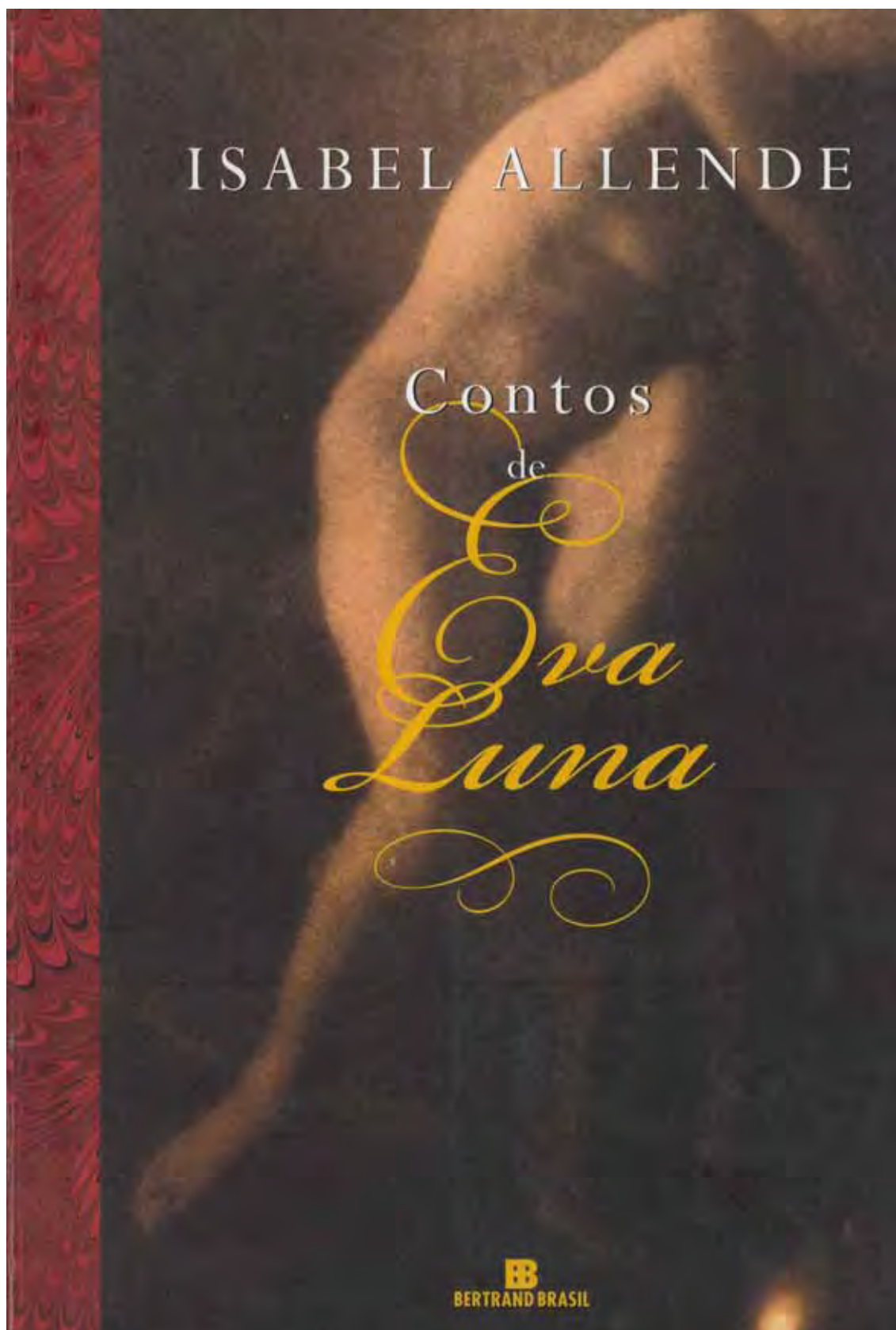
ZILBERMAN, Regina. A literatura e o apelo das massas. In: AVERBUK, Ligia (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. p. 11-26.

ANEXOS

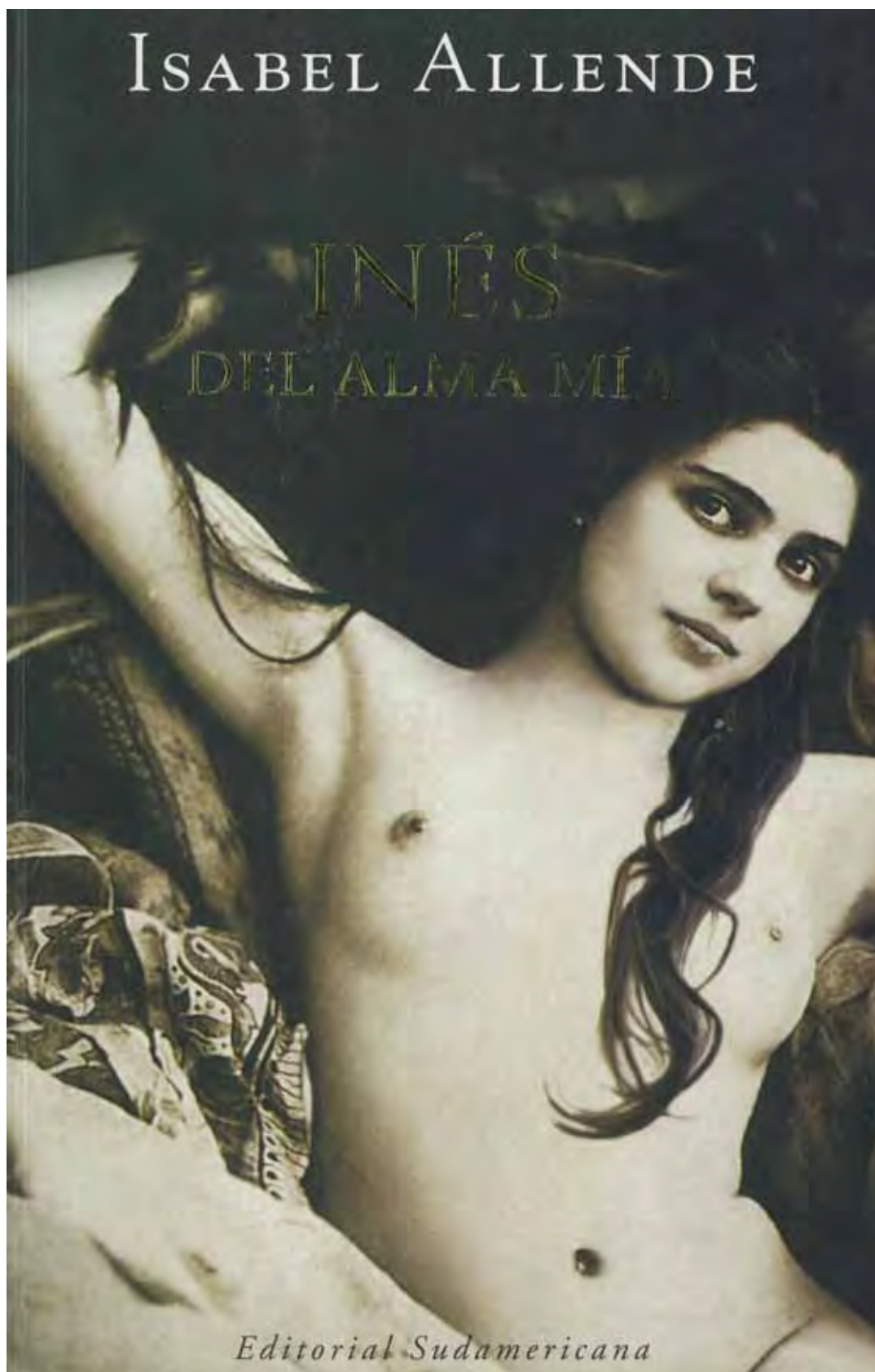
ANEXO – A - Capa da obra: *Cuentos de Eva Luna* – Editorial Sudamericana.



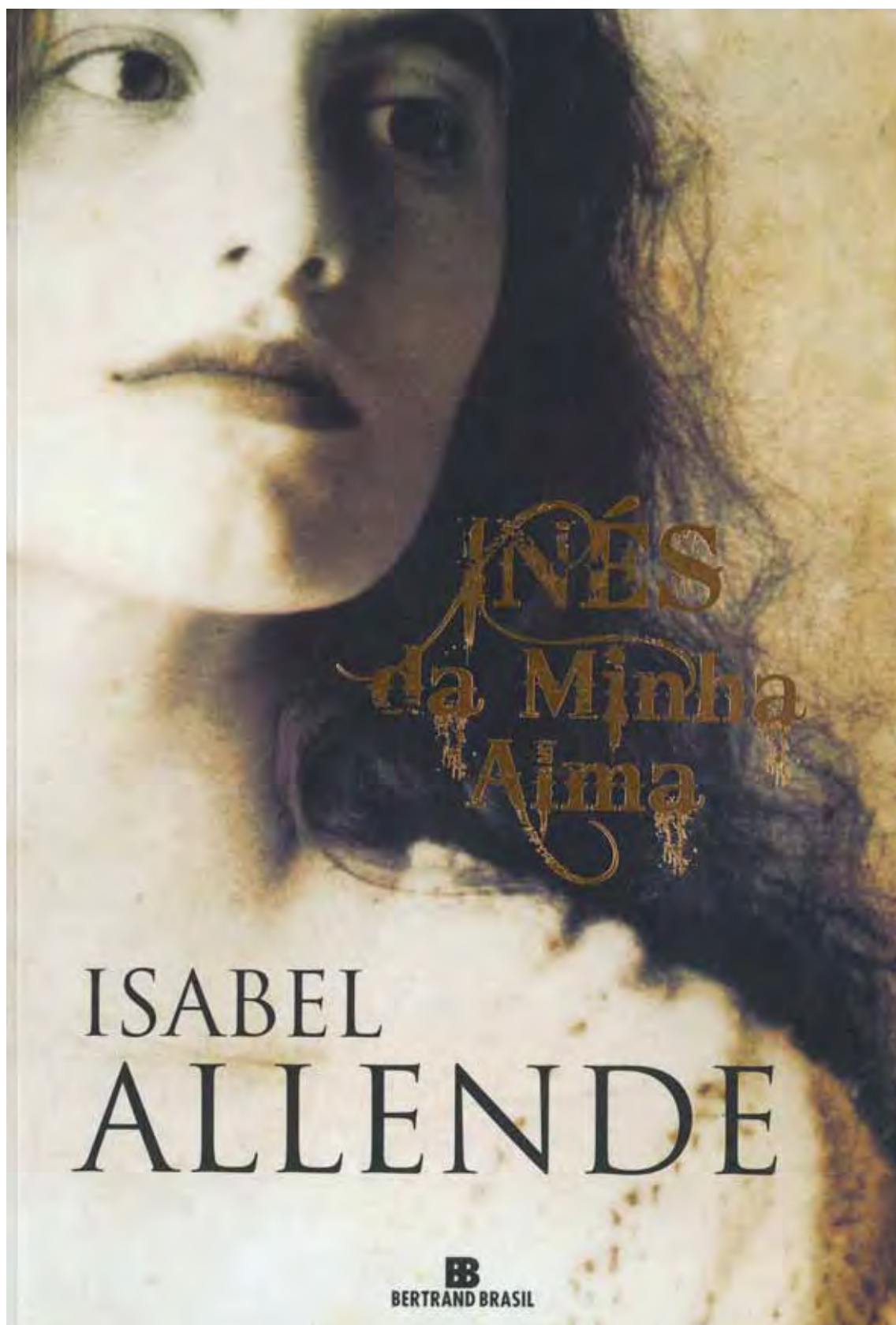
ANEXO – B - Capa da obra: *Contos de Eva Luna* – Bertrand Brasil.



ANEXO – C - Capa da obra: *Inés del alma mía* –Editorial Sudamericana



ANEXO – D - Capa da obra: *Inés da minha alma* - Bertrand Brasil.



ANEXO – E - Capa da obra: *El Zorro*- comienza la leyenda - Editorial Sudamericana

