

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

DANIELLE LIRA DA ROSA

OS FEMINISMOS NA TRILOGIA DEL VALLE, DE ISABEL ALLENDE

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESCOLA DE HUMANIDADES
MESTRADO EM LETRAS

DANIELLE LIRA DA ROSA

OS FEMINISMOS NA TRILOGIA DEL VALLE, DE ISABEL ALLENDE

PORTO ALEGRE

2023

DANIELLE LIRA DA ROSA

OS FEMINISMOS NA TRILOGIA DEL VALLE, DE ISABEL ALLENDE

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kohlrausch

Porto Alegre

2023

DANIELLE LIRA DA ROSA

OS FEMINISMOS NA TRILOGIA DEL VALLE, DE ISABEL ALLENDE

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Regina Kohlrausch – Presidente – PUCRS

Profa. Dra. Janaina de Azevedo Baladão – PUCRS

Profa. Dra. Cinara Antunes Ferreira – UFRGS

Porto Alegre, 2023

Ficha Catalográfica

R788f Rosa, Danielle Lira da

Os feminismos na trilogia Del Valle, de Isabel Allende / Danielle Lira da Rosa. – 2023.

110.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kohlrausch.

1. Isabel Allende. 2. Romance. 3. Literatura hispano-americana. 4. Feminismos. I. Kohlrausch, Regina. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

RESUMO

Esta dissertação de mestrado analisa as personagens Eliza Sommers, Aurora del Valle e Alba Trueba, da trilogia Del Valle, cujos romances são *Hija de la fortuna* (1999), *Retrato en sepia* (2000) e *La casa de los espíritus* (1982), da autora chilena Isabel Allende, com o objetivo de demonstrar como elas se inserem nas diferentes "ondas" do movimento feminista. Apoiadas e protegidas por outras mulheres, cada uma das três personagens, de maneiras distintas, rompe com as barreiras sociais impostas a elas e traça os rumos de suas próprias vidas. Este estudo se baseia no referencial teórico de autoras como Simone de Beauvoir, Michelle Perrot, Gloria Anzaldúa, Marcia Hoppe Navarro, entre outras. Quanto aos resultados da pesquisa, pode-se afirmar que as personagens das obras mencionadas transitam principalmente pela primeira e segunda "onda" dos feminismos. Além disso, este estudo destaca o quanto a união entre mulheres, especialmente entre feministas, contribuiu para o cuidado e a emancipação de cada uma delas ao longo de suas jornadas.

Palavras-chave: Isabel Allende. Romance. Literatura hispano-americana. Feminismos.

ABSTRACT

This master's thesis examines the characters Eliza Sommers, Aurora del Valle, and Alba Trueba from the Del Valle trilogy, comprising the novels *Hija de la fortuna* (1999), *Retrato en sepia* (2000), and *La casa de los espíritus* (1982) by Chilean author Isabel Allende. The objective is to demonstrate how these characters fit into different "waves" of the feminist movement. Supported and protected by other women, each of the three characters, in distinct ways, breaks through the social barriers imposed upon them and charts the courses of their own lives. This study is based on theoretical frameworks from authors such as Simone de Beauvoir, Michelle Perrot, Gloria Anzaldúa, Marcia Hoppe Navarro, among others. As for the research findings, it can be affirmed that the characters in the mentioned works primarily navigate the first and second waves of feminisms. Furthermore, this study highlights the extent to which the unity among women, especially among feminists, contributed to the care and emancipation of each of them throughout their journeys.

Keywords: Isabel Allende. Novel. Latin American literature. Feminisms.

RESUMEN

Esta tesis de maestría analiza a los personajes Eliza Sommers, Aurora del Valle y Alba Trueba de la trilogía Del Valle, cuyas novelas son *Hija de la fortuna* (1999), *Retrato en sepia* (2000) y *La casa de los espíritus* (1982), escritas por la autora chilena Isabel Allende, con el objetivo de demostrar cómo encajan en las diferentes "olas" del movimiento feminista. Apoyadas y protegidas por otras mujeres, cada una de las tres personajes, de formas distintas, rompe las barreras sociales impuestas a ellas y traza sus propios caminos en la vida. Este estudio se basa en el marco teórico de autoras como Simone de Beauvoir, Michelle Perrot, Gloria Anzaldúa, Marcia Hoppe Navarro, entre otras. En cuanto a los resultados de la investigación, se puede afirmar que los personajes de las obras mencionadas principalmente transitan por la primera y segunda "ola" de los feminismos. Además, este estudio destaca cuánto la unión entre mujeres, especialmente entre feministas, contribuyó al cuidado y la emancipación de cada una de ellas a lo largo de sus trayectorias.

Palabras-clave: Isabel Allende. Novela. Literatura hispanoamericana. Feminismos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Vera e Adair, por todo o suporte e apoio para eu seguir com os meus estudos.

À professora Regina Kohlrausch pelo apoio, confiança, paciência e sabedoria, que vêm desde a Especialização em Literatura Brasileira na PUCRS.

Aos técnicos e aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, respectivamente, pelo ótimo atendimento e pelos ensinamentos passados.

Aos queridos amigos que a PUCRS me deu: Jair, Lourival, Priscila e Thaís.

Aos colegas do Instituto de Informática da UFRGS, pelo incentivo e amizade.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela minha graduação em Letras e por meu trabalho como técnica em assuntos educacionais, e também pelo incentivo educacional, concedido no semestre 2022/1, para que eu pudesse realizar o Mestrado em Letras na PUCRS.

Por fim, às professoras Janaina de Azevedo Baladão e Cinara Antunes Ferreira pela disponibilidade em ler esta dissertação.

“Lentamente voy comprendiendo este tiempo. Me preparo. He observado a la mujer. Las mujeres parecen no ser ya subordinadas sino personas principales”.

(Gioconda Belli, em *La mujer habitada*)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	2
2 FEMINISMOS E LITERATURA HISPANO-AMERICANA DE AUTORIA DE MULHERES	6
2.1 Do Norte ao Sul Global: as diversas vertentes dos feminismos	6
2.2 Considerações sobre a Literatura Hispano-americana de autoria de mulheres	17
2.3 Isabel Allende e a crítica literária	26
3 OS TÓPICOS ESSENCIAIS DO ROMANCE	33
3.1 A personagem e as mais diversas formas de interação e relevância	33
3.2 O narrador e as formas de narrar	39
3.3 O espaço enquanto trânsito de personagens e lugar de sensações	43
3.4 O tempo e suas relações com o passado, o presente e o futuro	49
4 AS CONFIGURAÇÕES FEMINISTAS NA TRILOGIA	54
4.1 Eliza Sommers: duas culturas, duas identidades femininas	57
4.2 Aurora del Valle e a socialização feminina.....	67
4.3 Alba Trueba e a escrita das mulheres	79
5 CONCLUSÃO.....	90
REFERÊNCIAS DO <i>CORPUS</i> LITERÁRIO.....	94
REFERÊNCIAS	94
APÊNDICE	99
APÊNDICE 1 – Árvore genealógica da família Del Valle.....	99

1 INTRODUÇÃO

Quando se fala em literatura de autoria de mulheres no Chile é impossível negar que o primeiro nome que vem às nossas mentes é o de Isabel Allende. Embora nascida no Peru em 1942 – por conta do trabalho diplomático do pai – possui nacionalidade chilena e cidadania norte-americana. Tendo mais de vinte livros publicados, seu último romance é *El viento conoce mi nombre*, lançado em junho de 2023. Grande parte dos romances de Isabel Allende possui protagonistas mulheres, o que me fez refletir sobre o quanto elas são feministas ou como os feminismos dialogam com as obras.

Entre outros nomes igualmente relevantes na literatura chilena, como Gabriela Mistral e Isadora Aguirre, Allende iniciou a carreira de romancista nos anos 1980 com a obra *La casa de los espíritus* (1982). O nascimento desse romance ocorreu através da carta de despedida ao seu avô materno, Tata, já bastante debilitado aos noventa e nove anos. Isabel estava exilada em Caracas, Venezuela, e sua carta nunca foi entregue, pois ele acabou falecendo pouco tempo depois. Aquela missiva, iniciada no dia oito de janeiro de 1981 na cozinha de seu apartamento¹, possuía mais de quinhentas páginas, todas elas reunidas dentro de uma bolsa de lona, e que naquele momento não tinha mais um destinatário. De carta a manuscrito de romance, seu primeiro livro publicado salvou sua vida². A partir daí, Isabel Allende iniciou uma bem-sucedida carreira como escritora.

Mais de dez anos depois do lançamento de seu primeiro romance, a autora chilena publicou *Hija de la fortuna* (1999) e *Retrato en sepia* (2000), romances cujos enredos antecedem os acontecimentos de *La casa de los espíritus* (1982) e traçam uma linhagem da família Del Valle. As personagens Eliza Sommers, Aurora del Valle e Alba Trueba, além de pertencerem à mesma árvore genealógica, são também atravessadas direta e indiretamente pelos movimentos feministas e pelo contexto histórico, geográfico e social em que viveram: de 1843 a (talvez) 1975 no Chile e nos Estados Unidos. É pelas vozes delas que lemos sobre suas vidas e memórias³.

¹ ALLENDE, 2021, p. 77.

² ALLENDE, 2006, p. 18.

³ *Hija de la fortuna* é narrado em terceira pessoa, mas Eliza também escreve em um diário assim como Aurora, Clara e Alba.

Pela perspectiva dos estudos feministas e das principais categorias narrativas⁴, propomos uma análise das protagonistas da trilogia⁵, sem deixar de mencionar o papel de algumas personagens secundárias em suas jornadas. Essas “coadjuvantes” também têm destaque nos romances devido aos papéis desempenhados em sociedade: por se engajarem na emancipação feminina, por se dedicarem fervorosamente à religião e/ou à família, pela escolha da prostituição como modo de ascensão social, por pertencerem a classes sociais mais elevadas e mais baixas, pela profissão de educadora, etc.

Apesar de ter todos os seus mais de vinte livros publicados no Brasil, Isabel Allende é uma autora pouco estudada nas universidades do país⁶ – exceto, obviamente, por *La casa de los espíritus* (1982), obra mais que desbravada em pesquisas e publicações sobre autoria de mulheres e sobre realismo mágico latino-americano. Nos casos de *Hija de la fortuna* (1999) e *Retrato en sepia* (2000) percebi que há vários artigos acadêmicos sobre ambas as obras em diferentes línguas⁷, o que mostra uma boa fortuna crítica dos dois romances no exterior. Por isso, acreditamos ser cada vez mais importante trazer à academia pesquisas sobre a literatura feita por mulheres na América Hispânica e toda a bagagem de estudos sobre os feminismos que elas podem trazer.

A escolha do *corpus* para esta dissertação se deu por minha admiração às obras de Isabel Allende, dos contos e os romances aos livros de memórias. E esse encanto começou há pouco tempo, em 2019, quando li *Mas allá del invierno* (2017), assim que me senti segura em ler um romance no original em espanhol. E, quando li *La casa de los espíritus* (1982), percebi que eu gostaria de ter maior contato com obras de escritores hispano-americanos – em especial das autoras mulheres. Na sequência, li outros romances da escritora chilena e descobri que em *Retrato en sepia* (2000) estavam algumas personagens da família Del Valle⁸, tratando-se, então, de uma trilogia de histórias familiares interligadas (junto com o romance *Hija de la fortuna*).

Narrado em terceira pessoa, o romance *Hija de la fortuna* (1999) começa em 1843, em Valparaíso, Chile, e conta a história de Eliza Sommers, uma jovem que

⁴ Enredo, personagem, narrador, espaço e tempo.

⁵ Tomamos como referência a definição de “trilogia” do *E-dicionário de termos literários*: “O termo trilogia usa-se, hoje, para designar um conjunto de três obras centradas num mesmo tema ou personagem, quer se tratem de textos dramáticos ou narrativos, sejam sob a forma escrita ou em adaptações ao cinema. Actualmente, considera-se também a existência do termo sequela para designar continuações / variações de uma mesma história, protagonizadas pelas mesmas personagens, que não têm a obrigatoriedade de ser conjuntos de três, como a trilogia”. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/trilogia/>. Acesso em: 03 ago. 2023.

⁶ De acordo com buscas no banco de dissertações e teses da CAPES feitas em maio de 2023.

⁷ Com base em pesquisa no Google Scholar, feita em maio de 2023.

⁸ O romance *Violeta* (2022) também conta com personagens da família Del Valle.

abandona o país natal para procurar pelo namorado Joaquín Andieta nos Estados Unidos durante a Febre do Ouro na Califórnia. A sequência narrativa *Retrato en sepia* (2000) inicia em 1862. Narrado em primeira pessoa por Aurora del Valle, neta de Eliza, o romance conta o passado e o presente da protagonista, que, após sofrer um trauma aos cinco anos de idade, perde todas as memórias dessa época e passa a ter pesadelos com o correr dos anos. Decidida a entender o que aconteceu, percorre o passado de sua família através de relatos dos parentes próximos e de antigas fotografias em tons de sépia. Finalmente, *La casa de los espíritus* (1982) conta a saga dos Trueba principalmente pelo ponto de vista das mulheres. Narrado através dos cadernos de Clara e das memórias de sua neta Alba⁹, o romance mostra o passar dos anos da família do patriarca Esteban Trueba pelos olhos de sua esposa e de sua neta e das mudanças políticas e sociais em algum país da América Latina¹⁰. O que une os três romances é a continuidade da família Del Valle ao longo da narrativa, além do protagonismo das mulheres e de suas trajetórias feministas.

Dessa forma, o objetivo desta dissertação é analisar onde as personagens Eliza Sommers, Aurora del Valle e Alba Trueba se localizam nas chamadas “ondas” feministas, que vão do final do século XIX aos dias atuais. Nesse sentido, a intenção é compreender de que maneiras os feminismos se fazem presentes nas trajetórias de cada uma delas, além de estabelecer quais papéis outras mulheres desempenham em suas vidas.

Sendo assim, este trabalho é dividido em cinco partes. A primeira delas é esta introdução. O segundo capítulo abordará algumas das principais vertentes feministas do Norte ao Sul Global, focando primeiramente nos contextos europeu e estadunidense e, depois, nas contribuições de pesquisadoras latino-americanas a partir de uma visão decolonial. Além disso, o capítulo pretende trazer uma história da literatura hispano-americana, dos primórdios na época das colônias espanholas na América, passando pelo Realismo Mágico até o *boom* e o *pós-boom* latino-americanos – todos com foco principal na autoria de mulheres. Finalmente, nosso olhar desloca-se para a autora Isabel Allende, mostrando um pouco de sua biografia e da visão crítica sobre sua literatura. Na sequência, no terceiro capítulo, as categorias romanescas são analisadas a partir dos principais estudos sobre o assunto. Personagem, narrador, espaço e tempo (além do enredo) aparecem como foco em pesquisas que vão do século XVIII ao XX, mostrando

⁹ A personagem Esteban Trueba também aparece como narrador em alguns capítulos.

¹⁰ Não há menção a uma nação, embora não haja dúvidas de que a história se ambienta no Chile.

o quanto esses tópicos podem ir além do mero adereço narrativo: serem também construções de sentido dentro do romance. Por último, o quarto capítulo pretende analisar cada uma das personagens principais da trilogia Del Valle através do ponto de vista feminista de autoras como Glória Anzaldúa, Michelle Perrot e Simone de Beauvoir, dentre outras. Dividido em três subcapítulos, Eliza Sommers (dividida entre duas identidades), Aurora del Valle (socializada por diversas mulheres) e Alba Trueba (escritora de sua vida) aparecem enquanto protagonistas não apenas nos romances em si, mas também de suas próprias existências. Outras mulheres, todas elas personagens secundárias, compõem a trajetória do trio principal, seja tentando protegê-las, seja tentando fortalecê-las em suas jornadas.

2 FEMINISMOS E LITERATURA HISPANO-AMERICANA DE AUTORIA DE MULHERES

Para analisar a obra de Isabel Allende por uma perspectiva feminista é preciso trazer antes autoras fundamentais para se pensar algumas vertentes dos feminismos. A autora chilena, mulher branca de classe média, pertence a um contexto que mais a aproxima do feminismo europeu do que do feminismo decolonial. Por isso, apresentamos algumas visões de feministas da América Latina, porém, sem deixar de mencionar as pioneiras europeias ainda no século XVIII.

Trazemos também um panorama da literatura feita por mulheres no continente hispano-americano: as primeiras autoras publicadas que viviam em monastérios, os primórdios ainda muito espelhados nos modelos europeus e a dificuldade de publicação durante o período de colonização.

Por fim, a relação entre Isabel Allende e a crítica literária. A chilena é vista por Donald L. Shaw como uma escritora de romances melodramáticos¹¹ ao mesmo tempo em que é mencionada por ele como a precursora entre as autoras mulheres do chamado *pós-boom* literário na América Latina¹², com seu romance *La casa de los espíritus*. Afinal, como vê-la pela perspectiva da crítica literária no continente?

2.1 Do Norte ao Sul Global¹³: as diversas vertentes dos feminismos

Quando iniciamos uma fala ou um texto abordando o tema “feminismo” é inevitável não começarmos a discussão citando as “ondas” que o originaram – ou, pelo menos, trazendo-as ao longo do assunto. Por se tratar de um tópico recorrente, começo também esta escrita mencionando essas ondas, porém, de maneira breve e em conjunto com uma definição do tema. Basicamente, o feminismo é um movimento que reivindica equidade e direitos às mulheres, além de libertá-las de qualquer forma de opressão e submissão aos homens. Nas palavras de Figueiredo (2020, p. 23), o feminismo visa acabar com o sexismo e a misoginia, eliminando preconceitos e defendendo direitos iguais para todos. Suas origens remontam do século XIX na Europa, contudo, algumas

¹¹ SHAW, 1999, p. 279-280.

¹² SHAW, 1999, p. 260.

¹³ Norte e Sul Global são termos utilizados em estudos pós-coloniais que substituem os termos Primeiro Mundo e Terceiro Mundo, considerados pejorativos nos dias atuais.

precursoras¹⁴ já manifestavam o desejo de maior participação feminina nos espaços de poder dominados pelos homens antes desse período.

Com o passar dos séculos, as mulheres se organizaram e suas lutas foram decisivas para uma melhor condição de vida, longe da dependência masculina, seja do pai ou do marido. Cada período histórico marca a luta por um direito específico, o que os sociólogos identificam como “ondas do feminismo”¹⁵. É importante ressaltar que essas “ondas” servem para demarcar as conquistas das mulheres de maneira cronológica, e não para diminuir as suas vitórias, tornando-as isoladas, uma vez que o feminismo é um movimento em constante mudança, como se verá a seguir.

A “primeira onda”, que vai da metade do século XIX até os anos 1920, marca a luta pelo sufrágio feminino¹⁶, mas também pelos direitos iguais na lei, na educação, no emprego e na política¹⁷. Feministas inglesas como Harriet Taylor Mill¹⁸ e Elizabeth Blackwell¹⁹ lutaram para que as mulheres pudessem ter acesso à universidade e ao trabalho remunerado. Cabe chamar a atenção para os diversos contextos em que as mulheres nesse período viviam, pois “Enquanto as mulheres de classe média dos países ocidentais protestavam contra o ócio forçado, as mulheres da classe trabalhadora, nas fábricas e usinas, tinham outras preocupações²⁰”. Elas viviam exploradas nos seus trabalhos, pois com a industrialização passaram a trabalhar fora de casa sem quaisquer direitos garantidos. Para isso foi necessário que criassem sindicatos próprios, exigindo garantias que apenas os homens possuíam, mesmo que pequenas.

A “segunda onda” é marcada principalmente pela libertação sexual das mulheres, como o controle da natalidade, o sexo livre e o direito ao aborto, discussões em voga a partir da década de 1960. Além disso, as reivindicações sociais que envolviam as mulheres passaram a ocupar os espaços das universidades. “Essa segunda onda via a posição das mulheres em relação aos homens tanto diferente quanto desigual, e analisava todos os aspectos da sociedade, incluindo sexualidade, religião e poder,

¹⁴ Olympe de Gouges na França e Mary Wollstonecraft na Inglaterra, ambas no século XVIII, são as principais expoentes.

¹⁵ MCCANN, 2019, p. 14

¹⁶ MARQUES, 2019, p. 39-48.

¹⁷ MCCANN, 2019, p. 44.

¹⁸ Casada com John Stuart Mill, Harriet Taylor Mill publicou em 1851 o ensaio “The Enfranchisement of Women”, que postulava direitos iguais às mulheres nas esferas políticas, civis e sociais (MCCANN, 2019, p. 70-1).

¹⁹ Elizabeth Blackwell foi a primeira mulher médica graduada em uma universidade norte-americana, em 1849 (MCCANN, 2019, p. 44).

²⁰ MCCANN, 2019, p. 44.

redefinindo esses aspectos em relação à opressão às mulheres²¹”. As principais obras teórico-feministas da época são *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, *A mística feminina* (1963), de Betty Friedan e *Política sexual* (1969), de Kate Millet. A frase de Carol Hanisch²² “O pessoal é político” ganha destaque nesse período ao relacionar a experiência pessoal de cada mulher a uma luta política contra qualquer estrutura de dominação. Essas escritoras debatiam o quanto a biologia não podia determinar o destino das mulheres, além de proporem a quebra de diversos estereótipos. “As feministas de segunda onda também levantavam a questão política do estupro e da violência doméstica, que, segundo elas, os homens usavam como formas de controle e intimidação²³”.

No contexto brasileiro, um exemplo de luta feminista contra a violência doméstica foi após o assassinato da socialite mineira Ângela Diniz pelo namorado Raul Fernando do Amaral Street, vulgo Doca, em 1976, na Praia dos Ossos, em Búzios. Durante o primeiro julgamento do caso, em 1979, houve inúmeros relatos machistas por parte dos advogados de defesa, colocando a culpa da morte na própria vítima com o argumento da “legítima defesa da honra” de seu cliente. Resultado: o acusado foi condenado por Júri Popular a pouco mais de dezoito meses de prisão e saiu do Fórum de Cabo Frio ovacionado pelo público. A partir desse desfecho, movimentos feministas se uniram e um novo julgamento foi iniciado, em 1981. Com o *slogan* “Quem ama não mata”, denunciando a violência contra Ângela e outras mulheres assassinadas por homens, muitos deles maridos das vítimas, mulheres fizeram uma vigília em frente ao Fórum e comemoram quando Doca Street foi condenado a quinze anos de prisão²⁴. Segundo o podcast *Praia dos Ossos*, muitas dessas mulheres eram ex-exiladas que voltaram ao Brasil após a Lei da Anistia, sancionada em 1979, e foram inspiradas pelos movimentos feministas da Europa.

É na “terceira onda”, entre as décadas de 1980 e 1990, que se fez necessário às feministas trazerem à tona o recorte de gênero, classe, sexualidade e raça para os debates. Nesse contexto, nos Estados Unidos e no Reino Unido, uma onda conservadora tomou conta da esfera política com os governos de Ronald Reagan e de Margaret Thatcher, cuja prioridade foi o capitalismo de livre mercado que resultou na exploração

²¹ MCCANN, 2019, p. 112.

²² <https://www.mulheresdeluta.com.br/o-pessoal-e-politico-o-documentario/> Acesso em 06 set. 2023.

²³ MCCANN, 2019, p. 113.

²⁴ PRAIA DOS OSSOS: Episódio 7 – Quem ama não mata. Locutora: Branca Vianna. Rádio Novelo. Podcast, 2020. Disponível em: <https://radionovelo.com.br/originais/praiadosossos/> Acesso em 18 mar. 2023.

da classe trabalhadora. A ativista e acadêmica norte-americana Angela Davis, com seu livro *Mulheres, raça e classe* (1981), questionava a predominância de pautas relacionadas às realidades das mulheres brancas de classe média e o preconceito que havia contra as mulheres pretas de classe baixa em alguns movimentos feministas. A propósito, as também escritoras estadunidenses Alice Walker e Maya Angelou propuseram a troca da palavra “feminismo” para “mulherismo”, pois a primeira refletia justamente as vidas das mulheres brancas²⁵. Outra norte-americana, Judith Butler, com o seu livro *Problemas de gênero* (1990), questionava a estabilidade do gênero enquanto culturalmente construído, pois para a teórica ele é fluido, e não binário.

É impossível não citar o que se chama hoje de a “quarta onda” do feminismo, iniciada por volta dos anos 2010. Aqui, os movimentos de mulheres passam a se articular principalmente pelas redes sociais e pelos *blogs* para reivindicar por direitos ainda não conquistados e para denunciar casos de assédio e abuso sexual, por exemplo. Com a velocidade da Internet, essas fontes de informação passaram a se espalhar depressa, o que fez com que as ideias feministas ocupassem o debate público. No Canadá, em 2011, após um policial aconselhar as estudantes a não usarem roupas curtas feito “*sluts*” se não quisessem ser abusadas sexualmente, feministas se organizaram para criar a “Marcha das Vadias”, movimento que se proliferou mundo afora contra a tendência de autoridades a culpar a vítima por conta da roupa que usava em uma situação de assédio ou estupro. Em 2012, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie ministrou a palestra online “Sejamos todos feministas”, onde propaga a necessidade de que o debate contra a opressão às mulheres não fique restrito somente a elas, mas também aos homens. No mesmo ano, a jovem paquistanesa Malala Yousafzai foi alvejada a tiros por escrever em um *blog* postagens em que defendia o acesso à educação para todas as meninas do planeta. No Facebook e no Twitter a *hashtag* #BringBackOurGirls ganha destaque em 2014 após diversas estudantes nigerianas serem sequestradas por terroristas do grupo Boko Haram. Em 2017, diversos crimes sexuais envolvendo figurões de Hollywood, entre eles o produtor Harvey Weinstein, vêm à tona após denúncias de inúmeras mulheres vítimas de abusos. Com isso, a *hashtag* #MeToo²⁶ se multiplicou pelas redes sociais após a atriz Alyssa Milano, uma das vítimas de Weinstein, convocar todas as mulheres a denunciar os assédios sofridos.

²⁵ MCCANN, 2019, p. 340.

²⁶ A expressão “Me Too” foi usada pela primeira vez em 2006 pela ativista norte-americana Tarana Burke “[...] para promover a solidariedade a sobreviventes de abuso sexual” (MCCANN, 2019, p. 324).

É preciso sempre salientar que quando falamos nessas “ondas”, em especial nas duas primeiras, estamos nos referindo a movimentos que concentravam um grupo específico de mulheres cisgênero, brancas, heterossexuais e de classe média, cujas opressões pouco ou nada se assemelhavam à realidade das mulheres pretas e/ou de classes socioeconômicas mais baixas, por exemplo. O discurso de Sojourner Truth²⁷ na Convenção dos Direitos da Mulher em 1851 (durante a “primeira onda” dos feminismos) é sempre lembrado quando falamos desse recorte. Chamado “E não sou uma mulher?”, Truth respondeu a um homem que há pouco tinha dito que as mulheres deveriam ser ajudadas a subir em uma carruagem, entre outras ninharias:

Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? [...] Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos [...] (RIBEIRO, 2019, p. 19).

Como diz Djamila Ribeiro (2018, paginação irregular/kindle): “[...] trabalhar fora, sem autorização do marido, por exemplo, jamais foi uma reivindicação das mulheres negras ou pobres”. Truth, na ocasião, era uma ex-escravizada cujas contemporâneas pretas tiveram o mesmo sentimento de não pertencimento ao movimento feminista naquela metade do século XIX. Elas *sempre* trabalharam – e arduamente – sem nenhum direito trabalhista e humano minimamente garantido.

O que escrevi sobre Truth e sobre esta citação de Ribeiro demonstra o quanto o feminismo esteve (está?) vinculado a um recorte específico de mulher, proveniente dos problemas do Norte Global. De que maneira, então, é possível incluir mulheres de outras realidades? Onde se encaixam as mulheres trans, as mulheres indígenas, as mulheres em situação de pobreza? É por esse e por outros motivos que se faz necessário sempre falar em “feminismos” no plural, uma vez que essa corrente de pensamento abarca vários movimentos, cujas lutas diferem dependendo do contexto étnico, geográfico, social e/ou econômico em que a mulher está inserida. Não quero com isso excluir os feminismos das mulheres brancas²⁸, como se fossem equivocados,

²⁷ “Nascida em um cativeiro [...] em Nova York, Isabella Baumfree decidiu adotar o nome de Sojourner Truth a partir de 1843 e tornou-se abolicionista afro-americana, escritora e ativista dos direitos da mulher” (RIBEIRO, 2019, p. 18).

²⁸ Principalmente porque esse será o principal recorte para esta análise feminista da Trilogia Del Valle.

ultrapassados ou privilegiados (não acredito em escala de opressão). O que quero é somente não tratá-los como “universais”, mas sim como mais um tipo de feminismo, que dá conta das vivências dessas mulheres, das quais eu também me incluo, além de Isabel Allende.

Para implementar o debate sobre o assunto, outras mulheres, pertencentes a outros contextos, sejam eles étnicos, sociais, econômicos ou geopolíticos, passaram a reivindicar posições de fala e de disputa nos movimentos feministas. Como diz Dora Barrancos (2022, p. 46):

Em sua maioria, essas feministas [de grupos letrados] representavam os segmentos de classe média e média alta de nossas sociedades e não há como negar que, numa enorme proporção, correspondiam às populações brancas e, às vezes, mestiças; raramente, porém, encontravam-se mulheres indígenas entre elas.

Por esse motivo, vários coletivos de mulheres, que não se encaixavam nas lutas das mulheres brancas pertencentes às classes sociais mais altas, passaram a criticar todo o tipo de universalização da mulher ou do feminismo como um todo, principalmente enquanto objetos de estudo e não como sujeitas do discurso. Muito do que se via era uma visão feminista que dava ênfase a uma família tradicional (mãe e pai casados e seus filhos), conforme frisa a nigeriana Oyèrónké Oyewùmí (2020, p. 88-9): “Estou inclinada a crer que os conceitos feministas estão enraizados na família nuclear. [...] Ainda que o feminismo tenha se tornado global, é a família nuclear ocidental que fornece fundamento para grande parte da teoria feminista”. Segundo ela, a sociedade como um todo era vista dessa forma por grande parte da teoria feminista, não havendo espaço para outras pessoas: “Além disso, como raça e classe normalmente não variam na família, faz sentido que o feminismo branco, preso no interior dessa família, não enxergue raça e classe”.

Ochy Curiel (2020, p. 121) aborda a questão também quando critica o feminismo branco a partir de uma visão decolonial (que será exposta com maior ênfase um pouco mais adiante): “Essas propostas, feitas principalmente por feministas indígenas e de origem indígena, afrodescendentes, populares, lésbicas, entre outras, têm questionado as formas como o feminismo hegemônico, branco, branco-mestiço e com privilégios de classe entende a subordinação das mulheres [...]”.

Para María Lugones (2019, p. 358), existia uma visão hierárquica e dicotômica dos seres humanos durante o período colonial. Homens e mulheres europeus eram

considerados pessoas, ao passo que os povos originários americanos e os escravizados africanos eram vistos como não humanos, bárbaros, selvagens. Tudo isso justificou um sem número de violências a essas populações. No âmbito do gênero, essa dicotomia também ocorria, uma vez que o homem europeu, colono e burguês se via como um ser civilizado e apto a comandar, seja na esfera pública ou privada: “A mulher europeia burguesa não era entendida como um complemento desse homem, e sim como alguém que reproduzia a humanidade e o capital por meio de sua pureza sexual, passividade e domesticidade – sempre a serviço do homem branco, europeu, burguês”.

Julietta Paredes Carvajal (2020, p. 197) faz um panorama dos feminismos, a começar pelo ocidental. Como exemplo, ela traz Olympe de Gouges, guilhotinada durante a Revolução Francesa ao reivindicar os mesmos direitos dos homens às mulheres, todos burgueses²⁹. Em contraponto, a autora fala do “feminismo comunitário” da Bolívia, cujo princípio está voltado à comunidade e não somente de maneira individual: “No Ocidente, o feminismo significou, para as mulheres, posicionar-se como indivíduos perante os homens. [...] Por essa razão nos propomos, enquanto feministas bolivianas, a fazer nosso próprio feminismo e nos pensar a partir da realidade em que vivemos”. Paredes, utilizando esse exemplo boliviano em *Abya Yala*³⁰, enfatiza a necessidade de se pensarem como mulheres e homens em relação a uma comunidade, e não das mulheres perante os homens.

A fim de evitar a hegemonia da visão feminista ocidental, que torna invisível outras realidades vividas por mulheres não europeias e estadunidenses, brancas, classe média, etc., se fez necessário ter como alternativa o feminismo de visão decolonial³¹. Aliás, as três autoras citadas anteriormente (Curiel, Lugones e Paredes) também partem dessa visão. Nas palavras de Heloisa Buarque de Hollanda (2020, p. 14),

O feminismo decolonial, privilegiando a concentração do saber, também aponta caminhos de avanço político agora na chave latino-americana. Propõe

²⁹ PAREDES, 2020, p. 196.

³⁰ *Abya Yala* na língua do povo Kuna significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento” e é sinônimo de América. A expressão vem sendo cada vez mais usada pelos povos originários do continente objetivando construir um sentimento de unidade e pertencimento. Embora alguns intelectuais já houvessem utilizado a expressão *Abya Yala* como contraponto à designação consagrada de América, a primeira vez que a expressão foi explicitamente usada com esse sentido político foi na *II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala* realizada em Quito, em 2004. (Fonte: Enciclopédia Latino-americana <https://web.archive.org/web/20201208185040/http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala> Acesso em 12 jun 2023).

³¹ “A supressão da letra ‘s’ marcaria a diferença entre a proposta de rompimento com a colonialidade em seus múltiplos aspectos e a ideia do processo histórico de descolonização” (HOLLANDA, 2020, p. 17).

uma revisão epistemológica radical das teorias feministas eurocentradas, o que inclui o fim da divisão entre teoria e ativismo, característica de nossos feminismos desde sempre.

Essas críticas à visão colonialista, como aponta Hollanda (2020), vêm provavelmente desde que o primeiro invasor/colonizador pisou em solos americano, asiático, oceânico e africano. É somente a partir dos anos 1970 que começaram a surgir os chamados estudos pós-coloniais: “[...] as questões [...] ligadas ao pós-colonialismo eram a crítica à modernidade eurocentrada, a análise de construção discursiva e representacional do Ocidente e do Oriente e suas consequências para a construção das identidades pós-independência”. Ou seja, é possível perceber algumas similaridades entre os estudos decoloniais e pós-colonialistas. No que diz respeito aos estudos feministas Curiel (2020, p. 124) diz:

Existem poucos trabalhos que estabeleçam diferenças claras entre o que se entende por feminismo pós-colonial e feminismo decolonial. Entretanto, podemos nos arriscar a dizer que o feminismo pós-colonial propõe uma outra narrativa, em detrimento à do feminismo hegemônico – geralmente branco e ocidental de mulheres do “Terceiro Mundo” – e introduz a importância de levarmos em conta a raça, a classe e a própria geopolítica para entendermos as relações geopolíticas.

Entretanto, há também algumas diferenças entre ambos. Curiel (2020, p. 125) traz algumas dessas características: “A maioria das feministas pós-coloniais [...] estão inseridas em espaços acadêmicos que, embora sejam espaços de disputas políticas, pouco se envolvem em movimentos sociais. Isso limita as possibilidades de descolonização do saber [...]”. Em outras palavras, não há participação efetiva de mulheres sem privilégios de raça, classe e geopolítica, que permanecem sem voz na academia, somente sendo objetos de estudo. A realidade empírica e suas lutas epistemologias acabam ficando de fora dos debates. Para Curiel (2020, p. 133), ter:

Uma posição decolonial feminista significa entender que tanto a raça quanto o gênero, a classe, a heterossexualidade etc. são constitutivos da episteme moderna colonial; elas não são simples eixos de diferenças, são diferenciações produzidas pelas opressões, de maneira imbricada, que produzem o sistema colonial moderno.

Curiel termina o artigo ressaltando a importância da transformação social como

mote principal do feminismo decolonial, sempre engajado com a luta coletiva de mulheres (e homens) em suas comunidades e organizações.

Yuderkys Espinosa Miñoso (2020, p. 99) tem uma visão bastante crítica à hegemonia do Norte Global sobre os feminismos, tanto que propõe pensar o feminismo na América Latina também pela crítica decolonial: “Os feminismos hegemônicos do Norte precisam da cumplicidade dos feminismos hegemônicos do Sul para dar continuidade à história de colonização e independência”. A autora propõe uma “descolonização do feminismo” através de uma genealogia da experiência feminista enquanto mulher latino-americana: “O projeto genealógico busca questionar os discursos sobre sexualidade, gênero e sujeito sexo-genérico aos quais aderimos, e também as formas como temos usado esses discursos para pensar o latino-americano como um espaço globalizado em busca de sua integração ao [...] humano³²”. Apesar das críticas ao feminismo branco, Miñoso ressalta que ele é apenas um ponto de vista entre vários outros, o que não o torna universal³³.

Francesca Gargallo (2006, p. 137-8) contribui com a discussão. Membro das “Complices” junto a outras autoras feministas mexicanas e chilenas, em outubro de 1993 ajudou a lançar o “Manifiesto de las Cómplices a sus compañeras de ruta”, em El Salvador, cujo propósito foi demarcar a diferença no discurso feminista até então adotado pelo Norte Global: “nuestra voz feminista es distinta de otras”: “El Manifiesto [...] era una abierta manifestación de rechazo al rumbo tomado por el feminismo ‘institucional’, es decir, la línea mayoritaria que ya no marcaba sus diferencias con el movimiento de mujeres [...]”. Ou seja, um discurso muito parecido às outras autoras com viés decolonial, pois essas mulheres eram vistas como as “outras” do movimento:

Las Cómplices consideraban que el feminismo tiene distintas vertientes de origen, provenientes de los cortes o conflictos con que se construye el sistema cultural patriarcal: mujeres pobres, campesinas, profesionales, indias, blancas, negras, heterosexuales, lesbianas, bisexuales, viejas, jóvenes, maduras, adscritas a proyectos políticos socialistas, neoliberales, vinculadas a ideologías religiosas. Todas igualmente mujeres, capaces de identificarse frente a una agresión patriarcal, pero *no dispuestas* – o simple y grandiosamente incapaces – *de construir una idea única de lo que debe ser el propio estar y actuar en el mundo*. Este vasto horizonte de mujeres les permitía una visión crítica de un sistema que niega el derecho a la diferencia a las mujeres, por considerarlas una amorfa masa de “outras” (grifos meus).

³² MIÑOSO, 2020, p. 103.

³³ MIÑOSO, 2020, p. 106.

Então, não se trata de refutar o feminismo hegemônico, mas, sim, fazer com que todas e todos percebam que as mulheres compõem uma legião de vivências (ou pontos de vista, como ressaltou Miñoso) distintas, sendo a herança patriarcal o maior empecilho para uma justa equidade de gênero:

[...] como latinoamericanas reivindicaban su diferencia con los modelos coloniales, esos países paradigmáticos en donde se originan y perpetúan las xenofobias y el modelo económico que exige la destrucción ambiental, las transgresiones a los derechos humanos y la cultura del dominio” (GARGALLO, 2006, p. 138).

Lélia Gonzalez (2020, p. 43-4) foi outra pensadora que tinha críticas ao feminismo hegemônico por não incluir mulheres de outras etnias como as amefricanas e as ameríndias. É dela o conceito de feminismo afro-latino-americano, pois, segundo a autora, as opressões de caráter social e racial também faziam parte da realidade dessas mulheres, ainda mais no contexto de uma América Latina explorada e escravizada: “O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento [...]”. Para tanto, Gonzalez (2020, p. 47), assim como as pensadoras decoloniais dos séculos XX e XXI aqui citadas, reforçava por que se fez necessário o feminismo afro-latino-americano:

E é justamente na [vertente feminista] popular que vamos encontrar maior participação de amefricanas e ameríndias que, preocupadas com o problema da sobrevivência familiar, buscam organizar-se coletivamente [...]. Dada sua posição social, que se articula com sua discriminação racial e sexual, são elas que sofrem mais brutalmente os efeitos da crise [econômica].

Citando a estadunidense Audre Lorde, Djamila Ribeiro (2019, p. 51) fala da responsabilidade das mulheres brancas em se engajarem na conquista de uma sociedade menos desigual: “Essa atenção ao que a autora [Lorde] chama de evasão de responsabilidade das mulheres brancas, por não se comprometerem com a mudança, pode ser entendida como uma falta de postura ética em pensar o mundo a partir de seus lugares”. Aqui, Ribeiro menciona o “lugar de fala” das mulheres brancas, que falam de um lugar de privilégio ao qual as mulheres negras não possuem. Para a filósofa brasileira, não basta ignorar a existência de outras mulheres na luta contra todas as

opressões sociais. É necessário *questionar* essas posições a fim de evitar a reprodução de todos os tipos de submissão, inclusive dentro dos feminismos.

Em *Mulheres de minha alma* (2021), Isabel Allende (2021, p. 7) revela que sempre foi feminista, principalmente devido à condição em que sua mãe se encontrou ao se ver mãe solo de três filhos na década de 1940:

Não exagero ao dizer que fui feminista desde o jardim de infância, antes que o conceito fosse conhecido em minha família. Nasci em 1942, portanto estamos falando de remota antiguidade. Acredito que minha rebeldia contra a autoridade masculina teve origem na situação de Panchita, minha mãe, abandonada pelo marido no Peru com dois filhos pequenos e um recém-nascido nos braços.

Allende (2021, p. 10) chega a se questionar por que a mãe não se rebelou contra o sistema que a oprimia, porém reconhece que ela pertencia a uma geração pré-feminismo: “Poderia ter lutado para obter mais independência, viver a vida que desejava e desenvolver seu enorme potencial, em vez de se submeter, mas minha opinião não conta, porque pertenço à geração do feminismo e tive oportunidades que ela não teve”.

Após todas essas exposições, cabe perguntar: onde se encaixam as personagens mulheres de Isabel Allende nos romances aqui selecionados? Entre as protagonistas, não restam dúvidas de que todas são mulheres brancas³⁴ de classe média e média alta. E entre as secundárias o mesmo, porém com algumas exceções: Pancha García em *La casa de los espíritus* e Mama Fresa em *Hija de la fortuna*, pois ambas possuem traços indígenas e pertencem a classes sociais mais baixas. Desses lugares aos quais pertencem é possível perceber as diferentes formas em que aparecem nos romances (o que será mais bem abordado na quarta parte desta dissertação).

A própria Isabel Allende, no livro de memórias *Mi país inventado* (2003), compara a sociedade chilena – e por tabela a maior parte da América Latina – a um “pastel de milhojas” (bolo mil-folhas), devido às camadas socioeconômicas muito bem divididas: “[...] cada ser humano en su lugar y su clase, marcado por su nacimiento³⁵”. Allende (2011, p. 54) também comenta sobre o que é ser uma mulher branca em nosso continente e como ela própria é vista na América do Norte:

Tal como ocurre en el resto de América Latina, nuestra clase alta es

³⁴ Eliza Sommers também pode ser lida como “mestiça”. Ver p. 55.

³⁵ ALLENDE, 2011, p. 65.

relativamente blanca y mientras más desciende en la empinada escala social, más acentuados son los rasgos indígenas. Sin embargo, a falta de otras referencias, la mayoría de los chilenos nos consideramos blancos; fue una sorpresa para mí descubrir que en Estados Unidos soy “persona de color”.

Como se vê, é tênue a percepção de como é se ver no continente latino-americano e como é ser vista no Norte Global, por exemplo. Vejo Isabel Allende, chilena com cidadania estadunidense, em um limiar entre a mulher branca e a latina, como se ela estivesse na soleira de uma porta: nem em um lugar nem em outro, mas ao mesmo tempo em ambos. Essa posição poderia ser vista também nas protagonistas dos três romances aqui estudados, mas, com exceção de Eliza Sommers, que também sai do Chile para os Estados Unidos, Aurora del Valle e Alba Trueba são mulheres brancas de classe média que permanecem em solo chileno³⁶.

2.2 Considerações sobre a Literatura Hispano-americana de autoria de mulheres

Se formos consultar as principais publicações sobre a história da literatura hispano-americana teremos acesso a uma vasta abordagem que vem desde o século XVI até os dias atuais. Dessa forma, optei por um recorte mais específico: de autoria de mulheres hispanas, começando por Juana Inés de la Cruz, durante o período Barroco, e terminando com a própria Isabel Allende, durante o *pós-boom* no fim do século XX. As implicações da colonização europeia na América Hispânica também serão brevemente abordadas.

A precursora da literatura de autoria de mulheres (e por que não da literatura profeminista) na América Latina foi a sóror mexicana Juana Inés de la Cruz (1648-1695). Entre o matrimônio e a religião, a intelectual Juana optou pela vida eclesiástica, única via que permitiu a ela viver cercada de seus livros e estudos. Embora sua produção artística seja vasta (de poesia a teatro), vivendo durante o período colonial nas Américas a autora, enclausurada em um convento, não tinha muitas opções de viver plenamente sua vida literária, como diz Franco (2001, p. 25): “Su posición era aún más difícil por el hecho de ser una mujer y tener por lo tanto menos caminos que elegir. [...] Su entrada en el convento no significó para ella la tranquilidad definitiva [...]”. Juana questionava o papel delegado às mulheres da época, muitas delas sem acesso formal à

³⁶ Aurora nasce nos Estados Unidos, mas vai para o Chile com a avó Paulina ainda bem pequena.

educação.

Outras duas mulheres que escreveram durante o Barroco e que possuem trajetórias parecidas com a de Juana Inés são as chilenas Sor Ursula Suárez (1666-1749) e Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo (1739-1828). Nesse período, apesar de as mulheres nos conventos escreverem o que pediam os seus superiores, elas também escreviam outros gêneros como poemas, cartas, crônicas, entre outros. A pesquisadora Ximena Azúa (2007, p. 19) detalha esse período:

[...] los estudios [...] han destacado básicamente el aspecto que corresponde a su situación de producción y que concierne a que son textos que se condicionan desde el mandato de autoridades eclesiásticas y confesores que obligaban a las monjas a constituir una escritura que no tenía propósitos de hacerse pública, por lo que en muchos casos se perdió, y que era uno de los medios para ejercer control sobre las religiosas.

Ou seja, muito do que essas mulheres enclausuradas escreveram se perdeu: quase tudo aquilo que não agradava a seus superiores eclesiásticos foi destruído, pois não compactuava com uma sabedoria religiosa e moral. Dos escritos que se salvaram, seus confesores os utilizavam para criar as biografias dessas monjas, que serviam de exemplo para outras mulheres. Segundo Azúa (2007, p. 19), a censura acabou destruindo muitos dos trabalhos de sor Ursula Suárez. É preciso destacar que muitos dos escritos dessas e de outras mulheres que habitavam os conventos durante o período colonial passavam pelo crivo da autoridade religiosa, quase sempre um homem, que muito provavelmente sugeria alterações nos textos das monjas de modo a ficarem com o discurso cada vez mais centrado na vida monástica.

No contexto geral, a literatura na América Hispânica, em especial o gênero romance, demorou muito a se realizar devido à censura da Coroa espanhola, católica e conservadora durante o período de colonização, conforme diz Sommer (2004, p. 27):

Dado el llamado a escribir y las respuestas entusiastas, algunos críticos se sorprenden del surgimiento relativamente tardío de la novela en América Latina. La razón más obvia es tal vez la más acertada: en las disposiciones coloniales de 1532, 1543 y 1571, España proscribió la publicación, e incluso la importación, de todo material novelesco. Sea por su visión católica y utópica del Nuevo Mundo o por razones de seguridad política, España hizo lo que pudo por controlar la imaginación criolla. Pero la repetición de edictos y documentos sobrevivientes que registran la existencia de una animada circulación de novelas prohibidas, demuestra la frustrada censura de la Corona.

Segundo Guardía (2013, p. 18), foi após as independências na América Latina, a partir do século XIX, que as autoras mulheres passaram a ganhar mais visibilidade, apesar de que um longo caminho seria necessário para conquistarem espaços enquanto escritoras:

Mas não foi fácil romper o silêncio para as escritoras latinoamericanas do século XIX, em um clima de intolerância e hegemonia do discurso masculino [que] ainda era bastante denso. Referimo-nos a Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba 1814-1873), Juana Manuela Gorriti (Argentina 1818-1892), Maria Firmina dos Reis (Brasil 1822-1917), Mercedes Cabello de Carbonera (Peru 1845-1909), Lindaura Anzoátegui (Bolívia 1846-1898), Clorinda Matto de Turner (Peru 1858-1909), e Adélia Zamudio (Bolívia 1854-1928). Excluídas e marginalizadas do sistema de poder, essas escritoras outorgaram voz aos desvalidos excluídos, questionando as relações interraciais e de classe.

No âmbito literário geral após a independência das colônias portuguesa e espanhola, houve na América Hispânica o conflito entre a cultura local e a europeia. A miscigenação e a separação entre quem vivia na cidade e no campo contribuíram para disputas bastante acirradas. No espaço urbano, segundo Franco (2001, p. 29-30), as influências dos países europeus faziam parte do cotidiano, ao passo que no campo as estruturas sociais permaneciam as mesmas, fortalecidas pelas origens arcaicas:

El imperio español dejó una huella indeleble, tanto en el aspecto físico del continente, en sus ciudades y en sus edificios, como en su literatura. La lengua y la tradición españolas fueron los cimientos de la literatura hispanoamericana, pero la asimilación de la experiencia americana y su transmutación en arte fue una tarea mucho más difícil de lo que pareció en un principio. A partir del movimiento independentista observaremos lo dura que fue la lucha del escritor para liberarse a sí mismo de su imaginación colonizada y lo urgente que era la búsqueda de la autenticidad.

Sommer (2004, p. 30) diz que, de qualquer maneira, as obras que passaram a ser escritas após os processos de independência retratavam um modelo de sociedade ainda colonial, burguês, não muito distante da Espanha:

La élite latinoamericana escribió romances para una clase por definición privilegiada (ya que la educación de masas seguía siendo una meta por alcanzar), propensa a ser halagada por los retratos personales que constituían

la moda en la pintura burguesa y en la narrativa costumbrista que enfatizaba el color local.

Um exemplo conhecido é a publicação de *El periquillo sarniento* (1816), do mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, que é considerado por muitos estudiosos o primeiro romance latino-americano³⁷. Escrito às vésperas da Independência do México, esse romance picaresco “[...] es un claro símbolo del espíritu de imitación que era la debilidad principal de una sociedad colonizada. El héroe es esencialmente una víctima del sistema colonial y su tolerante y desorientada familia un exacto símbolo de la administración indulgente y paternalista³⁸”.

A respeito da presença das mulheres na literatura hispanoamericana a partir dos anos 1920, demarcando lugar importante no cenário literário, Francesca Gargallo (2006, p. 96-8), no texto “La literatura como espacio de reflexión protofeminista”, discorre sobre o momento: “[...] a mediados del siglo XX, las escritoras latinoamericanas empezaron a manifestar masivamente que su escritura estaba determinada por su cuerpo y por el lugar que éste tenía en las historias familiar, nacional y continental”. O feminino visto como algo menor que o masculino é algo que também, infelizmente, se fez presente no campo literário, conforme continua a autora:

La literatura, encadenada por los valores sexuales de la lengua, ha puesto como positivos los símbolos de lo masculino y ha convertido en negativos aquellos adscritos a lo femenino, confiriendo a los hombres movimiento, honor, seguridad, subjetividad, y a las mujeres una amalgama de sensaciones relativas a lo caótico y lo estanco. La noción de amor, inventada por una serie de poetas medievales para ofrecer a la literatura un tema de calidad universal y sublime, implicaba una devoción casi religiosa del hombre amante hacia la mujer amada, relación de posesión doble y trágica, que fue transformándose a lo largo de la historia de la literatura en el móvil para la búsqueda de un interés individual masculino [...].

Quando as autoras mulheres passaram a escrever sobre o amor romântico, por exemplo, suas obras eram vistas com certo desdém, como se resumissem somente a

³⁷ Sobre essa informação, cabe mencionar a nota de rodapé em Franco (2001, p. 40): “Muchos eruditos pondrían reparos a esta información de que Fernández de Lizardi fue ‘el primero’ y recordarían la existencia de obras narrativas del período colonial, como *Los infortunios de Alonso Ramírez*, de Singüenza y Góngora, a modo de protonovelas, pero antes del *Periquillo* no hay ninguna que tenga verdadera forma literaria”.

³⁸ FRANCO, 2001, p. 40.

esse t3pico espec3fico, como “romance de entretenimento³⁹”. Com o passar dos anos, segundo Gargallo (2006, p. 99), principalmente na segunda metade do s3culo XX, as escritoras latino-americanas⁴⁰ n3o mais tinham receio em publicar seus romances preocupadas com o desd3m masculino; publicavam enquanto mulheres engajadas: “Sucedi3 que las mujeres empezaron a escribir como mujeres, a mirarse, a nombrarse, a explayar con ardor sus posiciones vitales, siempre pol3ticas, a sentir la injusticia a trav3s de su cuerpo, convirti3ndose as3 en un cuerpo con una creciente presencia”.

No que diz respeito ao estado de imita3o do que vinha da Europa, t3pico dos pa3ses colonizados, houve uma rea3o por parte de tr3s escritores latino-americanos. No manifesto chamado “Realismo M3gico”, o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri (1974, p. 274) clamou por uma literatura na Am3rica Latina que n3o fosse apenas “paisagista” e inspirada por modelos europeus. Junto ao guatemalteco Miguel 3ngel Asturias e o cubano Alejo Carpentier, Pietri desejava “hacer una verdadera literatura de la condici3n latinoamericana”. Dessa forma, o Realismo M3gico latino-americano, nas palavras de Pietri, era bastante diferente do que se via, naquele contexto, na narrativa europeia:

Lo que se propon3an aquellos escritores americanos era completamente distinto. No quer3an hacer juegos ins3litos con los objetos y las palabras de la tribu, sino, por el contrario, revelar, descubrir, expresar, en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la Am3rica Latina para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural. Una realidad, una sociedad, una situaci3n peculiares que eran radicalmente distintas de las que reflejaba la narrativa europea.

A ideia aqui foi dar uma identidade pr3pria a este movimento, pois at3 ent3o toda a cria3o que fugia a um realismo *per se* era vista como “ex3tica”, principalmente quando vista pelo olhar estrangeiro. Alguns anos depois Carpentier⁴¹ prop3o o “Real Maravilhoso”, que vai mais a fundo nas ra3zes dos povos origin3rios das Am3ricas. A f3 é elemento essencial do movimento. No pr3logo de seu romance *El reino de este*

³⁹ GARGALLO, 2006, p. 99.

⁴⁰ “[...] periodismo narrativo de la argentina Stella Caloni, a la sequedad nerviosa e intensa de Clarice Lispector (Brasil), la introspecci3n de [...] y de Mar3a Luisa Puga (M3xico), [...] la denuncia ir3nica de Rosario Castellanos (M3xico), la toma de posesi3n de la historia de Elena Garro (M3xico), la antropolog3a narrativa de Marvel Moreno (Colombia) [...]” (GARGALLO, 2006, p. 99).

⁴¹ Pr3logo a *El Reino de este mundo*. Dispon3vel em: https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_C/CARPENTIER/P.pdf. Acesso em 04 ago. 2023.

*mundo*⁴² (1949), o autor cubano diz:

[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado limite" [...] De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento — como lo hicieron los surrealistas durante tantos años — nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica "arreglada", ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta.

Entre as escritoras mulheres no movimento estão a própria Isabel Allende e a argentina Silvina Ocampo (que se insere na categoria “Literatura fantástica”). Allende, aliás, tem na obra *La casa de los espíritus* (1982) o melhor exemplo de inserção no Realismo Mágico.

Márcia Hoppe Navarro (1995, p. 15), no ensaio “Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea”, examina o papel da mulher em obras de autoras latinas⁴³ das décadas de 1980 e 1990: “Essas obras, publicadas durante os 80, se caracterizam pelo resgate da força da mulher, que emerge com a habilidade de fazer suas próprias histórias”. Iniciando o texto mencionando a dificuldade que as mulheres tiveram para poder escrever e publicar suas narrativas, Navarro contextualiza o momento em que essas escritoras conseguiram romper o silêncio a que foram impostas ao longo das décadas, principalmente em um contexto de amplo debate feminista nas décadas de 1960 e 1970. Igualmente, a pesquisadora também destaca alguns elementos presentes nas obras das escritoras selecionadas, tais como o papel da personagem escritora e da personagem que refaz a própria história, e o da escritora com sua visão particular de mundo, que aparece através de suas experiências individuais devido aos papéis que lhes foram atribuídos socialmente⁴⁴. Em particular, Navarro (1995, p. 16) evidencia a característica dessas e de outras marcas nos textos das autoras da América Latina, como a mescla entre ficção e experiência vivida:

⁴² No romance, que é ambientado durante a Revolução Haitiana, após a personagem Makhandal ser queimada na fogueira, um inseto voador é visto: para os escravizados, significa que ele foi metamorfoseado através da magia (fé); já para os brancos, o escravizado foi punido pelo fogo e nada mais (ceticismo).

⁴³ São elas: Isabel Allende, Lúcia Guerra, Rosário Ferré, Gioconda Belli e Nélida Piñon.

⁴⁴ NAVARRO, 1995, p. 15.

Os romances, sem dúvida, confirmam que a relação entre a literatura e o contexto sociopolítico, um traço constante na literatura latino-americana desde as suas origens, está também presente nas obras escritas por mulheres. Contudo, elas não esquecem suas próprias experiências particulares ou coletivas como membros do “segundo sexo”, que são mostradas através de histórias que envolvem questões familiares, o impacto que o contexto político/histórico exerce nos redutos familiares, ou através de visões pessoais sobre a crescente conscientização de personagens femininos sobre as várias formas de opressão em uma sociedade definida por valores masculinos. É através dessa lente que os conflitos sociopolíticos e históricos vêm à luz.

Outra contribuição importante sobre a escrita de autoria de mulheres na América Hispânica é de Bella Jozef (2005, p. 249). Aqui, a pesquisadora traz ao debate a presença maciça de escritoras latinas nos anos 1980, durante o período denominado pós-moderno, momento em que as vozes das mulheres passaram a ser valorizadas e lidas:

Um dos aspectos dignos de nota e um dos sinais positivos da nova era é a presença importante das escritoras nos anos 80 que, cada vez mais, com textos que questionam ou interrogam, propõem alternativas à linguagem canônica e estruturas tradicionais da literatura e descobrem seu próprio discurso. Até há bem pouco tempo os mecanismos de exclusão presentes na formação dos códigos literários eram os responsáveis pela marginalização da mulher como produtora de cultura. Sua contribuição ao trabalho literário foi frequentemente ignorada.

Complementando a fala de Gargallo (2006), as mulheres escritoras precisavam negar qualquer vínculo com o “feminino”, visto como algo inferior para não comprometer suas inclinações artísticas⁴⁵. Com a inserção da mulher na esfera pública a partir da década de 1920, além dos estudos voltados especificamente à mulher nos anos 1970, surgiu a necessidade também de se fazerem ouvidas e lidas, e a literatura foi um desses caminhos. Inclusive, através dessa inserção feminina nos debates da época, perduram até os dias de hoje o resgate de obras de autoras que foram esquecidas – pois, como sabemos, as mulheres, assim como os homens, *também* escreveram. Consequentemente, então, diz Josef (2005, p. 250-2), os anos 1980 marcam o *boom* da escrita de autoria feminina: “Com a modernidade a mulher latino-americana experimentou múltiplas transformações. A modernização e a consequente urbanização implicou [sic] em mudanças nos papéis sexuais no espaço nacional, em sua categoria de constituição sociocultural”. As autoras, então, passaram a buscar por mais autonomia na

⁴⁵ JOSEF, 2005, p. 249.

escrita, trazendo aos seus romances um olhar intimista, além de crítico, à sociedade a qual pertencem: “Seu papel, diferentemente do tradicional, deixa de ser passivo para ser indagador”. São diversos os papéis, os temas, as angústias e os júbilos os quais as mulheres, tanto escritoras quanto leitoras, procuram conceber e ler, pois não cabemos em caixas que tipificam o que é escrever/ler/ser mulher: “[...] a [metáfora] da mulher coloca-se num espaço do exílio interior, de uma palavra escrita por alguém que procura sua identidade”.

Por volta da década de 1960, após a Revolução Cubana, surgiu o chamado *boom* da literatura hispano-americana, que em sua época era também conhecido como “o novo romance hispano-americano”, reunindo grandes obras literárias com algo em comum: o auge editorial, inclusive fora da América hispano-americana. É importante ressaltar que o *boom* não foi um movimento organizado por autores de uma mesma geração ou uma estética literária. Houve apoio de grandes editoras espanholas, além de países como a Argentina e o México. Apesar do êxito na recepção, não se tratou também de uma conspiração publicitária: é que esses leitores, inclusive estrangeiros, se viram reconhecidos em muitas dessas obras, o que mostra que o movimento não foi algo passageiro. Os três principais autores do *boom* citados por estudiosos do período são Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa (entre outros, pois não há consenso).

Sobre o *boom*, Navarro (1995, p. 13) chama a atenção para a falta de autoras no período: “A lista do ‘boom’ se distingue pela total ausência de mulheres; nem uma única escritora se beneficiou diretamente com o crescente interesse pela literatura latino-americana, naquela época”. Para a pesquisadora, nesse momento ainda havia “desconfiança” com a escrita das mulheres, vista como menos importante que a dos homens. Ela cita as autoras mexicanas Rosario Castellanos, Elena Poniatowska e Elena Garro como exemplos que rompem esse preconceito.

Após o sucesso de público e crítica do *boom*, os novos escritores (nascidos entre as décadas de quarenta e cinquenta) que publicaram a partir da década de 1980 passaram a fazer parte do chamado *pós-boom*. Oviedo (2012, p. 369), após ressaltar que a expressão é emprestada da pós-modernidade anglo-europeia (portanto, que devemos usá-la como uma “aproximação”, tendo em conta suas raízes e seu contexto), postula que muitas de suas características estão presentes também nos livros do *boom*, embora não tão visíveis: “En otras palabras, las diferencias existen pero no son tan nítidas como suele creerse”. Ao dizer que alguns estudiosos preferem o termo “pós-modernidade

periférica”, Oviedo (2012, p. 369) ressalta que as diferenças entre os dois períodos estão muitas vezes além do texto:

Es probable que el mayor cambio que representan los nuevos escritores no esté tanto en las formas e intenciones estéticas de sus textos, sino en la *actitud* con la que encaran su oficio y en el *contexto* cultural en el que se insertan: la diferencia reside en el significado que ha cobrado el arte de escribir entre nosotros, a partir de los años del *boom*. Después de los sesenta ya no producimos, consumimos ni juzgamos la literatura con los mismos criterios.

Para o crítico, as novas teorias críticas e linguísticas surgidas a partir dos anos 1970 trouxeram outras visões para o pensamento literário da época. Além disso, o aumento no número de leitores fez com que o mercado editorial demandasse certos critérios para a publicação das obras, levando em conta os números de livros mais vendidos.

Shaw (1999, p. 262) diz que os escritores do movimento que se seguiu ao apoteótico *boom* hispano-americano viam o mundo de uma maneira mais otimista e menos desiludida: “[...] en la literatura del posboom, no hay resignación ni pesimismo”, e Isabel Allende faz parte desse grupo de escritores, pois tem “[...] confianza en el progreso histórico” (SHAW, 1999, p. 279). Outra característica presente no *pós-boom*, trazida por Shaw (1999, p. 253), é a literatura de cunho testemunhal, presente principalmente pela literatura de autoria de mulheres: “Cultivado tanto por hombres como por mujeres, el testimonio señala el final del Boom, pero donde vemos mejor sus manifestaciones es en los textos escritos por mujeres”.

Outra particularidade muito presente nas obras do *pós-boom* é a literatura mais engajada socialmente, o que tornou os romances do *boom* um tanto quanto desgastados. Alguns críticos de esquerda (não citados por Shaw), por exemplo, viam nele um movimento burguês⁴⁶. Em um contexto latinoamericano de ditaduras em diversos países, os escritores do *pós-boom* fizeram da escrita uma maneira de denunciar esses acontecimentos ou, pelo menos, expor suas sensações a respeito, tudo de uma maneira bastante realista, longe dos experimentalismos do *boom*:

Muy conscientes del cuestionamiento de la capacidad del escritor de reproducir la realidad mediante el uso de lenguaje directamente referencial, cuestionamiento típico de los escritores del Boom, los del posboom, bajo el

⁴⁶ SHAW, 1999, p. 260.

impacto de los atroces acontecimientos históricos de su periodo, se volvieron al “aquí y ahora” de Hispanoamérica *como* si el escritor pudiera observar e interpretar la realidad, pero a sabiendas de las dificultades conectadas con el realismo viejo estilo (SHAW, 1999, p. 260).

Shaw, no entanto, não esconde alguns problemas que vê nas obras do *pós-boom*, pois mesmo nos escritos de testemunho percebe alguns pontos maniqueístas na construção dos romances⁴⁷. Outro ponto observado é o retorno da linearidade narrativa, muito presente no “romance tradicional” e não tão comum durante o *boom*. Ao citar um artigo de Gutiérrez Mouat, Shaw concorda que isso se deve principalmente à “massificação do público leitor”⁴⁸.

2.3 Isabel Allende e a crítica literária

Isabel Allende Llonca nasceu no dia dois de agosto de 1942 em Lima, no Peru. Filha de pais chilenos, tornou-se cidadã norte-americana em 1993. Começou a carreira como jornalista na década de 1960, escrevendo artigos para a revista feminista *Paula*. A carreira literária começou pelo teatro, no início dos anos 1970, com a peça *El Embajador*. Após o golpe militar de Augusto Pinochet em 1973, que derrubou o presidente Salvador Allende, primo de seu pai, Isabel emigra para a Venezuela com a família em 1975. Até o momento da escrita desta dissertação, publicou vinte e seis livros, traduzidos para mais de quarenta e duas línguas. Suas obras passam de setenta e sete milhões de cópias vendidas. Por ter iniciado a escrita de *La casa de los espíritus* (1982) no dia oito de janeiro de 1981 elegeu a data para começar a escrever todos os seus livros. Ativista, no ano de 1995 criou a Fundação Isabel Allende para ajudar as mulheres e as crianças⁴⁹.

Allende recebeu quinze doutorados honorários internacionais e mais de sessenta prêmios em quinze países. Entre os mais destacados estão a “Orden al Mérito Gabriela Mistral”, recebida no Chile em 1994, sendo o maior reconhecimento literário oferecido

⁴⁷ SHAW, 1999, p. 254.

⁴⁸ SHAW, 1999, p. 266.

⁴⁹ Todas as informações sobre a biografia de Isabel Allende foram extraídas de sua página oficial: <https://isabelallende.com/es/bio>. Acesso em: 12 jun 2023.

pelo país, e a “Medalha da Liberdade”, a mais alta distinção civil dos Estados Unidos, em 2014, recebida das mãos do então presidente Barack Obama.

Seus dois primeiros romances *La casa de los espíritus* (1982) e *De amor y de sombra* (1984) ganharam adaptações para o cinema hollywoodiano, e em 2021 a vida da autora foi adaptada para a minissérie *Isabel* pela Amazon Prime.

De todas as obras de Allende li até agora doze delas. Não concordo quando dizem que seus livros seguem “fórmulas” de escrita – talvez a exceção seja *Inés del alma mía* (2006) e *Violeta* (2021), cujos enredos são narrados por uma protagonista idosa que escreve sua vida desde a infância a um jovem da família. Romances como *Eva Luna* (1987) e *Más allá del invierno* (2017), por exemplo, possuem enredos bem distintos: uma menina que ama contar histórias e uma professora chilena que não desiste em ajudar uma imigrante guatemalteca nos Estados Unidos. Pesquisa histórica aprofundada pode ser vista nas obras *La isla bajo el mar* (2009) e *Largo pétalo del mar* (2019), que falam respectivamente da Revolução Haitiana e da Guerra Civil Espanhola. Enfim, essas são algumas justificativas que encontrei para demonstrar minha discordância de que seus livros contam sempre as mesmas histórias. Algumas características, porém, não mudam tanto: as mulheres protagonistas, certa frequência do realismo mágico e o amor romântico da personagem principal por um homem.

Donald L. Shaw (1999, p. 279-280) tem uma visão crítica à obra da escritora chilena porque seus livros⁵⁰ não passam de idealismo sentimental⁵¹ e de melodramas sociais:

[...] las tres primeras novelas de Allende pertenecen al género del melodrama social, con argumentos dramáticos, una fuerte dosis de sentimentalismo y sobre todo un maniqueísmo moral muy pronunciado que expresa la confianza de la autora en los valores éticos.

Basta verificar algumas personagens de seus romances que, segundo ele (1999, p. 284-5): “[...] nos describe individuos poco representativos de los oprimidos, individuos que logran el éxito y la felicidad, a pesar de las condiciones sociales poco esperanzadas, mediante sus propios talentos y una fuerte dosis de buena fortuna”. Shaw também vê Allende como uma figura contraditória, onde, por um lado, a autora vê a

⁵⁰ No momento da publicação de *Nueva narrativa hispanoamericana* Isabel Allende havia publicado somente oito livros.

⁵¹ SHAW, 1999, p. 284.

realidade como um caos em que a arte impõe uma ordem imaginada, e, por outro, em entrevistas e conferências ela diz que seus romances de alguma forma explicam as experiências de suas personagens e suas motivações, como se a realidade fosse algo fácil de compreender⁵². Apesar de seu ponto de vista um tanto ácido, Shaw vê *La casa de los espíritus* como o marco de entrada do *pós-boom*⁵³ e também a presença de autoria feminina mais significativa no período, pois o *boom* foi movimento majoritariamente masculino⁵⁴. Também vê *Hija de la fortuna* como um exemplo de êxito do *pós-boom* por ser um romance bastante acessível ao público⁵⁵.

A professora da UFRJ Luiza Lobo, no ensaio “A literatura de autoria feminina na América Latina”, ao falar especificamente sobre *La casa de los espíritus*, afirma que Allende por vezes incide no “sentimentalismo novelesco⁵⁶” no romance, o que o torna, segundo ela, uma obra imatura. A protagonista Alba é vista pela professora como uma personagem que apenas foi presa para tentar salvar o namorado Miguel, além de ver a motivação de Esteban García, neto rejeitado de Esteban Trueba, como uma vingança pessoal possibilitada por uma coincidência:

A dura realidade do golpe do Estado chileno de 1973 é diluída nesta trama novelesca que se reduz ao drama pessoal do neto ilegítimo de Trueba, que pertence aos quadros da direita e quer se vingar da neta legítima e herdeira. Esta trama pessoal pode até parecer "justificar" torturas e choques elétricos, e a coincidência dos dois herdeiros se enredarem nesta situação é bem ao gosto romântico e inverossímil (LOBO, s/d, p. 25).

Apesar de concordar com Lobo sobre o interesse (romântico) de Alba para se envolver na ditadura chilena, não vejo da mesma forma o envolvimento de Esteban García enquanto militar como somente uma coincidência ou um plano para se vingar dos Trueba. Em minha visão, tudo é construído desde o momento em que Esteban violenta Pancha em suas terras, no começo do romance. Dessa violência horrenda, que para o patriarca não foi nada sério, pois via a moça como sua propriedade, resulta em outra da mesma forma quase ao fim da obra, dessa vez, contra a própria neta. Sim, na vida real seria uma terrível (e incrível) coincidência, porém, não em uma narrativa ficcional.

⁵² SHAW, 1999, p. 284.

⁵³ SHAW, 1999, p. 260.

⁵⁴ SHAW, 1999, p. 260.

⁵⁵ SHAW, 1999, p. 285.

⁵⁶ LOBO, s/d, p. 24.

Oviedo (2012, p. 379) também vê alguns problemas na obra de Isabel Allende. O primeiro deles – e mais grave, segundo o autor – é o maniqueísmo das personagens, com vilões e heroínas (e heróis) bem definidos, tudo para que quem lê não fique confuso. O segundo é que a autora chilena bebe bastante da mesma fonte de García Márquez em *Cien años de soledad*, embora Oviedo não negue seu impulso criativo. Para ele, o que Allende oferece é uma visão feminista de seu antecessor: “Una dinastía familiar, evolución de una estructura social arcaica a otras más modernas, figuras emblemáticas de cada generación, circularidad temporal, predestinación, espiritismo, magia y otros hechos milagrosos: todo eso ya hemos leído antes”. Ao fim, porém, Oviedo vê em Allende um modelo em que outros autores sucessores passaram a seguir – embora não cite quem são eles. Outro aspecto apontado é a nova vida e função à literatura sentimental conectada a uma proposta feminista e compromisso político⁵⁷.

No ensaio “An Analysis of Female Characters Depicting a Blend of Feminism and Traditionalism in Selected Works by Isabel Allende⁵⁸”, Kathryn L. Maus (s/d, p. 3) examina algumas personagens mulheres da obra de Allende, especialmente as que se encontram no livro *Cuentos de Eva Luna* (1989). Para isso, Maus verifica o que há de feminista na vida e na escrita da autora chilena:

Feminism is not new to Latin America, and Allende is proof of that. Allende was a promoter of the feminist movement in Chile, and through autobiographical excerpts in her nonfiction book, *Paula*, we can trace some of the historical setting in which the movement began. Allende begins by revealing the myth of patriarchy in Chile as a phenomena probably perpetrated by some foreigner who noticed that Chilean women were stronger and more organized than the majority of the men and somehow concluded that women were in command.

Após análise de várias personagens dos contos de Eva Luna, Maus (s/d, p. 11) relaciona a própria narradora do livro a Allende, cuja união entre feminismo e engajamento político, conforme mencionado também por Oviedo, forma parte de sua trajetória pessoal e literária, não podendo existir um separado do outro: “The melding of Eva’s feminism and political activity could be a reflection of Allende’s own growth as a writer and of her views about the relationship between feminist and political goals”.

Márcia Hoppe Navarro (1995, p. 16-7) situa alguns pontos específicos que vê

⁵⁷ OVIEDO, 2012, p. 379.

⁵⁸ <http://hsu.edu/faculty/afo/1999-00/maus.htm>. Acesso em 11 mar 2023.

como negativos em romances como *De amor y de sombra* (1984) e *La casa de los espíritus* (1982): respectivamente os impulsos românticos que envolvem a protagonista Irene e a resignação de Alba ao final do romance, conformada com uma gravidez não planejada e vendo no “amor” a solução para conciliar o conflito em um contexto de ditadura militar. Ao mesmo tempo, Navarro (1995, p. 17) também vê o valor de Isabel na literatura latino-americana de autoria de mulheres, período em que por muito tempo era espaço dominado pelos escritores homens:

Embora algumas críticas literárias feministas considerem que essas escorregadelas no trabalho ficcional de Isabel Allende desqualificam seu valor, considero a obra da escritora chilena extremamente importante. Em primeiro lugar, deve ser salientado que só por colocar mulheres puxando o trem da história em *A casa dos espíritos*, a autora já renovou o conceito total de narrativa na América Latina, pois subverteu o tradicional desenvolvimento da história de orientação masculina.

Sempre é pertinente ter em conta que muito do que Allende escreve parte de sua própria vivência enquanto mulher branca de classe média, recorte importante para qualquer escritor(a) independentemente de seu gênero. Se muitos de seus romances são vistos como “novelões⁵⁹” devido a suas características mais sentimentais, outros aspectos podem ser mais bem vistos nas obras como, por exemplo, a representação das personagens mulheres por uma visão feminista, além de se tornar importante referência para as escritoras mulheres a partir da década de 1980. Como aponta Maus (s/d, p. 14), citando Alexander Coleman:

[Isabel Allende is] the first woman to join what has heretofore been an exclusive male club of Latin American novelists. Not that she is the first contemporary female writer from Latin America... but she is the first woman to approach on the same scale as the others the tormented patriarchal world of traditional Hispanic society.

Em entrevista para a jornalista estadunidense Claudia Dreifus⁶⁰ em 1997, ao ser questionada sobre como se sentia ao ver suas obras sendo estudadas nas universidades mundo afora, Allende respondeu com modéstia: “It makes me feel very insecure. I’m afraid that sooner or later, the professors will know that I’m just bluffing and that there

⁵⁹ SHAW, 1999, p. 286.

⁶⁰ Dreifus, Claudia. Interview. "Isabel Allende." Interview. New York: Seven Stories Press, 1997. 321-34.

are no symbols, no metaphors, no hidden meanings in my books. I'm just telling a simple story and that's it" (MAUS, s/d, p. 14). A partir dessa resposta, percebo que Isabel Allende é sua própria personagem Eva Luna, mais uma Sheherazade da América Latina⁶¹, concentrada em escrever suas histórias e atraindo sempre leitoras(es) fiéis a cada obra lançada.

Embora não fale sobre a obra da autora chilena, cabe trazer a contribuição de Figueiredo (2020) a respeito da perspectiva crítica literária feminista sobre a construção de personagens femininas feitas por escritoras. O que precisa mudar? E o que a crítica feminista pode avaliar como positivo na autoria de mulheres a partir deste e do século passado? Ao contrário do que se via no modelo de romance burguês europeu do século XIX e escrito por homens⁶², para Figueiredo (2020, p. 92) é possível ver como algo positivo uma nova estratégia narrativa onde a personagem feminina não fracassa ao se impor enquanto sujeito:

Assim, interessa-nos ver [...] quais estratégias narrativas as escritoras dos séculos XX e XXI usam a fim de fazer que suas personagens femininas sejam sujeitos de seu próprio discurso. Em outras palavras, como se processa a autonomização das mulheres enquanto cidadãs, no palco social, e como isso se reflete (ou não) no âmbito doméstico, em suas relações afetivas e sexuais.

Para ficar somente nos três romances do *corpus* literário aqui analisado, as três protagonistas da Trilogia Del Valle, apesar de primeiramente tuteladas pelas decisões de seus responsáveis, tomam as rédeas de seus destinos ao final de cada romance: Eliza Sommers sai do conforto (ou da prisão?) do lar e é recompensada com a liberdade de viver conforme deseja; Aurora del Valle não segue os propósitos a ela destinados enquanto mulher e segue por outro caminho que a ajuda a preencher as lacunas da história de sua família; e Alba Trueba, privilegiada e protegida, usa a caneta como ferramenta de independência pessoal e sobrevivência.

Finalizo este capítulo com o trecho do blog *Escritores chilenos*, patrocinado pela Unesco e infelizmente inativo desde 2011. Trata-se de uma postagem sobre Isabel Allende: “Pese a las críticas que ha recibido [...], sus textos continúan siendo éxitos de ventas, tiene un público fiel que la sigue sin pausas y, si bien no es del gusto de los

⁶¹ Referência à tese *Uma Sheherazade latino-americana: Eva Luna entre história e histórias* (2004), de Cinara Ferreira Pavani.

⁶² Figueiredo traz a personagem Emma Bovary como exemplo de mulher casada e adúltera que morre no fim do romance. Ou seja, aquela que, apesar de rebelde, é punida pela narrativa.

exigentes críticos literarios, no puede negarse que su trayectoria artística es importante, ha trascendido y está encumbrada entre los grandes escritores de Chile”.⁶³

Isabel Allende é, antes de tudo, uma formadora de leitores. Como diz Figueiredo (2020, p. 97), as escritoras transgridem a ordem vigente porque escrever já é uma forma de transgressão.

⁶³ Literatura chilena en Internet. S/d. Disponível em: <https://www.escritores.cl/base.php?f1=semblanzas/texto/allende.htm>. Acesso em 11 mar 2023.

3 OS TÓPICOS ESSENCIAIS DO ROMANCE

Antes de percorrer as representações feministas na trilogia Del Valle, de Isabel Allende, é necessário contemplar também a estrutura do romance, de modo a selecionar quatro pontos que considero essenciais para uma melhor análise das obras do *corpus* literário. As teorias selecionadas abarcam o que irei abordar no quarto capítulo da dissertação, podendo, dessa forma, relacioná-las com determinados momentos das narrativas.

A partir desta delimitação, esses quatro elementos pertencem ao que Reis (2013) chama de “processo narrativo” no enredo: a personagem, o narrador, o espaço e o tempo. Narrados de maneira distinta, em uma linha do tempo linear e não linear e em espaços diversos, os três romances apresentam enredos e determinadas personagens que adquirem importância ao se conectarem e, conseqüentemente, se complementarem em suas jornadas.

3.1 A personagem e as mais diversas formas de interação e relevância

Meu percurso inicia pelo estudo de um tópico essencial – embora não exclusivo – em qualquer romance: a personagem. Elemento presente nos estudos clássicos da Antiguidade, que relacionavam o ser ficcional à pessoa humana, como seu reflexo e modelo a ser imitado, com o passar dos anos os estudos da personagem foram progredindo e abarcando outras visões e classificações. No referencial teórico aqui estudado resolvi abordar as principais teorias sobre o tema, dos mais antigos aos mais atuais, focando principalmente naquelas que não separam a personagem do ser humano real⁶⁴.

Beth Brait (1985) faz um apanhado do estudo da personagem, de Aristóteles e Horácio até as últimas teorias publicadas à época do lançamento de seu livro. O primeiro trabalho relevante no começo do século XX acerca do tema é o do húngaro Georg Luckács. Aqui, nas palavras de Brait (1985, p. 39), o autor evolui o legado

⁶⁴ Outras teorias, como as de Edwin Munir, dos formalistas russos, de Wladimir Y. Propp, de Philippe Hamon, dentre outros, apontam para a separação entre personagem e ser humano, com um foco exclusivo no texto em si. Por isso, não serão abordadas nesta dissertação, pois é impossível, para mim, não relacionar o ser ficcional do real. Isso não significa que esses estudos críticos não tenham valor, somente que não dialogam com o meu ponto de vista acerca da análise de personagens.

clássico aristotélico e horaciano ao relacionar o ser da ficção às estruturas sociais:

No que diz respeito especificamente ao romance e à personagem de ficção, é somente com a obra *Teoria do romance*, de György Luckács, publicada em 1920, que essas questões são retomadas em novas bases. Luckács, relacionando o romance com a concepção de mundo burguês, encara essa forma narrativa como sendo o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo de conformismo e das convenções. O herói problemático, também denominado demoníaco, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo, encarnando-se num gênero literário, o romance, situado entre a tragédia e a poesia lírica, de um lado, e a epopeia e o conto, de outro. Nesse sentido, a forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo.

Para Lukács, o romance funciona como forma de expressão da sociedade burguesa, e a personagem se manifesta através da ação, dos acontecimentos ao longo da narrativa, sujeita ao modelo humano⁶⁵. Brait (1985, p. 40-1) também diz que o romancista e crítico inglês E. M. Forster sistematizou, em 1927, no livro *Aspects of the novel*, a clássica distinção entre personagem plana e redonda (ou *flat* e *round*):

Segundo Forster, [...] As *personagens planas* são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor [...]. As personagens classificadas como *redondas*, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano.

A respeito das especificações sobre esses tipos de personagens, Reis e Lopes (1988, p. 219) alertam para não as analisar de maneira fixa em uma obra literária:

A distinção *personagem plana / personagem redonda* envolve alguns riscos, se for encarada de forma rígida. Num universo diegético não se verifica forçosamente essa repartição esquemática, observando-se por vezes que certas personagens oscilam entre a condição da *personagem plana* e da *redonda*.

Ou seja, pode acontecer de uma personagem apresentar comportamentos quase que estereotipados de uma personagem plana ao mesmo tempo em que mostra a

⁶⁵ BRAIT, 1985, p. 39.

complexidade de uma personagem redonda. O ideal é fazer uma análise flexível dos dois tipos, em especial quando se trata de romances mais modernos.

Ainda a respeito dos aspectos mais introdutórios da personagem romanesca, Antonio Candido (1987, p. 54-5) ressalta que a personagem é um dos três elementos centrais do romance: “No meio deles [enredo e ideias] avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”. É importante reforçar que, a despeito de ser importante, não é uma essência isolada no gênero:

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. *Isso nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, - como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida.* Feita esta ressalva, todavia, pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance (grifo meu).

Candido (1987, p. 55) também aborda as relações entre o ser ficcional e o real, o que para ele é um paradoxo, pois, como é possível alguém que não existe... existir?

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo *de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem*, que é a caracterização deste (grifo meu).

Essa relação da qual fala Candido foi também proposta, como já mencionado no terceiro parágrafo, por Luckács: enquanto este via as atitudes da personagem como resultado do meio social em que vive, aquele via de maneira semelhante, só que como resultado da observação humana. Catherine Gallagher (2009, p. 49) contribui para esse entendimento, relacionando a personagem aos sentidos que provocam no leitor:

A força emotiva da personagem deriva [...] da interseção, nela, de uma ilusória cognoscibilidade com uma aparente profundidade: do vínculo entre sua inexistência no real e a sensação de profunda intimidade que inspira ao leitor. Depois de sabermos que a acessibilidade está ligada à ficcionalização operada pela escrita, somos levados a deixar-nos invadir por um prazeroso sentido de familiaridade com a personagem.

O romancista, dessa forma, tem o poder de criar características marcantes em suas personagens, se assim desejar, e, a partir delas, fazer com que o leitor se identifique e perceba certos traços distintivos, conforme salienta Candido (1987, p. 58):

[...] na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza.

É bastante comum os/as autores/as usarem dessas escolhas apontadas por Candido para distinguirem suas personagens, algo que vai muito além do maniqueísmo. Seja uma fala característica, um objeto que as acompanha durante boa parte da história ou um comportamento marcante, essa seleção de atitudes, presente em boas narrativas, ajuda o leitor a identificar cada personagem durante a leitura.

Candido (1987, 58-9) também versa sobre a diferença que há entre a personagem ficcional e a pessoa real, o que complementa o excerto anterior. Por mais que conheçamos a fundo uma pessoa, mesmo que próxima, é impossível termos a dimensão de sua complexidade; ao contrário da personagem, que, pelas mãos do/a autor/a, possui a profundidade na medida certa para a nossa compreensão quando lemos uma narrativa:

No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ela ser relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isso não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos de sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu.

Os recursos utilizados pelo/a autor/a para caracterizar e diferenciar as personagens é que tornam esses seres ficcionais mais marcantes que os seres reais – só que isso não significa simplicidade, mas, sim, lógica e coerência dentro da narrativa.

Dando sequência aos estudos posteriores sobre a personagem, cabe mencionar a abordagem de R. Bourneuf e R. Ouellet (1986, p. 212-3). Ambos os autores, na obra *O universo do romance* (1976), “[...] situam a personagem através da rede de relações que contribuem para a sua existência, incorporando elementos pertencentes a várias tendências críticas a fim de chegar a uma postura didática mas não simplificadora do problema⁶⁶”. Para os dois críticos, as personagens se complementam através dos seus vínculos com outras personagens, lugares e objetos dentro do romance. O primeiro deles é o “elemento decorativo”:

[...] elas [personagens] acrescentam uma nota de cor local ou, mais frequentemente, fazem número, quando o romance apresenta cenas de grupo [...]. Inútil para a ação, inexistente no plano psicológico, esta personagem nem por isso deixa de deter uma função importante numa obra em que os seres e as coisas parecem muitas vezes tomar lugar num quadro.

Essas personagens aparecem nas narrativas como um traço característico de um lugar ou como modelo para a digressão do narrador, entre outros. É possível perceber, por isso, que há uma *função* para esse tipo de personagem nos romances. Depois, há o “um agente da ação”: “A ação dum romance pode ser definida como o jogo de forças opostas ou convergentes presenças numa obra. Cada momento da ação constitui uma situação ou conflito, em que as personagens se perseguem, se aliam ou se confrontam⁶⁷”.

Outro autor com técnica bastante esquemática para o desenvolvimento e análise de personagens é o francês François Mauriac. Candido (1987, p. 67) resume sua obra *Le romancier et ses Personnages* (1952) da seguinte maneira:

Para ele, o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas. Cada escritor possui suas “fixações de memória”, que preponderam nos

⁶⁶ BRAIT, 1985, p. 47.

⁶⁷ BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 214.

elementos transpostos da vida. Diz Mauriac que, nele, avulta a fixação do espaço; as casas dos seus livros são praticamente copiadas das que lhe são familiares. No que toca às personagens, todavia, reproduz apenas os elementos circunstanciais (maneira, profissão etc.); o essencial é sempre inventado.

De acordo com o autor francês, há três tipos de classificações para as personagens: “disfarce leve do romancista”, “cópia fiel de pessoas reais” e “*inventadas*”. A mais legítima é a terceira: quando o romancista parte de uma ideia inicial vinda da realidade para depois implementá-la com a imaginação⁶⁸. Candido (1987, p. 69), porém, faz uma ressalva: “[...] quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance”. Para o crítico, somente buscando a fala do autor em alguma entrevista ou relato de memórias, por exemplo, é que se saberia se suas personagens são baseadas em seres reais. É por esse caminho que vemos os limites da criação novelística: a transposição fiel de modelos⁶⁹ e/ou uma invenção totalmente imaginária⁷⁰.

Candido (1987, p. 74-5) também elenca sete esquemas em que observa o processo de criação de personagens: personagens transpostas com relativa fidelidade; personagens transpostas de modelos anteriores; personagens construídas a partir de um modelo real; personagens construídas em torno de um modelo direta ou indiretamente conhecido; personagens construídas em torno de um modelo real dominante; personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos; e personagens que obedecem a certa concepção de homem.

O autor reforça, após enumerar esses sete esquemas, que “Em todos esses casos [...], o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais”. Ele também salienta que essas definições muitas vezes estão fora das intenções dos/as autores/as, pois, ao conceber suas personagens, eles/as seguem padrões inconscientes de criação.

De qualquer maneira, mais importante do que saber se o/a autor/a se inspirou em pessoas reais ou não, é verificar se essas personagens fazem sentido dentro do romance:

Depende [...] da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de

⁶⁸ CANDIDO, 1987, p. 68-69.

⁶⁹ Aparentemente como se deu a criação de personagens por Émile Zola (CANDIDO, 1987, p. 70).

⁷⁰ Os romances indianistas de José de Alencar, por exemplo (CANDIDO, 1987, p. 70).

equivalência à realidade exterior. [...] Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente.

É possível perceber, após todos esses exemplos de estudo de personagem, que as análises aqui abordadas contribuem para um melhor entendimento não apenas do processo criativo dos/as autores/as, mas também para o desenvolvimento das próprias personagens dentro das narrativas.

Por fim, Reis e Lopes (1988, p. 215), assim caracterizam a personagem:

Categoria fundamental da narrativa, a *personagem* evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (da epopeia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na história em quadrinhos, no folhetim radiofônico ou na telenovela, a *personagem* revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa.

Em outras palavras, para Reis e Lopes (1988, p. 216-7) não importa a relevância ou qual o produto cultural: a personagem é elemento necessário a qualquer obra de ficção. Outra definição trazida pelos dois é a da personagem enquanto *signo* que “corresponde [...] antes de mais nada a sua condição de *unidade discreta*, suscetível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas”. Ou seja, diz respeito a determinados atributos que esses seres ficcionais possuem: o nome, a caracterização, o discurso, etc.

3.2 O narrador e as formas de narrar

A respeito do narrador é interessante perceber que há diversidade estilística nas formas de narrar e inúmeras definições para esses narradores. O texto “O ponto de vista na ficção” (1955), do estadunidense Norman Friedman, é fundamental para o começo da análise do tópico. Cabe ressaltar primeiramente que ele mistura os conceitos de “autor” e “narrador”, confundindo a pessoa do escritor com quem narra a história⁷¹. Por isso, sigo a perspectiva de Carlos Reis em *O conhecimento da literatura: Introdução aos*

⁷¹ FRIEDMAN, 2002, p. 172.

estudos literários (2013, p. 252), que é mais atual: “A primeira [...] dessas entidades é o narrador, cujo estatuto difere, tanto do ponto de vista ontológico como do ponto de vista funcional, do estatuto do autor. Se este corresponde a uma entidade real e empírica [...], o narrador é uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso”.

“O ponto de vista na ficção” é um texto introdutório sobre o narrador em algumas obras ficcionais. A primeira parte trata das diferenças estilísticas entre as narrativas mais modernas e as tradicionais, no que diz respeito ao modo de narrar. Após algumas considerações sobre o narrador, dos gregos aos séculos mais recentes, a segunda parte aponta para algumas questões a respeito do problema do narrador: a transmissão apropriada da narrativa para quem lê. Dessa forma, Friedman faz algumas perguntas relativas ao narrador: quem fala ao leitor? De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando)? Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? A que distância ele coloca o leitor da história?⁷².

A partir desses questionamentos, Friedman (2002, p. 172) inicia a análise de alguns tipos de narrador encontrados em romances. O primeiro abordado é o “Autor Onisciente Intruso”. A respeito dele, o autor salienta a importância de, primeiramente, diferenciar duas definições: o sumário narrativo (contar) e a cena imediata (mostrar).

O segundo tipo é o “Narrador Onisciente Neutro”, comum quando os pensamentos de quem narra não aparecem na história – por isso mesmo ele surge geralmente em narrativas em terceira pessoa: “A ausência de intromissão não implica necessariamente, contudo, que o autor [narrador] negue a si mesmo uma vez ao usar o espectro do Narrador Onisciente Neutro [...]”⁷³. Outra observação apontada por Friedman é sobre o olhar desse narrador onisciente, que coloca o seu próprio ponto de vista à mostra: “A característica predominante da onisciência, todavia, é que o autor [narrador] está sempre pronto a intervir entre o leitor e a história, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá [narrará] como a vê, não como a veem seus personagens⁷⁴”.

A partir deste terceiro tipo é negada qualquer intromissão de algum narrador. Portanto, o “‘Eu’ como testemunha” está parcialmente envolvido na narrativa e próximo das personagens principais: “O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio

⁷² FRIEDMAN, 2002, p. 171.

⁷³ FRIEDMAN, 2002, p. 174.

⁷⁴ FRIEDMAN, 2002, p. 175.

direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor em primeira pessoa⁷⁵”. Outra característica é que ele não tem acesso aos pensamentos de outras personagens, por essa razão é que tem um ponto de vista bastante limitado: “À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade⁷⁶”.

O “Narrador-Protagonista” segue o percurso de uma determinada personagem, do começo ao fim da narrativa, tudo em primeira pessoa: “[...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo⁷⁷”.

Friedman termina a nomenclatura de suas tipologias⁷⁸ comentando sobre uma possível “extinção final do autor [narrador]”: “[...] talvez [...] a ficção, como arte, seja também extinta, pois essa arte, por exigir algum grau pelo menos de vividez [sic], também exige, parece-me, uma estrutura, o produto de uma inteligência mentora implícita na narrativa [...]”⁷⁹.

Quase ao final do texto, Friedman (2002, p. 180) também destaca a importância do tipo de narrador em qualquer obra ficcional:

[...] a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema; da mesma forma como há coisas que não se consegue que sejam ditas em um soneto, cada uma das categorias que detalhamos possui uma amplitude provável de funções que consegue desenvolver dentro de seus limites.

Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 18) traz o seu ponto de vista a respeito dos narradores em primeira e terceira pessoa (com foco maior no primeiro), mostrando que a dicotomia entre ambos pode ir além de uma visão cartesiana dessas vozes, tal qual muitas vezes conhecemos. No primeiro capítulo do livro a autora questiona a legitimidade da terceira pessoa enquanto voz narrativa mais “objetiva”, além de salientar que classificações como as de Friedman se basearam nessa mesma

⁷⁵ FRIEDMAN, 2002, p. 175-6.

⁷⁶ FRIEDMAN, 2002, p. 176.

⁷⁷ FRIEDMAN, 2002, p. 177.

⁷⁸ Os demais tipos são “Onisciência seletiva múltipla”, “Onisciência seletiva” e “O modo dramático” e “A câmera”.

⁷⁹ FRIEDMAN, 2002, p. 179.

objetividade:

O romance ideal era justamente o cultivado por [Henry] James, onde o autor desaparecia da cena, conservando a emissão imperceptível da terceira pessoa, alicerce de equilíbrio da narração que passava de boca em boca (de olho em olho) pelas personagens, tornando-se, assim, “dramatizada”. Em decorrência, o romance de primeira pessoa veio a ser concebido como uma forma ainda “pessoal”, já que nele os artifícios para a preservação da “realidade” não poderiam ser mantidos.

Isso tudo decorreu da noção anterior de que o autor, pessoa real, era o emissário da obra ficcional. Dessa forma, afastando o escritor do cerne da narrativa, tudo se tornava mais “realista” e menos “íntimo”, por isso a preferência no decorrer do século XVIII pelo narrador em terceira pessoa. Dal Farra (1978, p. 19) complementa:

Todo o mal-entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor – a do poeta objetivo que subscreve os originais. Mas a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor. Como narração, ela emana de um ser criado pelo autor que, dentre a galeria das suas posturas – as personagens –, elegeu-a como *narrador*. Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o *agente* imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista.

Em outras palavras: “Como seu representante e porta-voz, o narrador se torna, então, mais que a personagem fictícia assentada como tal: ele se transforma no verbo criador da linguagem, no espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanesco⁸⁰”. E isso não é somente para o narrador em primeira pessoa, pois mesmo um tradicional em terceira continua sendo uma espécie de “Deus” que pouco ou nada tem relação com aquele/a que escreve a obra ficcional.

Mais adiante, Dal Farra (1978, p. 33) reconhece que, mesmo trazendo abordagens teóricas diversas sobre as vozes narrativas, ainda assim faltam maiores esclarecimentos sobre elas: “As teorias revistas nada socorrem: um narrador diz ‘eu’ e outro diz ‘ele’”. Coube a ela questionar, então, o que leva um autor a escrever um livro em primeira pessoa, ou por que levar em consideração isso, uma vez que a categoria se pode somente recorrer à ideia do autor-implícito. Não sendo nada fácil responder a essas

⁸⁰ DAL FARRA, 1978, p. 19.

e a outras perguntas, a autora continua: qual seria a diferença primordial entre o romance de primeira e terceira pessoa⁸¹?

Seguindo a linha de estudos narratológicos de Gerard Genette, Carlos Reis (2013, p. 263) complementa o estudo a respeito dos tipos de narrador: as vozes narrativas “autodiegética”, “heterodiegética” e “homodiegética⁸²”. A respeito da primeira, ele diz que é quando “[...] o narrador é uma entidade que, tendo atravessado experiências e aventuras várias, relata, a partir de uma posição usualmente amadurecida, o dever de sua existência”. O ensaísta português, junto à professora Ana Cristina M. Lopes, complementa a definição no *Dicionário*: “Essa atitude narrativa [...] arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o *narrador autodiegético* estrutura a *perspectiva narrativa*, organiza o *tempo*, manipula diversos tipos de *distância*, etc.⁸³”. Como exemplos, podemos trazer os romances *Violeta* (2021) e *Inés del alma mía* (2006), de Isabel Allende, cujas personagens de mesmo nome relatam suas experiências passadas em uma idade mais avançada, madura, o que de certa forma interfere na organização da narrativa como um todo, tudo em primeira pessoa.

A segunda voz narrativa, “heterodiegética”, se trata de “[...] aquela em que o narrador relata uma história a que é estranho, porque a não integra nem integrou como personagem⁸⁴”. No verbete do *Dicionário*, “Na tradição literária ocidental, [...] constitui uma entidade largamente privilegiada, nos planos quantitativo e qualitativo, coincidindo o recurso a semelhante tipo de narrador com alguns dos mais salientes momentos da história do romance⁸⁵”. Os romances *La perra* (2017) e *Cien años de soledad* (1967), dos colombianos Pilar Quintana e Gabriel García Márquez, são dois exemplos. Seus narradores possuem certa autoridade no conhecimento da história que contam, além de aparecerem predominantemente em terceira pessoa.

3.3 O espaço enquanto trânsito de personagens e lugar de sensações

Embora às vezes deixado de lado nas análises das obras literárias, o espaço

⁸¹ DAL FARRA, 1978, p. 34-5.

⁸² Sobre a voz “homodiegética” ver REIS, 2013, p. 263.

⁸³ REIS; LOPES, 1988, p. 118.

⁸⁴ REIS, 2013, p. 262.

⁸⁵ REIS; LOPES, 1988, p. 121.

representa a marcação de territórios e a localização das personagens nos romances. Por onde quer que vivam ou transitem, ocupar um determinado lugar representa marcar posição em um espaço do qual por vezes o sujeito não é acolhido, sequer bem-vindo.

Mikhail Bakhtin (1998, p. 211) chama de “cronotopo⁸⁶” a “[...] interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”. Cronotopo significa “espaço-tempo”, e o teórico russo não separa um do outro na análise literária, em especial na literatura de viagem presente no romance “grego” ou “sofista”, desenvolvido nos séculos II e VI da Era Comum. Aliás, Bakhtin (1998, p. 212) dá ênfase maior ao tempo: “O cronotopo tem um significado fundamental para os *gêneros* na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinados justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo”. Mesmo assim, a importância do espaço continua evidenciada, pois: “Para que a aventura possa desdobrar-se é preciso espaço, muito espaço. A coincidência fortuita e a não coincidência fortuita dos fatos estão indissoluvelmente ligadas ao espaço, medido antes de mais nada pela *distância* e pela proximidade (e pelos seus diferentes graus)⁸⁷”. Dessa forma, ainda que Bakhtin trate o tempo de maneira hegemônica, é através do espaço que as narrativas são construídas nos cronotopos das obras literárias.

Outra contribuição importante é a de Antônio Dimas (1985, p. 5-6). Aqui, ele mostra como o espaço pode ser mais bem abordado nos estudos literários, salientando a importância da temática nas narrativas ficcionais. Em geral, outros tópicos recebem maior destaque quando se analisa um texto literário, fazendo com que o espaço praticamente desapareça ou não obtenha a mesma relevância:

Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o *espaço* pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura, etc. É bem verdade que [...] em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária.

Partindo desse pressuposto Dimas (1985, p. 6) ressalta a importância do leitor em perceber o lugar onde se passa a história e a incumbência dele para o avanço da narrativa: “[...] cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os

⁸⁶ A palavra tem origem grega: *chronos* (tempo) e *topos* (espaço).

⁸⁷ BAKHTIN, 1998, p. 224.

ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo”. Dessa forma, prestar atenção ao “cenário” faz com que se apreendam sentidos não tão explícitos em palavras como, por exemplo, as paredes de uma casa significarem uma espécie de prisão ou sufocamento das personagens (ou proteção e segurança); ou um campo aberto representar um sentimento de liberdade ou isolamento.

Adiante no texto Dimas (1985, p. 13) dedica vários parágrafos ao ensaio “Degradação do espaço”, de Antonio Candido. Nele o autor vê de maneira positiva a visão do ensaísta em fugir da questão puramente pragmática do espaço na narrativa, onde muitas vezes aparece somente para fins de localização geográfica: “[...] não se limita à verificação esquemática da transposição do plano geo-histórico para o literário, mas, antes, tenta apreender o significado novo que brota desses mesmos espaços, a partir da manipulação pessoal e artística da palavra”. Assim, de maneira detalhada Candido especifica as várias formas de representação do tema:

Depois de apontar os espaços gerais e amplos (a praça, a igreja, o cartório, a rua e o museu), Antonio Candido vistoria os particulares e restritos (os quartos, as escadas, a lavanderia, o cortiço, os botecos, as oficinas, os pátios), destacando neles alguns atributos que os caracterizam de forma específica (o cheiro, a umidade, os vapores, as roupas, os colchões, o silêncio, a escuridão, a sujeira, a comida, os focos de luz e de calor, as tinas e as máquinas etc).

Somadas às múltiplas representações espaciais, Candido também prefere o uso das figuras de linguagem nos textos ficcionais, o que, para Dimas (1985, p. 14), é quase que o cerne da literatura: “Candido trabalha no nível das imagens (metáforas, paradoxos, hipérboles, antíteses), da semântica, da etimologia e das homofonias, arrancando desse conjunto um sistema de articulação onde tudo se toca e se transforma [...]”.

Osman Lins, no livro *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), dá relevância a um assunto pouco explorado na obra do romancista brasileiro até então. Em busca de conceituação teórica sobre o tema, ele aborda duas passagens “louváveis⁸⁸” do livro: a primeira é a diferença entre *espaço* e *ambientação*. A segunda, sobre três tipos de ambientação: *franca*, *reflexa* e *dissimulada*.

A respeito do primeiro conceito, Lins (1976, p. 77) diferencia ambos os termos:

⁸⁸ DIMAS, 1985, p. 19.

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.

Ou seja, além de distinguir *ambientação* de *espaço*, Lins afirma que cabe ao leitor ser sagaz em sua análise ao ler uma obra, percebendo os espaços descritos com os ambientes repletos de significados subjacentes. Tanto que Dimas (1985, p. 20) simplifica esse entendimento afirmando que “[...] o espaço é denotado; a ambientação é conotada”.

Na sequência dos estudos do espaço literário, Dimas (1985, p. 33) chama a atenção para a necessidade ou não de localizar os lugares descritos pelos narradores, sejam eles decorativos ou utilitários à narrativa: “[...] até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida elas a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo”.

Dimas (1985, p. 38-9) também traz as observações do alemão Ernst Robert Curtius a respeito da recorrência da natureza enquanto cenário paradisíaco em algumas narrativas:

Durante o Romantismo [...] poetas e prosadores habituaram-se a enxergar a natureza como um refúgio ideal pra onde sempre corre o protagonista quando acometido pelo mal do amor [...] O descrédito desse convencionalismo espacial, que exaltava o campo, só viria a ocorrer já na segunda metade do século 19, com o advento do Realismo, cujo espaço preferencial é a cidade, encarada como centro difusor de perversão moral. [...] alguns traços marcam a conceituação do campo enquanto sítio paradisíaco: a fertilidade da terra, a primavera eterna, a ausência de cercas e de limites, a inexistência da fome, a salubridade, a abundância de sombra, de águas, de flores, a presença de brisas refrescantes e de árvores protetoras.

Com o subtítulo “Beleza cansada”, Dimas reforça que essa predileção dos autores pelo campo utilizou quase que exclusivamente a descrição como recurso narrativo. Mais do que puramente estético, a natureza dos Românticos era também ideológica.

Gaston Bachelard também aparece na análise de Dimas (1985, p. 45) a respeito do espaço, mais especificamente sobre a “poética da casa”: “Bachelard levanta as noções mais gerais associadas à moradia: proteção, sossego, concentração, estabilidade

ou o seu contrário”. Aqui, o francês atribui algumas interpretações sobre cada lugar dentro de uma moradia, associando o porão ao medo e/ou ao mistério, por exemplo. No decorrer de sua obra, ele também irá explorar as gavetas, os cofres, etc, numa tentativa de buscas significados opostos: “Desse modo, Bachelard lembra que o ninho não evoca apenas proteção e segurança, mas também precariedade e fragilidade”. Ou seja, a casa nem sempre representa abrigo: também pode ser território de fraqueza e/ou violência.

O espaço também se faz presente na análise do romance quando dele se destaca a personagem. É através dessa aproximação que ela, a pessoa ficcional, aparece na narrativa, transitando e se localizando em algum lugar, de modo que Luis Alberto Brandão Santos (2001, p. 68) comenta essa relação no terceiro capítulo de seu livro, intitulado “Espaço e literatura”:

O espaço da personagem em nossa narrativa escrita seria, desse modo, um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade relacional: o ser *é* porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo *é* ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quê – esse algo *está*.

O espaço urbano sempre foi cenário das transformações em diversos romances. Mesmo pertencentes àquele lugar, muitas personagens se sentem distantes e alheias ao espaço que sempre habitaram. A cidade, por exemplo, é um lugar não apenas amplo, mas também fragmentado, oferecendo inúmeras possibilidades de existências. Sobre isso, Brandão (2001, p. 88-9) afirma:

Não por acaso, a cidade, feixe de relações, é o lugar onde algo começa a desmoronar. No cenário urbano, o sujeito se dissemina em múltiplos papéis. A cidade se apresenta como um tabuleiro de xadrez em que identificações e movimentos emergentes se cruzam. Nessa cartografia, se esboça uma nova figura: a do estrangeiro na própria terra, aquele que experimenta viver nas bordas de um palco de migrações, de etnias, de subjetividades. O habitante do espaço urbano é concebido como um sujeito rasurado, deslocado. É alguém que, se sabendo estrangeiro, renuncia a qualquer pretensão de totalidade, de completude, pois já não há mais nem centro nem periferia fixos e delimitados, mas um campo de batalha onde fervilham diferenças e traços multiculturais.

Brandão (2001, p. 78-9), assim como Dimas, salienta que, no princípio, o espaço era visto somente em seu aspecto geográfico, enquanto localização exata de

determinado lugar no mundo, e pouco enquanto representação das existências das personagens, cumprindo somente uma função pragmática nas narrativas:

O espaço era pensado mais como geografia, território demarcado, do que desdobramento de vivências. Nessa perspectiva, ou se abordava o espaço narrativo enquanto lugar de representações míticas – espécie de cenário difuso e desfocado, sintonizado em um eterno presente –, ou, no extremo oposto, pretendia-se focalizar o espaço enquanto região delimitada, com suas características singulares. [...] Predominam, sob essa ótica, as formas de reprodução – mais do que a vivência pessoal e subjetiva – do espaço. Assim, o espaço da narrativa parece estar concentrado em cenários “reduzidos” [...]. Em tais cenários, cria-se um microcosmo em função do qual vão se definindo as condições históricas e sociais das personagens, onde é possível detectar a correlação funcional entre os ambientes, as coisas e os comportamentos.

Isso, de certo modo, contribuía para uma noção bastante fechada do espaço, onde elementos físicos como decorações, detalhes de interiores, paisagens, etc., somente serviam para localizar o “ir e vir” das personagens, quase como um ornamento para o texto. Entretanto, “[...] quando a perspectiva se abre, torna-se possível pensar o espaço enquanto lugar que abarca tanto configurações sociais – o chamado espaço social – quanto configurações psíquicas – o espaço psicológico⁸⁹”. Assim sendo, dedicar atenção a esse tópico possibilita outras formas de ler a ficção.

Focando na presença feminina na literatura brasileira, Regina Dalcastagnè (2015, p. 86), no texto “A cidade como uma escrita possível”, observa o quanto as personagens mulheres pouco ou nada ocupam o espaço urbano, em detrimento das personagens masculinas, que parecem estar naturalmente inseridas nesse território:

Buscando observar o deslocamento urbano, [...] continua sendo difícil encontrar personagens femininas em trânsito. As ruas e as esquinas literárias permanecem como território de homens – são corpos masculinos e em pleno vigor físico, que, atravessando a cidade, a desenham diante de nossos olhos.

Como ressalta Dalcastagnè (2015, p. 87): “Incorpora-se, aqui, o entendimento de que os espaços físicos refletem as hierarquias sociais e que pobres e ricos ou mulheres e homens, por exemplo, têm acesso diferenciado a diferentes locais”. Ou seja, não é novidade perceber quais territórios esses grupos habitam e de que maneira: os mais pobres encontram-se na periferia das grandes cidades, espaços conhecidos pela violência e pelas poucas oportunidades de melhora da qualidade de vida; os ricos, os

⁸⁹ BRANDÃO, 2001, p. 79.

mais variados espaços e com múltiplas possibilidades de vivência; os homens, um trânsito livre aos mais diversos lugares; e as mulheres, o espaço doméstico – que nem sempre significa proteção ou acolhimento – e, caso transitem por outros lugares, quase sempre estão em companhia de outras figuras, geralmente masculinas. Em suma, o espaço tem um significado diverso para cada grupo que o ocupa.

3.4 O tempo e suas relações com o passado, o presente e o futuro

Elaborado principalmente de maneira cronológica (ou mesclando o passado com o presente, e vice-versa), seguindo uma estrita linha do tempo ao contar uma história, ou de maneira psicológica, de acordo com o fluxo dos pensamentos das personagens, o tempo nas narrativas ajuda a situar o leitor, além de muitas vezes mostrar o que é o tempo para o narrador e o tempo para as personagens, quase sempre cambiantes.

Uma obra que é referência sobre o tópico é *O tempo no romance* (1946), de Jean Pouillon. Aqui, o crítico francês fará uso dos conceitos da fenomenologia existencialista de Jean Paul Sartre, utilizando-os para somarem-se à análise de obras literárias de autores como Stendhal, Proust, Faulkner, dentre outros. Devido à riqueza de detalhes filosóficos, nesta dissertação serão abordados somente conceitos relativos ao tempo *per se*, que se encontram na segunda parte do livro⁹⁰.

Em “A expressão do tempo”, Pouillon (1974, p. 111-2) dará ênfase às formas de expressões temporais em alguns romances: “Para compreender uma sequência qualquer, é preciso evidentemente encontrar algum elo entre o que se vai sucedendo. E é nisto que precisamente que se baseiam os partidários da necessidade na sucessão temporal [...]”. Dada à imprecisão de como se contar num romance uma sucessão de acontecimentos, o crítico chama a atenção para que se descreva o presente, evitando diluí-lo no passado:

Neste caso, propõe-se uma questão técnica romanesca: se é o presente que deve ser reproduzido no romance, por que motivo então é este escrito no imperfeito com tanta frequência? [...] Quando se escreve no passado, este parece indicar que, no momento em que o autor está a escrever, os acontecimentos por ele narrados estão encerrados e que já está de posse de

⁹⁰ A primeira parte, intitulada “A compreensão dos personagens”, se detém à psicologia dos seres ficcionais, além de dedicar atenção ao ponto de vista do narrador: a visão “com”; a visão “por detrás”; e a visão “por fora” (POUILLON, 1974, p. 51-74).

seu sentido. Como pode então reproduzir a indeterminação do presente de seu herói se este presente, para ele, é um passado?⁹¹.

A essa questão, Pouillon (1974, p. 115) ressalta que, como é um evento que já passou, logo o pretérito imperfeito presume “veracidade” à história narrada. Entretanto, por essa mesma razão, por que fazer uso desse tempo verbal para algo representado no presente? Para o autor, trata-se de apresentar essa ação como um espetáculo:

É este, com efeito, o verdadeiro sentido romanesco do imperfeito: não se trata de um sentido temporal mas, por assim dizer, de um sentido espacial; ele nos distancia do que estamos olhando. Não quer isto dizer que a ação esteja passada, pois o que se pretende é, pelo contrário, fazer-nos assistir à mesma: significa que ela está diante de nós, à distância, sendo justamente por isto que podemos presenciá-la. Se os tempos verbais, como exprime a língua, têm como função primordial exprimir as relações temporais, nós estamos aqui em presença de um caso em que uma função derivada e mais sutil deve ser preenchida: exprimir uma relação pura de posição entre o que está sendo contado e aquele que conta, ou melhor, aquele a quem é contado; para tanto, do defasamento [sic] temporal expresso pelo imperfeito conservamos apenas o sentido geral do defasamento, sem o qualificar com maior precisão.

Pouillon (1974, p. 117) reforça que essas narrativas no pretérito imperfeito são mais frequentes nos romances de visão “por detrás⁹²”, pois o leitor não está “com” o personagem, somente o vê “aparecer” em cena. Por isso, as narrativas com esse tempo verbal estão mais preocupadas em descrições que serão abordadas posteriormente do que descrever o tempo em si: “Por conseguinte, o imperfeito de tantos romances não significa que o romancista está situado no futuro de seu personagem, mas apenas que *ele não é esse personagem, que ele o mostra*”.

Ao comparar percurso temporal narrativo com uma longa fita, que vai lenta e imprevisivelmente se desenrolando, revelando passado, presente e futuro, a sucessão cronológica de um romance se faz primeiro no presente, e o leitor tem à disposição as duas direções opostas como complemento: “De que maneira deveremos então conceber o que é qualificado de ‘duração’? O romancista se propõe a mostrar o tempo tal como foi vivido; ora, ele foi vivido “no presente”, vale dizer, cronologicamente. É com efeito

⁹¹ POUILLON, 1974, p. 114-5.

⁹² [...] esta fonte não se acha no romance e sim no romancista, na medida em que este dá prosseguimento à sua obra sem coincidir com um de seus personagens. Ele lhe dá prosseguimento mantendo-se “por detrás” dela; não se encontra “dentro” do mundo por ela descrito mas sim “por detrás” dele, ou como um demiurgo, ou um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas (POUILLON, 1974, p. 62).

a realidade do presente que faz a cronologia; sem um ‘agora’ o curso do tempo perde toda consistência⁹³”. Pouillon (1974, p. 118) complementa:

Fica [...] muito mal expresso algo que é incontestavelmente verdadeiro: a sucessão cronológica. Se desejarmos compreendê-la, será do momento presente que teremos de partir simultaneamente para as duas direções do passado e do futuro. A temporalidade é constituída de dois movimentos opostos, se bem que da mesma origem, estando esta fonte no presente, que é, portanto, o responsável pela existência de um tempo.

Bourneuf e Ouellet (1976, p. 183-4) abordam a questão do tempo partindo do pressuposto de que diferentemente, por exemplo, da música, que possui uma noção de tempo demarcada, o romance necessita de uma maior especificação. Para isso, ambos os autores dividem o tópico em três categorias. A primeira delas é “O tempo da aventura”, que diz respeito à história propriamente dita em que as personagens estão inseridas: “O tempo pode ser expresso não somente por indicações pertencentes à narrativa compreendida como uma sequência de episódios, mas também, e, sobretudo, pela exploração de recursos da composição e dos modos narrativos”. Basicamente, é a maneira como a sucessão temporal é explorada na narrativa.

A segunda categoria é “O tempo da escrita”, que está ligada ao tempo em que o autor escreveu sua obra, seja a história ficcional ambientada no passado ou no futuro: “O tempo da escrita é importante neste sentido de que o autor representa menos o tempo da aventura que o da época. [...] A própria técnica romanesca é indissociável do momento da escrita, pois que o escritor é tributário de modas e de processos da sua época, ao imitá-los ou ao recusá-los⁹⁴”. Dessa forma, é sempre importante levar em consideração em que momento temporal o autor concebeu suas obras literárias, pois isso pode estar inserido em sua maneira de escrever, seja em expressões arcaicas ou anacrônicas, seja por uma visão de mundo vigente da época da publicação.

Por último, “O tempo da leitura” está diretamente associado ao ato de ler. Bourneuf e Ouellet (1976, p. 193-6) salientam que não é tarefa fácil representar, por exemplo, o estado psicológico de uma personagem: “[...] a própria escrita é um instrumento bastante grosseiro para transmitir a efervescência interior de um ser”. Outra questão é o tempo do leitor para ler um romance e, também, as razões que levaram (e levam) os autores a escrever suas obras de determinadas maneiras ou tamanhos:

⁹³ POUILLON, 1974, p. 117-8.

⁹⁴ BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 189-190.

Não é apenas a significação das obras que muda com o tempo: a função e a prática da leitura numa dada sociedade impõem ao escritor, de bom ou mau grado, constrangimentos. Os romances de Chrétien de Troyes, destinados a ser lidos diante de assembleias, incitam o autor, por exemplo, a multiplicar os diálogos e as rememorações de forma a conservar o interesse dos auditores. As damas sós dos castelos dos séculos XV e XVI, como as leitoras dos salões mundanos do século XVII, privadas das artes e técnicas de comunicação modernas, eram mais motivadas do que nós para ler uma obra narrativa de alguns milhares de páginas. Daí o pavor desses intermináveis romances em cinco ou seis tomos. No século XVIII, o aluguel de livros por livrarias ambulantes e a multiplicação de contos ou narrativas vendidos à socapa já não permitem prolixidade.

Um século depois, conforme os autores, o romance em folhetim também alterou o tempo da leitura ao criar os famosos “ganchos” para capturar o interesse dos leitores a cada novo jornal publicado. Outros fatores, como a condição socioeconômica de determinada época, interfere na técnica dos romancistas.

Carlos Reis e Maria Cristina M. Lopes (1988) trazem algumas definições para o vocábulo “Tempo”. Dividido em quatro tópicos, o primeiro dá ênfase ao “tempo da história”: “Ele refere-se, em primeira instância, ao *tempo* matemático propriamente dito, sucessão cronológica de eventos suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor⁹⁵”.

Outra abordagem do tempo trazida por Reis e Lopes (1988, p. 221) é a do “tempo psicológico”: “Entende-se como tal o *tempo* filtrado pelas vivências subjetivas da *personagem*, erigidas em fator de transformação e redimensionamento [...] da rigidez do *tempo da história*”. Aqui, a descrição do tempo fica implícita, sendo que a ênfase fica a cargo do que a personagem experimentou de determinada experiência vivida, seja no presente ou no que a favoreceu no futuro.

Reis e Lopes (1988, p. 222) também evocam o “cronotopo” de Bakhtin, já abordado brevemente nesta dissertação no tópico “Espaço”: “O *tempo da história* não é estranho também, por vezes, à configuração do *espaço*. Sendo esta uma categoria pluridimensional e estática, necessariamente submetida à dinâmica temporal da narrativa [...], é natural que eventualmente se estabeleça uma verdadeira integração do espaço no *tempo* [...]”. Para isso, ambos trazem como exemplo uma narrativa que mostra a passagem do tempo através da deterioração de determinado espaço, no caso, uma residência, antes aconchegante, depois em decadência.

⁹⁵ REIS; LOPES, 1988, p. 220.

Luis Alberto Brandão Santos (2001, p. 45) salienta que tentar buscar um conceito para o tempo é tarefa impossível:

O que se evidencia, portanto, é que o tempo – ou a maneira como o sentimos ou lhe atribuímos significações – não é um conceito invariável e uno. Também não é um conceito que pode ser definido com facilidade e aceito de forma consensual. Apesar de podermos, intuitivamente, julgar saber *o que é* o tempo, temos dificuldade de *expressar* esse saber. Talvez seja exatamente tal dificuldade o que nos fascina tanto e nos leva a tomar o tempo como objeto de especulação.

Brandão (2001, p. 50-1) também chama a atenção para duas formas básicas de temporalidade. A primeira é a da leitura, que define o ritmo que o leitor define ao ler uma narrativa. Já a segunda é a ficcional, que dialoga com esta análise:

A segunda forma de se lidar com a temporalidade nos textos literários narrativos é a criação de um *tempo ficcional*. O tempo ficcional não ocorre no âmbito do discurso, mas no plano daquilo que é narrado, ou seja, na *história* propriamente dita. Esse tempo é, na verdade, a atribuição de uma dimensão temporal aos eventos relatados, por meio de palavras ou expressões que recorrem, geralmente, ao calendário e ao relógio, tais como: “em 1930”, “às oito horas da manhã”, “naquele inverno”, “durante quarenta minutos”.

Essas marcações nos textos ficcionais ajudam o leitor a fixar uma lógica temporal à história, o auxiliando na busca de sentido dentro da narrativa. Entretanto, quando essas marcas não estão presentes torna-se um desafio para quem lê organizar as informações – não que isso seja necessariamente um defeito para a obra.

Em síntese, as particularidades de todas essas quatro categorias aqui apresentadas, a saber, personagem, narrador, espaço e tempo, se fazem presentes na trilogia de Isabel Allende, que será analisada no próximo capítulo.

4 AS CONFIGURAÇÕES FEMINISTAS NA TRILOGIA

Hija de la fortuna foi publicado em 1999 e é o oitavo livro de Isabel Allende. É aqui que a família Del Valle⁹⁶ irá aparecer pela primeira vez de maneira cronológica na trilogia, embora um tanto quanto desfocada pela presença da família Sommers. Eliza é a protagonista: uma jovem chilena criada por Rose Sommers, inglesa que se mudou com os dois irmãos para Valparaíso, no Chile, em 1830. Um ano e meio depois da chegada dos irmãos ao país, Eliza surgiu na porta da casa deles ainda bebê em uma caixa de sabonete. Aos dezesseis anos conhece o primeiro namorado, Joaquín Andieta, que parte pouco depois para a Califórnia em busca de riqueza durante a Febre do Ouro. Com a ajuda da criada da família, Mama Fresia, Eliza embarca de maneira clandestina em um navio para procurá-lo nos Estados Unidos, pois descobre que está grávida de seis semanas. Chegando lá, em meio a buscas infrutíferas, se estabelece em solo norte-americano e faz amizades diversas.

O romance é dividido em três partes⁹⁷ e é narrado em terceira pessoa por um narrador heterodiegético. Ambientado em Valparaíso (Chile), em Nova York e em San Francisco (Estados Unidos), um mapa aparece logo depois do Índice indicando os caminhos percorridos pelas personagens, todos por via marítima.

No ano 2000 é publicado *Retrato en sepia*. Aqui, Eliza Sommers é a avó materna da personagem Aurora del Valle, cujo protagonismo só aparece na segunda parte do romance. Como se trata da escrita de suas memórias, a primeira parte do livro fala sobre as famílias de seus pais biológicos até o seu nascimento. Aurora é filha de Lynn Sommers e de Matias del Valle, que abandona mãe e filha ainda no período de gestação. Mesmo comprometido com Nívea, apaixonado pela beleza e pureza de Lynn (que morre após o nascimento da filha) é o primo dele (e sobrinho preferido de Paulina del Valle, mãe de Matias), Severo del Valle, quem assume a paternidade da criança, não exigindo nada em contrapartida. A partir dos cinco anos de idade, Aurora é entregue aos cuidados de Paulina, que cria a neta até ela se casar.

Da mesma forma que *Hija de la fortuna*, *Retrato en sepia* é dividido em três partes⁹⁸, porém, narrado em primeira pessoa (e na voz autodiegética) por Aurora del

⁹⁶ Quando a personagem Paulina Del Valle, que terá maior destaque em *Retrato en sepia*, é apresentada.

⁹⁷ Essas partes dizem respeito aos dez anos em que a narrativa acontece no tempo presente: Primeira parte (1843-1848); Segunda parte (1848-1849); e Terceira parte (1850-1853).

⁹⁸ São elas: Primeira parte (1862-1880); Segunda parte (1880-1896); e Terceira parte (1896-1910).

Valle (entretanto, antes de seu nascimento a história é narrada em terceira pessoa). O romance inicia em 1862, dezoito anos antes de a protagonista nascer. Dessa maneira, personagens secundárias como Nívea e Paulina del Valle ganham bastante destaque, alterando o ângulo narrativo. A narradora Aurora faz uso de suas palavras ao escrever suas memórias e, também, utiliza-se de fotografias antigas e das memórias de outras personagens que viveram antes e/ou pouco depois de seu nascimento. Essa busca da protagonista por seu passado e também, por que não, por si mesma, é apresentada pela epígrafe: o poema *El viento*, de Pablo Neruda:

*Por eso tengo que volver
a tantos sitios venideros
para encontrarme conmigo
y examinarme sin cesar,
sin más testigo que la luna
y luego silbar de alegría
pisando piedras y terrones,
sin más tarea que existir,
sin más familia que el camino*⁹⁹.

Indo de 1862 a 1910, toda a narrativa se passa em solo chileno, e a protagonista transita principalmente entre a casa da avó Paulina e a casa dos sogros após o seu casamento. Aqui, há forte presença de mulheres que rodeiam Aurora: as avós Paulina e Eliza, as amigas Nívea e Matilde Piñeda e a sogra Doña Elvira.

Por fim, *La casa de los espíritus*, publicado em 1982, o percurso dos Del Valle é atravessado pela inclusão dos Trueba. Essa saga familiar acompanha, em tempo e lugar não mencionados, três gerações de mulheres: Clara, Blanca e Alba. Esteban Trueba, o patriarca, ao não conseguir se casar com Rosa del Valle, que morreu envenenada, anos depois se une à irmã mais nova dela, Clara, uma jovem misteriosa e com poderes de clarividência. Enquanto acompanhamos a trajetória dessa família, um acontecimento político atravessa as vidas dessas personagens.

Tempo cronológico e espaço¹⁰⁰ geográfico são categorias não mencionadas neste

⁹⁹ ALLENDE, 2013, p. 9.

¹⁰⁰ A Grande Casa da Esquina e a Fazenda Las Tres Marías merecem destaque no quesito espaço, pois ganham importância na narrativa.

romance. Tudo o que temos são pistas de que o fim da narrativa, por exemplo, se passa nos anos 1970. E em nenhuma linha da narrativa há a menção ao Chile. O que na verdade une *La casa de los espíritus* aos outros dois romances são as personagens. Em *Retrato en sepia* Rosa, a bela, e Clara, a clarividente, são mencionadas por Aurora:

[...] varios años más tarde vendría al mundo Clara, clarividente, la más extraña de las criaturas nacidas em este numeroso y estafalario clan Del Valle. La pequeña Rosa, cuya beleza tantos comentarios provocaba, tenía cinco años. Lamento que la fotografía no pueda captar su colorido, parece una criatura del mar con sus ojos amarillos y su pelo verde, como bronce viejo (ALLENDE, 2013, p. 277).

Obviamente, o fato de os outros dois livros da trilogia terem sido publicados depois de *La casa* mostra a habilidade criativa de Allende em não apenas reunir todas essas gerações de mulheres como também em apresentar maiores detalhes das personagens em ambas as narrativas. O romance é narrado de maneira muito semelhante a *Retrato en sepia*: os dois são narrados em primeira pessoa¹⁰¹, sendo que aqui há dois narradores (Alba e Esteban); o ângulo escolhido para narrar é também alternado devido ao duplo ponto de vista; Alba e Esteban (e Clara indiretamente, através da leitura pela neta de seus “cuadernos de anotar la vida”) fazem uso de seus escritos para narrar a história dos Trueba; e, dessa maneira, pela proximidade da família e pelo caráter mais confiável da escrita, que fixa eventos que a memória pode perder, penso que isso aproxima o leitor da narrativa, um pouco mais que em *Retrato en sepia*. Por fim, as personagens mulheres têm forte presença no romance: Nívea, Nana, Pancha García, Férula, Tránsito, Amanda e Ana Díaz de alguma forma perpassam os caminhos de Clara, Blanca e Alba.

O Realismo Mágico transita pela trilogia em diferentes camadas. O mais visível é sem dúvida *La casa de los espíritus*, principalmente a partir da clarividência e dos poderes de telecinese da personagem Clara, além da presença de espíritos como o de Férula na sala de jantar dos Trueba¹⁰². Em *Hija de la fortuna* é bastante sutil: a personagem Tao Chi'en sente a presença de sua falecida esposa Lin, que se apresenta a ele enquanto um “fantasma¹⁰³” somente durante a meditação. No caso de *Retrato en*

¹⁰¹ Assim como Aurora em *Retrato en sepia*, há momentos na narrativa em que Alba narra os próprios eventos vividos em terceira pessoa.

¹⁰² ALLENDE, 2017, p. 194.

¹⁰³ “Yo soy un fantasma¹⁰³” somente durante a meditação. No caso de *Retrato en*

sepia, é apenas quando a narradora Aurora comenta sobre as duas primas: Clara (e sua clarividência) e Rosa (e seus cabelos naturalmente verdes), filhas biológicas de seu pai adotivo Severo del Valle.

É pertinente mencionar que as personagens mulheres da trilogia transitam pelas “ondas” dos feminismos. Ao seguir uma linha cronológica, é possível constatar que as três narrativas abrangem principalmente primeira e segunda onda, trazendo dilemas como o casamento enquanto destino esperado para a mulher, o pouco incentivo para uma carreira e a liberdade sexual em um contexto bastante conservador. Isso corrobora com a primeira parte da dissertação, na qual saliento a necessidade de um recorte de gênero, sexualidade, raça e classe tanto para falar dessas “ondas” quanto para abordar o *corpus* literário aqui analisado.

Dessa forma, este quarto capítulo irá mostrar a maneira como os feminismos aparecem na trajetória das protagonistas dos três romances. Dividido em três subcapítulos, um para cada protagonista e romance, mostrará também o quanto as personagens secundárias, também mulheres, perpassam seus caminhos direta ou indiretamente.

4.1 Eliza Sommers: duas culturas, duas identidades femininas

Em um de seus textos¹⁰⁴ publicados em *Mulheres de minha alma* (2021) Isabel Allende escreveu que, durante uma de suas inúmeras entrevistas, um jornalista¹⁰⁵ a questionou sobre qual de suas personagens ela convidaria para um jantar. Naquele momento ela não conseguiu responder, mas depois de pensar um pouco optou por Eliza Sommers. Entre as várias personagens que criou, a protagonista de *Hija de la fortuna* é para Allende um modelo de liberdade feminina, tanto que, no lançamento do livro na Espanha, em 1999, um outro jornalista¹⁰⁶ disse que o romance era uma “alegoria do feminismo”. Allende diz no mesmo texto que na época não havia pensado nisso, embora ele tivesse razão.

É curioso ver a trajetória dessa protagonista pelo viés feminista, pois, ao longo

¹⁰⁴ ALLENDE, 2021, p. 72.

¹⁰⁵ Allende não revela o nome.

¹⁰⁶ Allende também não revela o nome.

de minha leitura do romance, eu só pensava no quão ingênua e estupidamente romântica Eliza era ao largar a família e a vida confortável para ir atrás de um homem que não a queria tanto assim – mesmo ela estando grávida; até porque, apesar de talvez relutantes no começo, por certo os Sommers e Mama Fresia não iriam desampará-la. Nada menos feminista do que isso. Entretanto, ao ler os comentários da própria Allende sobre a personagem e ao fugir dessa única perspectiva do amor romântico na leitura, passei a reparar em outros aspectos que tornam Eliza Sommers perspicaz, corajosa e feminista, dentre outros adjetivos.

Criada por Miss Rose para ser uma dama, as perspectivas futuras de Eliza eram sem dúvida o casamento com um candidato escolhido pela família, alguns filhos e uma vida monótona dentro de casa. Em pleno século XIX pré-vitoriano, mesmo vivendo no Chile, o costume inglês das mulheres das classes mais altas usarem espartilho e serem educadas para os cuidados do lar pareciam não combinar com os objetivos de vida da protagonista. Miss Rose, inglesa de nascimento, tratou de fazer daquela menina um espelho de si, dividindo o cuidado da jovem com Mama Fresia, cozinheira de etnia mapuche e ama de chaves da casa¹⁰⁷:

En los años siguientes Miss Rose convirtió a Eliza en su juguete. Pasaba horas entretenida enseñándole a cantar y bailar, recitándole versos que la chiquilla memorizaba sin esfuerzo, trenzándole el pelo y vistiéndola con primor, pero apenas surgía otra diversión o la atacaba el dolor de cabeza, la mandaba a la cocina con Mama Fresia.

Para Rose Sommers, o casamento era o destino de Eliza, mas teria que ser com alguém escolhido a dedo por ela própria. O trabalho remunerado não era bem visto por sua classe social, principalmente para as mulheres, e chegar a determinada idade sem casar seria muito mal visto pela sociedade da época. Mesmo em solo chileno, a inglesa mantinha os velhos costumes de seu país de origem¹⁰⁸:

Una mujer que se gana la vida descende de clase social, por muy respetable que sea su oficio, opinaba. Ella pretendía, en cambio, un buen marido para su protegida y se había dado dos años de plazo para encontrarlo en Chile, después se llevaría a Eliza a Inglaterra, no podía correr el riesgo de que cumpliera veinte años sin novio y se quedara soltera. El candidato debía ser alguien capaz de ignorar su oscuro origen y entusiasmarse con sus virtudes. Entre los chilenos, ni pensarlo, la aristocracia se casaba entre primos y la clase media no le interesaba, no deseaba ver a Eliza pasar penurias de dinero.

¹⁰⁷ ALLENDE, 2015, p. 19.

¹⁰⁸ ALLENDE, 2015, p. 84.

A respeito do trabalho remunerado das mulheres, Michelle Perrot (2016, p. 159) fala que, na burguesia francesa (mas que podemos também associar à inglesa) o ócio das esposas era sinônimo do sucesso dos maridos, privilégio que as classes populares não tinham: “É por isso que seu eventual ‘trabalho’ é recriminado; ele é sentido como um desconforto, a marca da decadência da família, uma vergonha social”.

A intenção de Miss Rose era apenas poupar sua protegida para que não passasse nenhum tipo de necessidade, mas ela própria não havia seguido esse caminho: optou por não se casar para permanecer independente: “Por otra parte, había sacado sus cuentas y decidido que el matrimonio resultaba, aún en el mejor de los casos, un pésimo negocio para ella; junto a su hermano Jeremy gozaba de la independencia que jamás tendría con un marido¹⁰⁹”. Para ela, estar solteira era mais vantajoso, mesmo que ouvindo comentários sobre as mulheres que não seguiam o caminho do matrimônio e da maternidade¹¹⁰. Rose Sommers era o retrato da burguesia inglesa do século XIX, educada para ser esposa e mãe, porém o privilégio de possuir dinheiro a privou inclusive de precisar trabalhar, realidade que pertencia somente à classe inglesa operária – em especial no caso das mulheres, que não podiam simplesmente ficar em casa.

Como diz Teles (2017, p. 16), as trabalhadoras inglesas alcançaram importantes avanços nos sindicatos, apesar da oposição masculina. Em 1880 lutaram pelo direito ao voto e dez anos depois se empenharam para denunciar a educação burguesa enquanto responsável pela submissão das mulheres. Essa educação, como já mencionado, consistia na criação de pequenas daminhas e futuras esposas prendadas.

A respeito disso, Perrot (2016, p. 93) argumenta que, no passado, as meninas eram mais educadas do que propriamente instruídas, e essa educação baseava-se em saberes úteis para se viver em sociedade: “Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas”.

Em *Hija de la fortuna*, em determinado momento, por exemplo, Eliza decide aprender a cozinhar, o que para Miss Rose é mais um dote ótimo para moças prestes a

¹⁰⁹ ALLENDE, 2015, p. 16.

¹¹⁰ ALLENDE, 2015, p. 16.

se casar e a administrar uma casa¹¹¹:

Miss Rose no logró destruir el interés de su protegida por la cocina y finalmente se resignó a verla perder horas preciosas entre las negras ollas de Mama Fresia. Consideraba los conocimientos culinarios sólo un adorno en la educación de una joven, porque la capacitaban para dar órdenes a los sirvientes, tal como hacía ella, pero de allí a ensuciarse con pailas y sartenes había una gran distancia. Una dama no podía oler a ajo y cebolla, pero Eliza prefería la práctica a la teoría y recurría a las amistades en busca de recetas que copiaba en un cuaderno y luego mejoraba en su cocina.

Perrot (2016, p. 43) fala que muito pouco se sabia da vida das meninas, como se a primeira infância das mulheres não fosse interessante. E, quando se sabia de algo sobre esse passado, o que era representado na ficção ou descoberto em raras biografias, diários ou cartas, era que “Elas passam mais tempo dentro de casa, são mais vigiadas que seus irmãos, e quando se agitam muito são chamadas de ‘endiabradas’. [...] Futura mãe, a menina substitui a mãe ausente”.

Aos dezesseis anos Eliza conheceu Joaquín Andieta, um jovem funcionário da companhia marítima dos Sommers. Determinada, a protagonista decide que ele será o grande amor de sua vida. Entretanto, ao descobrir o namoro, Rose Sommers se mostra absolutamente contrária, pois o rapaz vinha de classe social baixa. Pode-se dizer que essa paixão de Eliza foi muito idealizada graças às leituras dos romances e das poesias românticas de Miss Rose¹¹²:

Alimentada por las novelas de Miss Rose y los poetas románticos, cuyos versos conocía de memoria, la muchacha se perdía en el deleite intoxicante de sentirse adorada como una diosa y no percibía la incongruencia entre esas declaraciones inflamadas y la persona real de Joaquín Andieta.

Passaram a se encontrar às escondidas na parte inferior da casa dos Sommers. Poucas semanas depois Andieta parte para San Francisco, Califórnia, em meio à Febre do Ouro, e Eliza descobre que está grávida. Apesar de não saber ler, Mama Fresia descobre as cartas que o casal trocava e decide falar com a jovem. Ao saber da gravidez fica desesperada, prepara algumas infusões e a leva uma “machi¹¹³” para buscar

¹¹¹ ALLENDE, 2015, p. 83.

¹¹² ALLENDE, 2015, p. 130.

¹¹³ “Machi” é a autoridade religiosa, conselheira e protetora do povo mapuche: Fonte: <https://www.buffalo.edu/news/releases/2013/10/058.html>. Acesso em 30 jul 2023.

conselhos e um possível aborto, ao que ela lhes diz, após saber que o pai da criança havia partido em busca de riqueza: “– Después del amor, el empecinamiento más grave es del oro¹¹⁴”. Por fim, Eliza decide que a solução de seus problemas é buscar Andieta para que pudessem se casar, e Mama Fresia não consegue convencê-la a ficar no Chile. Assim, a protagonista consegue entrar escondida em um navio que vai para a Califórnia com a ajuda do médico *zhong yi*¹¹⁵ chinês Tao Chi'en, que na ocasião fazia as vezes de cozinheiro da embarcação. Durante todo o trajeto marítimo Eliza também é amparada por Azucena Placeres, uma prostituta de natureza afável. Essa aliada a protegeu, cuidou de sua saúde e a ajudou a se esconder durante toda a viagem. Ao fim do percurso, junto a Tao Chi'en, Eliza é acolhida por Azucena uma última vez¹¹⁶:

Le indicó a Azucena que peinara el largo cabello de Eliza en una coleta como la suya, mientras él iba a buscar una muda de su propia ropa. Vistieron a la chica con unos pantalones, un blusón amarrado a la cintura con una cuerda y un sombrero de paja aparasolado. [...] Azucena Placeres la envolvió en sus robustos brazos de lavandera y le plantó un beso emocionado en la frente. Le había tomado cariño y en el fondo se alegraba que tuviera un novio esperándola, porque no podía imaginarla sometida a las brutalidades de la vida que ella soportaba.

Quase ao fim da narrativa o narrador heterodiegético permite que tenhamos acesso aos pensamentos de Miss Rose. Passado um bom tempo da partida de Eliza a inglesa começa a refletir sobre poder ter sido uma mãe muito mais presente: “Si pudiera empezar de nuevo sería una madre muy diferente... De partida, la habría apoyado cuando se enamoró, en vez de declararle la guerra [...]”¹¹⁷. Eliza também, já estabelecida nos Estados Unidos, começa a recordar de Miss Rose, sua postura altiva e seus conselhos conservadores no que dizia respeito a se portar enquanto mulher em sociedade¹¹⁸:

Pensó en Miss Rose, como hacía cada vez más a menudo, y sintió una oleada de compasión y ternura por ella. La recordó azorada en su corsé, la espalda recta, la cintura estrangulada, transpirando bajo sus cinco enaguas, "siéntate con las piernas juntas, camina derecha, no te apures, habla bajito, sonríe, no hagas morisquetas porque te llenarás de arrugas, cállate y finge interés, a los hombres les halaga que las mujeres los escuchen". Miss Rose, con su olor a vainilla, siempre complaciente... [...].

¹¹⁴ ALLENDE, 2015, p. 145.

¹¹⁵ “[...] era un *zhong yi*, entrenado en la medicina tradicional china [...]” (ALLENDE, 2015, p. 191).

¹¹⁶ ALLENDE, 2015, p. 245.

¹¹⁷ ALLENDE, 2015, p. 419.

¹¹⁸ ALLENDE, 2015, p. 431.

Eliza Sommers é uma mestiça, filha de mãe desconhecida e de John Sommers, cuja paternidade só é revelada na segunda parte do romance. Miss Rose sempre assegurou à filha adotiva (e sobrinha) que ela tinha sangue inglês, algo que Mama Fresia fazia questão de desacreditar às costas da patroa: “¿Inglesa tú? Niña, no te hagas ilusiones, tienes pelos de índia, como yo¹¹⁹”. E é justamente com Mama Fresia que a protagonista passa grande parte da infância: “Mama Fresia fue el segundo pilar de su niñez. Se colgaba de sus anchas faldas negras, la acompañaba en sus tareas y de paso la volvía loca a preguntas¹²⁰”. Essa relação faz com que Eliza fique dividida entre uma criação inglesa e outra mapuche:

La niña se crió entre la salita de costura y los patios traseros, hablando inglés en una parte de la casa y una mezcla de español y mapuche - la jerga indígena de su nana - en la otra, vestida y calzada como una duquesa unos días y otros jugando con las gallinas y los perros, descalza y mal cubierta por un delantal de huérfana¹²¹.

A partir dessa fronteira étnico-cultural em que Eliza se encontra, é possível traçar um paralelo com o texto “La conciencia de la mestiza / Rumo a una nova consciência”, de Gloria Anzaldúa. Este ensaio, publicado em 1987 e mesclado por poemas, reflete especificamente sobre a identidade da mulher mestiça e sua experiência vivida na fronteira entre México e Estados Unidos. Anzaldúa foi uma escritora e professora chicana¹²² nascida no Texas, filha de pais mexicanos e falecida em 2004. Ao final da leitura, chama a atenção algumas passagens que contêm semelhanças com a trajetória de vida da personagem Eliza Sommers. A protagonista de *Hija de la fortuna* (1999) nasceu no Chile, possui marcadamente os traços de sua mãe, mas foi criada por brancos ingleses e deixada também aos cuidados de uma ama mapuche. Anzaldúa questiona no começo do ensaio: “[...] a que coletividade pertence a filha de uma mãe de pele escura?¹²³”.

¹¹⁹ ALLENDE, 2015, p. 12.

¹²⁰ ALLENDE, 2015, p. 20.

¹²¹ ALLENDE, 2015, p. 19.

¹²² Na acepção de Anzaldúa, “chicana” diz respeito a uma pessoa que nasceu em solo estadunidense e é filha de pais mexicanos. Também pode se referir a uma pessoa que, embora seja estadunidense, tem ascendência mexicana e se identifica com a cultura do país.

¹²³ ANZALDÚA, 2019, p. 324.

Não há no romance uma menção direta ao rompimento de Eliza a essa cultura europeia que aprisiona as mulheres, tanto as brancas como as mestiças, da qual ela não quer pertencer, mas a quebra desse laço pode ser vista de maneira cautelosa com o passar das páginas. À parte de sua paixão por Joaquín Andieta, que no começo era vista por ela como parte de seu destino¹²⁴, foi somente com o passar dos anos que percebeu o quão equivocada foi sua partida por esse motivo. A liberdade que adquiriu ao sair da casa dos Sommers a fez ver que aquela criação não combinava com ela própria¹²⁵:

Se enamoró de la libertad. Había vivido entre cuatro paredes en casa de los Sommers, en un ambiente inmutable, donde el tiempo rodaba en círculos y la línea del horizonte apenas se vislumbraba a través de atormentadas ventanas; creció en la armadura impenetrable de las buenas maneras y las convenciones, entrenada desde siempre para complacer y servir, limitada por el corsé, las rutinas, las normas sociales y el temor. El miedo había sido su compañero: miedo a Dios y su impredecible justicia, a la autoridad, a sus padres adoptivos, a la enfermedad y la maledicencia, a lo desconocido y lo diferente, a salir de la protección de la casa y enfrentar los peligros de la calle; miedo de su propia fragilidad femenina, la deshonra y la verdad. La suya había sido una realidad almibarada, hecha de omisiones, silencios corteses, secretos bien guardados, orden y disciplina. Su aspiración había sido la virtud, pero ahora dudaba del significado de esa palabra”.

Perrot (2016, p. 135-6), ao falar sobre as mulheres em movimento, chama a atenção para as primeiras histórias de mulheres, reais e fictícias: o quanto elas parecem (e aparecem) confinadas e destinadas ao sedentarismo. Isso se assemelha a um modo de protegê-las dos perigos do mundo externo, e a casa é o ambiente perfeito para mantê-las presas: “As formas de confinamento, de enclausuramento das mulheres, são muitas: o gineceu, o harém, o quarto de mulheres do castelo feudal [...], o convento, a casa de estilo vitoriano, o bordel. [...] O que se teme: as mulheres em público, as mulheres em movimento”. E isso em um contexto europeu.

Anzaldúa (2019, p. 333-4) diz que a luta de *la mestiza* para acabar com os hábitos e os padrões rígidos de comportamento é interna, psicológica. São seus inimigos internos, e ela necessita se mover desses mares desconhecidos, desse choque cultural, rumo a um pensamento divergente do que lhe foi imposto. É o que Eliza Sommers faz: se desvencilha de uma cultura dominante que a sufoca em direção a um novo território, não apenas geográfico, mas também psicossocial: uma luta interior em terreno

¹²⁴ ALLENDE, 2015, p. 94.

¹²⁵ ALLENDE, 2015, p. 304.

exterior¹²⁶.

Além disso, uma identidade europeia acaba sendo imposta à protagonista, tanto que ela própria acaba se sentindo inferior em determinadas situações – como nesta em que o narrador diz que ela se comparava a Miss Rose e a uma cantora escocesa: “Quiso ser tan bella como Miss Rose cuando era la joven espléndida que la rescató de su improvisada cuna en una caja de jabón de Marsella; quiso cantar con la voz de ruiseñor con que la señorita Appelgren entonaba sus baladas escocesas [...]”¹²⁷. Felizmente, Eliza encontra sua própria identidade, embora não de forma consciente: uma identidade mestiça, algo que Anzaldúa (2019, p. 334) ressalta como uma nova visão de sua verdadeira aparência mestiça, e não uma personalidade racial imposta. A autora chicana também diz que por vezes *la mestiza* se sente envergonhada por precisar da aprovação dos brancos, mas ressalta a necessidade de não mais camuflar sua personalidade e não mais permitir que as cercas cresçam ao seu redor¹²⁸. Eliza rompe seus laços não apenas com Miss Rose, mas também com toda a cultura trazida da Inglaterra.

A outra cultura que a protagonista abraça, que a fez voluntariamente quebrar a ligação com os Sommers, é sem dúvida impulsionada por Mama Fresia. A criada foi a única da casa a descobrir a gravidez de Eliza, além de tê-la ajudado a fugir para os Estados Unidos. Como seu senso de lealdade à família inglesa era alto ela resolve não retornar à casa dos patrões. Sem perspectiva alguma do retorno de sua menina, decide voltar para os seus parentes no sul do Chile¹²⁹:

– ¿Qué le dirás a Miss Rose, mamita? – Nada. Ahora mismo me voy donde mi gente en el sur, donde nadie me encuentre nunca más. – Gracias, mamita. Siempre me acordaré de ti... – Y yo voy a rezar para que te vaya bien, mi niña – fue lo último que oyó Eliza de labios de Mama Fresia [...].

Mama Fresia é a maior aliada de Eliza Sommers, e saber onde ela estaria é algo que a personagem principal se pergunta próximo ao fim da narrativa: “¿Y qué sería de Mama Fresia? La veía refunfuñando en la cocina, gorda y tibia, olorosa a albahaca, siempre con un cucharón en la mano y una olla hirviendo sobre la estufa, como una afable hechicera¹³⁰”.

¹²⁶ ANZALDÚA, 2019, p. 333.

¹²⁷ ALLENDE, 2015, p. 92.

¹²⁸ ANZALDÚA, 2019, p. 334-5.

¹²⁹ ALLENDE, 2015, p. 170.

¹³⁰ ALLENDE, 2015, p. 427.

As condições de vida na Califórnia não eram boas para quem não tinha dinheiro e, além disso, para quem não era branco tudo era ainda pior. Pairava uma aristocracia racial no lugar, onde chineses, latinos e indígenas eram os que mais sofriam¹³¹:

Desilusionados al comprender que la fortuna súbita, como un milagro de burla, sólo había tocado a muy pocos, los americanos acusaban a los extranjeros de codiciosos y de enriquecerse sin contribuir a la prosperidad del país. El licor los enardecía y la impunidad para aplicar castigos a su amaño les daba una sensación irracional de poder. Jamás se condenaba a un yanqui por crímenes contra otras razas, peor aún, a menudo un reo blanco podía escoger su propio jurado. La hostilidad racial se convirtió en odio ciego.

Essa atmosfera belicosa inclusive se converteu na destruição da natureza local. A ambição humana pela busca desenfreada pelo ouro fez com que a paisagem de San Francisco ficasse totalmente destruída¹³²:

Meses antes aún podían ver las escamas brillando bajo el agua límpida, pero ahora la naturaleza estaba trastornada por la codicia humana, el paisaje alterado con cúmulos de tierra y piedras, hoyos enormes, ríos y esteros desviados de sus cursos y el agua distribuida en incontables charcos, millares de troncos amputados donde antes había bosque.

Pode-se dizer que Paredes e Guzmán (2014, p. 76-7) estão certas em associar toda essa ambição ao patriarcado, pois, para as duas autoras, a definição da palavra vai muito além da opressão dos homens sobre as mulheres. Patriarcado, pela perspectiva do feminismo comunitário, consiste em um sistema de dominação sobre mulheres, homens, animais, plantas, rios, mares, etc. Essa tirania resulta em desigualdade, hierarquias, privilégios e morte.

Ainda durante a viagem marítima a Califórnia Eliza sofre um aborto espontâneo¹³³, e, ao fim do romance, tudo dá a entender que Joaquín Andieta foi morto em uma dessas disputas e teve o seu corpo esquartejado e espalhado por San Francisco¹³⁴. Nesse período ela já estava envolvida emocionalmente com o chinês Tao Chi'en e decide desistir de procurar pelo antigo namorado. Ambos se estabeleceram em

¹³¹ ALLENDE, 2015, p. 361.

¹³² ALLENDE, 2015, p. 291.

¹³³ ALLENDE, 2015, p. 230.

¹³⁴ No jornal local dizia que “[...] habían matado a Joaquín Murieta” (ALLENDE, 2015, p. 436), nome bastante falado durante a busca de Eliza, que ela associou desde o início ao seu namorado.

solo estadounidense, e a amizade entre eles se transformou em um casamento que durou até o fim de suas vidas, como se verá em *Retrato en sepia* (2000): uma relação muito mais real, do ponto de vista amoroso, do que a paixão precoce entre Eliza e Joaquín vista no começo desta narrativa. Passados quatro anos desde sua partida, Eliza Sommers relembra tudo o que fez¹³⁵:

Trataba de recordar los sentimientos que la impulsaron a embarcarse en esa tremenda aventura, pero no lo lograba. La mujer en que se había convertido, poco tenía en común con la niña enloquecida de antes. Valparaíso y el cuarto de los armarios pertenecían a otro tiempo, a un mundo que iba desapareciendo en la bruma. Se preguntaba mil veces por qué anheló tanto pertenecer en cuerpo y espíritu a Joaquín Andieta, cuando en verdad nunca se sintió totalmente feliz en sus brazos, y sólo podía explicarlo porque fue su primer amor.

Joaquín Andieta foi, no fim das contas, o fio condutor entre Eliza e a liberdade. Sem ele provavelmente ela permaneceria no conforto do lar dos Sommers até estar casada com um pretendente escolhido por Miss Rose, seguindo uma tradição bastante inglesa e burguesa¹³⁶:

Salió de Chile con el propósito de encontrar a su amante y convertirse en su esclava para siempre, creyendo que así apagaría la sed de sumisión y el anhelo recóndito de posesión, pero ya no se sentía capaz de renunciar a esas alas nuevas que comenzaban a crecerle en los hombros. Nada lamentaba de lo compartido con su amante ni se avergonzaba por esa hoguera que la trastornó, por el contrario, sentía que la hizo fuerte de golpe y porrazo, le dio arrogancia para tomar decisiones y pagar por ellas las consecuencias. No debía explicaciones a nadie, si cometió errores fue de sobra castigada con la pérdida de su familia, el tormento sepultada en la cala del barco, el hijo muerto y la incertidumbre absoluta del futuro.

No último parágrafo do romance, Eliza e Tao vão até os restos mortais de Joaquín Murieta porque ela quer ter certeza se ele é ou não o seu ex-namorado. Ao olhar para a cabeça do morto por alguns segundos, a protagonista saiu rapidamente e respondeu a Tao Chi'en, que a questionou se era Andieta: “– Ya estoy libre... – replicó ella sin soltarle la mano¹³⁷”.

Para ter toda essa liberdade, Eliza Sommers foi suficientemente corajosa ao sair

¹³⁵ ALLENDE, 2015, p. 408.

¹³⁶ ALLENDE, 2015, p. 305.

¹³⁷ ALLENDE, 2015, p. 439.

de casa aos dezesseis anos, grávida, para ir atrás do que queria. Pode-se dizer que teve muita sorte ao fim da narrativa, pois as condições de vida das mulheres sem família em um país diferente eram precárias, tanto que ela até precisou se vestir com roupas masculinas para se proteger¹³⁸. Filha da fortuna que é, desde o seu nascimento teve o apoio de Mama Fresia e, posteriormente, de Azucena Placeres e de Tao Chi'en – e mesmo de Rose Sommers, presa a uma realidade patriarcal que a fez pensar que escolher por Eliza o seu destino era uma prova de cuidado.

Embora Eliza tenha agido de maneira (in)consciente em sua postura feminista, viver guardada sob a redoma dos Sommers, aguardando um futuro planejado por eles, não era uma opção. Mais madura, ela percebe que ir atrás de alguém que não a valorizava (e que por consequência também não a amava) foi um rompante bastante juvenil, ao mesmo tempo em que significou a sua liberdade: ver-se livre de um modo de vida que não combinava com ela. Nas palavras de Anzaldúa (2019, p. 324):

Vivendo nessa dupla formação, é perceptível que com o passar do tempo passasse a se indagar, mesmo que de maneira não consciente, qual sua verdadeira natureza: “Nascida de uma cultura, posicionada entre duas culturas, estendendo-se sobre as três culturas e seus sistemas de valores, *la mestiza* enfrenta uma luta de carne, uma luta de fronteiras, uma guerra interior”.

4.2 Aurora del Valle e a socialização feminina

Procurei por depoimentos de Isabel Allende sobre *Retrato en sepia* (2000) ou sobre Aurora del Valle nos seus livros de não ficção *Mi país inventado* (2003) e *Mulheres de minha alma* (2021) para iniciar este subcapítulo, assim como o anterior e o próximo, mas não encontrei nada – somente um comentário sobre a pesquisa do romance, onde a autora percebeu o quanto as Forças Armadas chilenas participaram de vários conflitos durante o século XIX¹³⁹. Dessa forma, inicio direto ao ponto: a socialização feminina da protagonista Aurora, da sua infância à idade adulta. Durante a releitura do romance para esta pesquisa, selecionei vários pontos sobre a personagem principal e quase todos eles refletem sobre o seu papel social enquanto mulher:

¹³⁸ ALLENDE, 2015, p. 326.

¹³⁹ ALLENDE, 2011, p. 178.

aparência, casamento, indisciplina, menstruação, falta de beleza, emancipação feminina, liberdade, entre outros. Obviamente, não darei conta de abordar todos esses assuntos, mas alguns deles mostram a relevância do tema e o quanto ele está presente no romance.

Aurora é neta de Eliza Sommers e de Paulina del Valle. Paulina, além do mais, é a primeira matriarca Del Valle a aparecer na trilogia¹⁴⁰. Vivendo no século XIX, teve uma criação esparsa a uma jovem mulher de classe média alta naquele período¹⁴¹:

Provenía de una familia de hacendados chilenos estrechos de criterio y pobres de espíritu; fue criada entre las paredes de la casa paterna en Valparaíso, rezando el rosario y bordando, porque su padre creía que la ignorancia garantiza la sumisión de las mujeres y de los pobres.

Casada com Feliciano Rodriguez de Santa Cruz – marido escolhido por ela¹⁴² e não pelo pai –, assim como Eliza, sua contemporânea, fugiu para ficar com ele. Mudou-se do Chile para os Estados Unidos e fez fortuna graças a produtos chilenos vendidos na Califórnia¹⁴³ e, também, ao seu talento para os negócios¹⁴⁴, qualidade que o marido não possuía. Após a morte de Feliciano, Paulina precisou impor-se para manter seus negócios, pois às mulheres não eram delegadas certas funções administrativas. Mãe de três filhos homens, sempre quis ter uma filha mulher: “Siempre había deseado una hija. Desde su primer embarazo soñó con la niña que llevaría su nombre, Paulina, y sería su mejor amiga y su compañera¹⁴⁵”. Pragmática e um tanto solitária, a avó de Aurora, assim que soube da morte de Lynn Sommers, desejou adotar o bebê¹⁴⁶:

Con cada uno de los tres varones que dio a luz se sintió estafada, pero ahora, en la madurez de su existencia, le caía este regalo en la falda: una nieta que ella podría criar como hija, alguien a quien brindar todas las oportunidades que el cariño y el dinero podían ofrecer, pensaba, alguien que la acompañara en su vejez.

Ao procurar os avós maternos da menina soube que ambos não tinham interesse em se desfazer da neta. Entretanto, cinco anos depois, Eliza Sommers, que há pouco

¹⁴⁰ Na verdade, é a primeira matriarca *com nome* a aparecer na trilogia, pois sua mãe é mencionada em *Hija de la fortuna* (2015, p. 52) como “señora Del Valle” ao fazer companhia uma tarde a Miss Rose.

¹⁴¹ ALLENDE, 2013, p. 18.

¹⁴² ALLENDE, 2013, p. 33.

¹⁴³ ALLENDE, 2013, p. 17.

¹⁴⁴ ALLENDE, 2013, p. 17.

¹⁴⁵ ALLENDE, 2013, p. 102.

¹⁴⁶ ALLENDE, 2013, p. 103.

havia perdido o marido Tao Chi'en, assassinado em uma emboscada, aparece com a pequena Aurora para que seja criada por Paulina: “Usted puede ofrecer a mi nieta una vida mucho mejor de la que yo puedo darle. *No pertenezco a ningún lugar*¹⁴⁷”. Eliza, repetindo a decisão de quando era jovem ao partir para outro país e não permanecer para sempre no mesmo lugar, sai dos Estados Unidos para outras paragens do mundo¹⁴⁸.

Assim, Paulina e Aurora iniciaram uma duradoura relação entre avó e neta – e que nem sempre foi fácil. A começar pelas primeiras noites na casa da avó paterna. Aurora, que possuía pesadelos frequentes com meninos em pijamas pretos¹⁴⁹, habituada a ser recebida pelo avô Tao Chi'en, é rechaçada por Paulina no quarto da avó¹⁵⁰:

[...] sin pensarlo dos veces me fui volando a la legendaria cama de Paulina del Valle, tal como antes me introducía todas las madrugadas en la de mi abuelo, para que me mimara. [...] Al verme Paulina del Valle me rechazó escandalizada [...].

Porém, com o passar do tempo, a matriarca acostumou-se à presença da neta, inclusive aceitando seu gênio indisciplinado. Ao saírem dos Estados Unidos para morarem no Chile, Paulina foi convecida pela família a matricular Aurora em escolas religiosas – algo que a menina não suportava, pois sempre fugia quando podia¹⁵¹:

Mi abuela debió educarme en la casa, porque me escapé de cada uno de los establecimientos religiosos donde me matriculé. La familia Del Valle la convenció una y otra vez de que un internado era la única manera de convertirme en una criatura normal; sostenían que yo necesitaba la compañía de otros niños para superar mi patológica timidez y la mano firme de las monjas para someterme”.

Perrot (2016, p. 45-6) comenta que, diferentemente da jovem solteira aristocrata, que possui certas liberdades, a jovem solteira burguesa é constantemente vigiada. É também iniciada às artes domésticas e às artes do entretenimento, como o piano, visando apenas o matrimônio. O caráter disciplinador dessas escolas de monjas servia para educar meninas das classes mais abastadas a se portarem socialmente, visando a elas um futuro “promissor”: um bom casamento e o preparo para uma futura vida de

¹⁴⁷ ALLENDE, 2013, p. 146, grifo meu.

¹⁴⁸ ALLENDE, 2013, p. 322.

¹⁴⁹ ALLENDE, 2013, p. 150.

¹⁵⁰ ALLENDE, 2013, p. 150.

¹⁵¹ ALLENDE, 2013, p. 165.

devoção católica. Para isso, era necessário que essas meninas fossem obedientes desde cedo, tal como a narradora Aurora fala a respeito¹⁵²:

Eran colegios para niñas ricas donde la sumisión y la fealdad imperaban y el objetivo final consistía en darnos algo de instrucción para que no fuéramos totalmente ignorantes, ya que un barniz de cultura tenía valor en el mercado matrimonial, pero no suficiente como para que hiciéramos preguntas. Se trataba de doblegar la voluntad personal en aras del bien colectivo, de hacernos buenas católicas, madres abnegadas y esposas obedientes. Las monjas debían comenzar por dominarnos el cuerpo, fuente de vanidad y de otros pecados; no nos dejaban reírnos, correr, jugar al aire libre.

Simone de Beauvoir (2016, p. 24) diz que a socialização da menina passava por ela ser vista enquanto um alguém “passivo”, como algo estimulado desde a infância, algo inato. Ao contrário dos meninos, que têm maior liberdade para atividades ao ar livre e mais ligadas à violência, a passividade estará associada à feminilidade – um traço que não é inato à mulher, mas, sim, uma regra que é imposta desde os primeiros anos nas meninas:

Assim, a passividade que caracterizará a mulher “feminina” é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade. A imensa sorte do menino está em que sua maneira de existir para outrem encoraja-o a pôr-se para si. Ele faz de sua existência como livre movimento para o mundo [...].

Essa socialização para que as meninas sejam mais “femininas” é algo que para a filósofa não passa de uma construção, assim como a própria condição de “ser mulher”. Essas escolas religiosas e a própria criação das meninas, em especial no tempo em que o romance acontece (século XIX e começo do XX) reforçam a necessidade de que as crianças do sexo feminino aprendam desde cedo seus futuros papéis de mulheres em sociedade¹⁵³:

Me puso en una escuela de señoritas, donde asistía a clases diarias para aprender a subir y bajar una escalera con gracia, doblar servilletas para un banquete, disponer diferentes menús según la ocasión, organizar juegos de salón y arreglar ramos de flores, talentos que mi abuela consideraba suficientes para triunfar en la vida de casada.

¹⁵² ALLENDE, 2013, p. 166.

¹⁵³ ALLENDE, 2013, p. 242.

Paulina del Valle, a despeito de ter fugido de casa para se casar com o marido e de sua postura firme com os negócios da família, mostra-se continuamente uma mulher conservadora. Em diálogo com a personagem Nívea (de postura assumidamente feminista) a respeito do sufrágio feminino, diz que as mulheres não têm capacidade para escolher candidatos a votar: “Te equivocas, Nívea, votaran por quien les ordene el marido o el cura, las mujeres son mucho más tontas de lo que te imaginas. Por otra parte, algunas de nosotras reinamos tras el trono [...]. Yo no necesito el sufragio para hacer lo que me dé la gana¹⁵⁴”. Ao que Nívea rebate, apontando os privilégios de classe da interlocutora: “Porque usted tiene fortuna y educación, tía. ¿Cuántas hay como usted? Debemos luchar por el voto, es lo primero¹⁵⁵”.

Sobre isso, Beauvoir (2019, p. 163) diz que esses privilégios de classe, apontados por Nívea, fazem com que muitas mulheres burguesas se sintam acomodadas em suas vidas e não demandem por mudanças:

Como sua educação e sua situação parasitária as colocam sob a dependência do homem, não ousam sequer apresentar reivindicações; as que possuem essa audácia não encontram eco. [...] A mulher burguesa faz questão de seus grilhões porque faz questão de seus privilégios de classe. [...] libertada do homem, seria condenada ao trabalho.

Com uma atitude muito próxima da de Rose Sommers para com Eliza em *Hija de la fortuna* (1999), Paulina também não via vantagem em ver uma jovem de posses, como Aurora, trabalhar. Ao fim da adolescência a neta aprendeu a fotografar, inclusive aprendendo o ofício com um renomado fotógrafo, amigo da avó. Porém, Paulina deslumbrava outro caminho para ela¹⁵⁶:

¡Cómo se te ocurre semejante estupidez! [...] Una nieta mía jamás tendrá que ganarse la vida. Lo que te enseña Ribero es una diversión, pero no es un futuro para una Del Valle. Tu destino no es convertirte en fotógrafo de plaza, sino casarte con alguien de tu clase y echar hijos sanos al mundo.

Essas supostas vocações que as mulheres possuem, isto é, a inclinação “inata”

¹⁵⁴ ALLENDE, 2013, p. 212.

¹⁵⁵ ALLENDE, 2013, p. 212.

¹⁵⁶ ALLENDE, 2013, p. 226.

para o casamento e a maternidade, segundo Beauvoir (2016, p. 26), muitas vezes são estimuladas pelas próprias mães com o intuito de tornar suas filhas “mulheres de verdade”. A intenção é que elas sejam mais facilmente aceitas pela sociedade. Paulina é avó de Aurora, mas faz as vezes de mãe da jovem. É possível ver essa atitude como uma forma de proteger sua menina, algo que a narradora Aurora, adulta à altura da escrita, comenta: “Mi abuela [...] trataba mi pasión por la cámara como un capricho de adolescente y estaba mucho más interesada en prepararme para el matrimonio y escoger mi ajuar¹⁵⁷”.

E essa proteção de Paulina para com a neta apertou os laços que as uniam. Quando ela convenceu a neta a se casar com um jovem da sociedade chilena, chamado Diego Dominguez, Aurora pensou no quanto a separação da avó Paulina seria difícil, e no quanto ela era importante em sua vida¹⁵⁸:

Cuando me despedí de mi abuela sentí que una parte de mi vida terminaba definitivamente. Al abrazarla confirmé cuánto la quería y cuánto se había disminuido, le colgaba la ropa y yo la pasaba en altura por medía cabeza, tuve el presentimiento de que no le quedaba mucho tiempo, se veía pequeña y vulnerable, una viejita con la voz tembleque y las rodillas de rana.

Paulina del Valle é uma personagem que não se mantém arraigada a esses costumes sociais em todo o romance. Com o crescimento de Aurora sua postura vai aos poucos se abrindo às mudanças referentes à socialização das mulheres. Já debilitada pela velhice, Paulina morre em sua casa cercada por seus familiares. Com um sentimento de orfandade¹⁵⁹ pela perda da avó, Aurora, que estava na casa de campo da família de seu marido, chega no dia seguinte para a despedida: “En silencio le agradecí todo lo que hizo por mí, le dije las palabras de cariño que jamás me hubiera atrevido a articular si pudiera oírme, besé sus hermosas manos, sus párpados de tortuga, su frente noble y le pedí perdón por las pataletas de mi infancia [...]”¹⁶⁰.

Perrot (2016, p. 49), a respeito da morte das avós, diz que, para o espaço público a partida de uma mulher quase não representa muita comoção. Para suas descendentes, ao contrário, a avó é quase sempre lembrada: “Como a testemunha mais antiga, a ternura mais persistente”. Ademais, Aurora não pôde conhecer a mãe, o que torna a

¹⁵⁷ ALLENDE, 2013, p. 242.

¹⁵⁸ ALLENDE, 2013, p. 258.

¹⁵⁹ ALLENDE, 2013, p. 306.

¹⁶⁰ ALLENDE, 2013, p. 307.

figura da avó paterna, que a criou na maior parte de sua infância e toda a adolescência, ainda mais presente e importante em sua vida.

As personagens que influenciam Aurora a ter uma atitude independente frente às amarras da avó conservadora e da sociedade chilena são Nívea del Valle e Matilde Pineda. Começando pela primeira, Nívea é casada com o primo Severo del Valle, sobrinho de Paulina. Ao surgir o assunto sobre o direito ao voto para as mulheres, durante um almoço em família, a jovem mencionou o assunto, o que fez um dos patriarcas, Agustín del Valle, proibi-la de falar sobre isso e exigir que ela se confessasse a um padre: “Nívea cumplió calladamente la penitencia impuesta por el sacerdote y anotó en su diario, con su pasión habitual, que no pensaba descansar hasta conseguir derechos elementales para las mujeres, aunque la expulsaran de su familia¹⁶¹”. Em troca de cartas com Severo, antes de se casarem, chegou a comentar o quanto seus familiares desprezavam sua opinião e conhecimento sobre determinados assuntos¹⁶²:

¿Qué gano con estudiar y leer tanto, primo, si no hay lugar para la acción en la vida de una mujer? Dice mi madre que será imposible casarme porque ahuyento a los hombres, que me arregle bonita y cierre la boca si deseo un marido. Mi familia aplaude la menor muestra de conocimiento en mis hermanos – y digo menor porque ya sabes cuán brutos son – pero lo mismo en mí se considera jactancia.

Ao todo, Nívea teve mais de quinze filhos¹⁶³ com Severo, e em todas as suas gravidezes nunca se escondeu em casa, como se recomendava na época. Ao contrário, exibia a barriga com orgulho pelas ruas¹⁶⁴. E entre os assuntos que mais conversava com Aurora eram os ligados à sexualidade e à maternidade: “En un tiempo en que todo lo referente a la maternidad se mantenía oculto, la convivencia con Nívea me instruyó a los once años en asuntos que cualquier muchacha de mi medio ignoraba¹⁶⁵”. Quando a matriarca Del Valle a convenceu a se casar com Diego Dominguez, Aurora se sentiu perdida às vésperas do enlace: “No pude ver a Nívea hasta el día mismo de mi matrimonio, cuando llegó con un nuevo recién nacido a cuestras a soplarme de prisa la información básica que cualquier novia debía saber antes de la luna de miel, pero nadie

¹⁶¹ ALLENDE, 2013, p. 37.

¹⁶² ALLENDE, 2013, p. 46.

¹⁶³ Entre eles Rosa e Clara, que aparecem em *La casa de los espíritus* (1982).

¹⁶⁴ ALLENDE, 2013, p. 197.

¹⁶⁵ ALLENDE, 2013, p. 198.

se había dado la molestia de darme¹⁶⁶”. As opiniões e atitudes feministas de Nívea, que também aparecem em *La casa de los espíritus* (1982), moldam a personalidade de Aurora e a ajudam a tomar certas decisões¹⁶⁷ visando o seu próprio bem-estar – mesmo que isso signifique o julgamento social.

A outra personagem que ajudou Aurora a ter maior autonomia, principalmente com assuntos ligados ao conhecimento, foi a senhorita Matilde Pineda: “Fue la primera mujer intelectual que se cruzó en mi vida¹⁶⁸”. Como a protagonista não parava em nenhuma das escolas de monjas que a avó a matriculava, Paulina resolveu contratar uma preceptora para que Aurora tivesse uma educação domiciliar¹⁶⁹:

Mi educación fue bastante accidentada hasta que llegó a mi vida una maestra chilena excepcional, la señorita Matilde Pineda, quien me enseñó casi todo lo importante que sé, salvo sentido común, porque ella misma no lo tenía. Era apasionada e idealista, escribía poesía filosófica que nunca pudo publicar, sufría de un hambre insaciable de conocimiento y tenía la intransigencia ante las debilidades ajenas propia de los seres demasiado inteligentes.

Nessa ocasião, Paulina del Valle já estava um pouco mais acessível para certas mudanças, pois em outro momento jamais contrataria alguém como Pineda para dar aulas a sua neta: “Mi abuela la contrató porque se proclamaba agnóstica, socialista y partidaria del sufragio femenino, tres razones sobradas para que no la emplearan en ninguna institución educativa¹⁷⁰”.

A parceria entre as mulheres era visível quando Nívea, agora mãe de várias crianças, se juntava à preceptora e à aluna para conversarem sobre seus ideais para uma sociedade mais igualitária¹⁷¹:

Cuando Nívea venía de visita, siempre encinta y con varios hijos pequeños en brazos de las respectivas niñeras, la señorita Matilde Pineda abandonaba la pizarra y mientras las empleadas se hacían cargo de la manada de criaturas, nosotras tomábamos el té y ellas dos se dedicaban a planear una sociedad más justa y noble.

A preceptora foi verdadeiramente importante para Aurora em sua educação e instrução, no momento em que a jovem saía da infância e entrava na idade adulta. Ao

¹⁶⁶ ALLENDE, 2013, p. 252.

¹⁶⁷ Como a separação do marido em uma época em que o divórcio não era uma possibilidade.

¹⁶⁸ ALLENDE, 2013, p. 175.

¹⁶⁹ ALLENDE, 2013, p. 168.

¹⁷⁰ ALLENDE, 2013, p. 168.

¹⁷¹ ALLENDE, 2013, p. 169.

contrário da rigidez que passaria em uma escola religiosa, que a moldaria em direção a uma postura mais passiva por ser mulher, Pineda a instruiu a sempre indagar, raciocinar e refletir sobre qualquer assunto. Ou seja, uma educação muito mais libertadora¹⁷²:

Una vez que mi abuela renunció a mandarme a la escuela y las clases con la señorita Pineda se hicieron rutinarias, fui muy feliz. Cada vez que hacía una pregunta, esa magnífica maestra en vez de contestar, me señalaba el camino para encontrar la respuesta. Me enseñó a ordenar el pensamiento, investigar, leer y escuchar, buscar alternativas, resolver viejos problemas con soluciones nuevas, discutir con lógica. Me enseñó sobre todo, a no creer a ciegas, a dudar y preguntar incluso aquello que parecía verdad irrefutable, como la superioridad del hombre sobre la mujer o de una raza o clase social sobre otra, ideas novedosas en un país patriarcal donde los indios jamás se mencionaban y bastaba descender un escalón en la jerarquía de las clases sociales para desaparecer de la memoria colectiva.

A união entre as duas perdurou até Pineda se envolver com os revolucionários da Guerra Civil chilena (ou Revolução de 1891), o que fez Paulina demiti-la. Junto à Nívea, Pineda foi figura marcante nos primeiros anos da vida de Aurora rumo a uma postura feminista. Numa época em que o feminismo engatinhava, ambas já enxergavam a sociedade patriarcal chilena de maneira crítica, passando seus conhecimentos e ideais às novas gerações de mulheres.

A respeito das preceptoras (e das governantas), Perrot (2016, p. 94; 137) diz que no século XIX as famílias aristocráticas e abastadas contratavam essas profissionais para ministrarem as lições escolares em domicílio. Vindas de uma burguesia empobrecida e culta, as preceptoras eram jovens letradas e bem-educadas que circulavam principalmente pela Europa. Antes de Pineda, Aurora teve outras candidatas à vaga, todas europeias – ao contrário da senhorita Matilde, chilena de nascimento: “Por mi infancia pasó una serie de institutrices inglesas, francesas y alemanas que sucumbieron sucesivamente [...] a las rabietas de Paulina del Valle; las infortunadas mujeres regresaban a sus países de origen con [...] malos recuerdos¹⁷³”.

Aos treze anos, Aurora ganhou de Severo del Valle uma câmera fotográfica¹⁷⁴, objeto que passou a estar sempre presente com a personagem e que, através da lente, a

¹⁷² ALLENDE, 2013, p. 174.

¹⁷³ ALLENDE, 2013, p. 167-8.

¹⁷⁴ ALLENDE, 2013, p. 114.

ajudou a ver tudo ao redor com outros olhos¹⁷⁵:

La cámara es un aparato simple, hasta el más inepto puede usarla. El desafío consiste en crear con ella esa combinación de verdad y belleza que se llama arte. Esa búsqueda es sobre todo espiritual. Busco verdad y belleza en la transparencia de una hoja en otoño, en la forma perfecta de un caracol en la playa, en la curva de una espalda femenina, en la textura de un antiguo tronco de árbol, pero también en otras formas escurridizas de la realidad.

Essa relação com a fotografia tornou possível que Aurora não só conseguisse descobrir informações de seu passado, através de antigas fotos de seus familiares, como também forneceu a ela, com sua atuação atrás das lentes, a possibilidade de ter uma profissão, algo que ela pouco fala – apenas em um momento da narrativa ela comenta a liberdade que esse trabalho a deu após a separação de seu marido: “Dispongo de medios y libertad para hacer lo que deseo, puedo dedicarme de lleno a recorrer la abrupta geografía de Chile con mi cámara al cuello, tal como he hecho en los últimos ocho o nueve años¹⁷⁶”.

A respeito dessa separação, ocasionada não apenas pela falta de amor mútuo, mas principalmente pela traição do marido Diego com a cunhada Susana¹⁷⁷, Aurora precisou viver com a pecha de mulher separada, pois naquele momento os divórcios não eram permitidos: “La gente habla a mis espaldas, es inevitable; varios parientes y conocidos me han hecho la cruz y si me ven en la calle fingen no conocerme, no pueden tolerar que una mujer abandone a su marido¹⁷⁸”. Como diz Beauvoir (2019, p. 359), a situação da mulher que quer se separar é mais complicada socialmente porque “[...] ele sai mais, viaja, toleram-se os seus erros com muito mais indulgência, ao passo que ela se arrisca a perder sua reputação e sua situação de mulher casada”.

Sem a possibilidade de independência financeira proporcionada pela profissão de fotógrafa seria bastante difícil para Aurora recomeçar sua vida, visto que a avó Paulina, sua maior protetora, já havia falecido e seus três filhos haviam ficado com toda sua herança¹⁷⁹.

Perrot (2016, p. 140) diz que a fotografia somente passou a ser vista como uma ocupação para as mulheres no entre-guerras. Era um ofício considerado menor,

¹⁷⁵ ALLENDE, 2013, p. 114.

¹⁷⁶ ALLENDE, 2013, p. 312.

¹⁷⁷ ALLENDE, 2013, p. 294.

¹⁷⁸ ALLENDE, 2013, p. 312.

¹⁷⁹ ALLENDE, 2013, p. 308.

acessório – do qual as mulheres se apropriaram e transformaram em arte. Muito do que Aurora aprendeu com seu mestre Ribero era ver nas fotografias algo mais que meras imagens: “Lo esencial es a menudo invisible; el ojo no lo capta, sólo el corazón, pero la cámara a veces logra atisbos de esa sustancia. Eso intentaba obtener en su arte el maestro Ribero y eso procuró enseñarme: superar lo meramente documental y llegar a la médula, al alma misma de la realidad¹⁸⁰”. Como diz Savaris (2011, p. 75):

La relación que Aurora construye con la fotografía no es inconsciente. Desde las primeras imágenes que recupera de su familia, aunque no reconozca a ninguno de los rostros que ocupan las escenas, percibe que la fotografía se constituye de un gran poder capaz de rescatar todo un pasado y aproximar los que aún viven en el presente, de aquellos que hoy están ausentes. Esa relación de unión que Aurora establece con la cámara resulta de la recuperación que ésta proporcionó a la narradora con relación a un periodo de su vida que se traducía en un vacío profundo y oscuro.

Outra aproximação de Aurora com uma mulher que vale a pena abordar é a com sua sogra, doña Elvira, que mostra um tipo de afeto bastante próximo ao de mãe e filha – talvez até mais que o sentimento que a protagonista sentia por sua avó Paulina. Elvira é uma dona de casa, casada e mãe de dois filhos homens. Embora vivesse próxima à sua outra nora, Susana, é com Aurora que ela mais se apega, sentimento que é recíproco: “Doña Elvira era una mujer simple, pura bondad y espíritu de servicio, con un alma translucida reflejada en el agua mansa de sus ojos azules, la madre que hubiera deseado tener¹⁸¹”. Quando Paulina não foi visitar a neta recém-casada, ela se sentiu solitária. É Elvira quem a consolou, e a narradora Aurora comenta que, apesar da dependência irrestrita da sogra às ideias do marido – algo que a deixava alheia a outros assuntos do cotidiano – sua generosidade compensava essa falta¹⁸²:

La soledad me acercó a mi suegra, esa mujer suave y discreta, totalmente dependiente de su marido, sin ideas propias, incapaz de lidiar con los esfuerzos mínimos de la existencia, pero que compensaba su falta de luces con una inmensa bondad. Mis silenciosas pataletas se deshacían en migajas en su presencia, doña Elvira tenía la virtud de centrarme y de aplacar la ansiedad que a veces me estrangulaba.

O carinho por Elvira fez com que Aurora não contasse à sogra sobre a traição de

¹⁸⁰ ALLENDE, 2013, p. 268-9.

¹⁸¹ ALLENDE, 2013, p. 274.

¹⁸² ALLENDE, 2013, p. 286-7.

seu filho Diego com a cunhada Susana: “Me sentía obligada a protegerla del cataclismo que se gestaba en el seno de su familia¹⁸³”. Naquele momento, a protagonista se sentiu deslocada e abandonada. Elvira a ajudou, mesmo sem saber os motivos da tristeza de sua nora: “Mi suegra me brindó los cuidados y el cariño que nunca obtendría de Diego. Ese amor suave e incondicional actuó como un bálsamo y fue lentamente curándome de las ganas de morir y del rencor que sentía contra mi marido¹⁸⁴”. Essa proximidade das duas também se assemelha a uma relação entre mãe e filha, e a diferença de Elvira para a Paulina é que esta era mais austera e aquela, mais amorosa. Porém, o sentimento de resguardar Aurora de qualquer dificuldade permanecia o mesmo.

Ao fim do romance, Aurora finalmente se recorda de seus primeiros cinco anos de vida: ela presenciou o assassinato de seu avô materno Tao Chi'en¹⁸⁵, com quem tinha bastante proximidade, e acabou, com o trauma, perdendo parte da memória, além de recorrentemente ter pesadelos desde que era criança. Com o retorno da avó Eliza, Aurora encerra o ciclo de contatos que a fez ser o que era: “Si no fuera por mi abuela Eliza, quien vino de lejos a iluminar los rincones sombríos de mi pasado, y por estas miles de fotografías que se acumulan en mi casa, ¿cómo podría contar esta historia?¹⁸⁶”. Mesmo tendo passado pouco tempo com a avó materna, sua volta foi de extrema importância para que Aurora recobrasse sua memória e constituísse sua identidade¹⁸⁷:

Sin ella, mi vida seguiría sembrada de zonas nebulosas; sin ella no podría escribir esta memoria. Fue esa abuela materna quien me dio las piezas que faltaban para armar el rompecabezas de mi existencia, me habló de mi madre, de las circunstancias de mi nacimiento y me dio la clave final de mis pesadillas.

Todas as mulheres que atravessaram o caminho de Aurora del Valle assinalaram suas marcas na vida da protagonista. Mesmo sem serem feministas, Paulina e Elvira demonstraram um enorme afeto para com ela, quando criança e jovem adulta, respectivamente. Ambas viviam em uma sociedade patriarcal que não dava outro destino às mulheres que não fosse o casamento e a maternidade. Como diz Beauvoir

¹⁸³ ALLENDE, 2013, p. 302.

¹⁸⁴ ALLENDE, 2013, p. 301.

¹⁸⁵ ALLENDE, 2013, p. 336.

¹⁸⁶ ALLENDE, 2013, p. 343.

¹⁸⁷ ALLENDE, 2013, p. 319.

(2016, p. 185), o que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento; a jovem que não se casa por vezes sofre por não ser casada. E a maternidade é vista pela mesma sociedade como a vocação “natural” da mulher, é seu destino fisiológico¹⁸⁸. Criadas sob essa cultura, é normal que Paulina e Elvira desejem o “melhor” caminho à sua filha (no caso, neta e nora), tudo para que viva plenamente em sociedade.

Ao mesmo tempo, as gerações seguintes às dessas duas mulheres já tinham outras formas de ver a condição única da mulher. Nívea casou-se e foi mãe, destino que ela própria escolheu, e seus ideais feministas sempre se mativeram presentes. E Matilde Pineda optou pelo caminho da preceptora independente financeiramente. O conhecimento deu a elas o poder para questionar tudo o que era natural no tempo em que viviam, em especial, a vida privada e pública da mulher. É por isso que, como reforça Perrot (2016, p. 91), o acesso ao saber era proibido às mulheres, algo contrário à feminilidade. Os conselhos de Nívea e Pineda marcaram a formação de Aurora, possibilitando a ela uma nova perspectiva de vida enquanto mulher: o poder de escolher viver da maneira que quer e o de questionar o que lhe é imposto por ser mulher.

Mesmo o retorno de Eliza Sommers ao fim da narrativa foi importante: rever a neta depois de muitos anos e entregar a ela as informações necessárias para a recuperação de sua memória e, conseqüentemente, para a construção de sua identidade, foi essencial para a trajetória de Aurora e sua socialização feminina. Sua presença, portanto, fecha o ciclo de mulheres na vida da protagonista, contribuindo para a sua autonomia.

4.3 Alba Trueba e a escrita das mulheres

Na segunda parte de *Paula* (1994) Isabel Allende conta¹⁸⁹ como foi difícil escrever o epílogo de *La casa de los espíritus* (1982). Após a morte do avô Tata, que receberia sua longa carta, ela seguiu escrevendo aquele que seria o seu primeiro romance em sua máquina de escrever, embora sua família não entendesse o que ela escrevia e para quem, tanto que não lhe fizeram perguntas. Nesse momento, com o romance quase pronto, Allende não conseguia pensar em um fim adequado: “El epílogo

¹⁸⁸ BEAUVOIR, 2016, p. 279.

¹⁸⁹ ALLENDE, 2006, p. 361-2.

fue lo más difícil, lo escribí muchas veces sin dar el tono, me quedaba sentimental, o bien um sermón o un panfleto político, sabía qué quería contar, pero no sabía cómo expresarlo [...]”¹⁹⁰”. Então, numa noite ela sonhou com Tata vestido com roupa de luto e deitado de olhos fechados na cama, já sem vida. Ela então começou a ler para ele o que seria mais tarde o próprio *La casa de los espíritus* (1982). Allende despertou sobressaltada às três horas da madrugada com uma solução: “Alba, la nieta, escribe la historia de la familia junto al cadáver de su abuelo, Esteban Trueba, mientras aguarda la mañana para enterrarlo”¹⁹¹”. Foi a partir desse sonho que Isabel Allende escolheu Alba para ser a guia (e uma das narradoras) de seu primeiro romance.

Embora eu considere Clara a verdadeira protagonista de *La casa de los espíritus* (1982), optei por focar em Alba nesta análise feminista justamente por ela, assim como Aurora, ser (a neta e) a organizadora da memória e do passado de sua família. Aliás, ela só aparece na história a partir da metade do romance, quando é narrado o seu nascimento, e só terá seu primeiro diálogo algumas páginas depois.

Alba nasceu na “grande casa da esquina” onde viviam os Trueba (quando não estavam na Fazenda Três Mariás). Esta casa, inclusive, é quase um personagem no romance por ambientar a convivência da família. No caso de Alba, por ter nascido nela, estava rodeada de seus familiares e até mesmo de Miguel, seu futuro namorado, que estava escondido em um armário durante o seu nascimento¹⁹². Como se verá posteriormente, a grande casa da esquina foi um espaço de acolhimento, amor e proteção para ela.

Quase recebeu o nome de Clara, por ideia da mãe Blanca, mas a avó materna sugeriu outro nome porque “no era partidaria de repetir los nombres en la familia, porque eso siembra confusión en los cuadernos de anotar la vida”¹⁹³”. Procuraram por um dicionário e encontraram os vários sinônimos possíveis para Nívea, Clara e Blanca: Alba.

A menina era filha biológica de Pedro Tercero García, um jovem cantor e revolucionário por quem Blanca se apaixonou, mas foi registrada pelo francês Jean de Satigny, em um casamento arrajando por Esteban. Ao descobrir as “excentricidades” de seu marido¹⁹⁴, Blanca fugiu de casa e voltou, já quase dando à luz, à grande casa de

¹⁹⁰ ALLENDE, 2006, p. 362.

¹⁹¹ ALLENDE, 2006, p. 362.

¹⁹² ALLENDE, 2015, p. 314-5.

¹⁹³ ALLENDE, 2015, p. 337.

¹⁹⁴ ALLENDE, 2015, p. 334.

esquina, onde sua filha nasceu.

Aos cinco anos de idade a avó Clara a havia ensinado a ler e escrever¹⁹⁵ e alguns poucos anos depois o avô Esteban a matriculou em uma escola inglesa para meninas¹⁹⁶. Morando na grande casa da esquina, sua mãe contava contos mágicos antes de dormir. Quando pedia a Blanca que os repetisse em outras noites ela respondia que já havia se esquecido, por isso Alba começou a registrar essas histórias e situações do cotidiano, assim como Clara, em um caderno: “Cuando Alba quería volver a oír esas truculencias, Blanca no podía repetirlas, porque las había olvidado, en vista de lo cual, la pequeña tomó el hábito de escribirlas. Después anotaba también las cosas que le parecían importantes, tal como lo hacía su abuela Clara¹⁹⁷”. Assim foi o primeiro contato de Alba com a escrita.

Perrot (2016, p. 31), ao focar nos registros das mulheres em arquivos das bibliotecas, em um período em que a elas era negado o acesso à escrita, questiona sobre o quê as mulheres escreviam: “Quais foram as *vias da escrita* para as mulheres nesse mundo proibido? De início, a religião e o imaginário: as vias místicas e literárias”. Alba, dessa forma, utiliza o caderno para não apenas transcrever os contos fantásticos falados pela mãe Blanca, mas também, tal qual a avó Clara, para registrar os acontecimentos diários que achava importantes.

Clara morreu no mesmo dia em que Alba completou sete anos¹⁹⁸. Antes de partir, entretanto, ela pediu a Blanca para que procurasse por seus cadernos de anotar a vida. Assim que a filha os achou, Clara cuidou de sua organização: “Los ató con cintas de colores, separándolos por acontecimientos y no por orden cronológico porque lo único que se había olvidado de poner en ellos eran las fechas y en la prisa de su última hora decidió que no podía perder tiempo averiguándolas¹⁹⁹”.

Se formos pensar sobre um “diário real”, ou seja, aquele que qualquer uma de nós poderia escrever – algo que não passa de uma escrita particular e sem destinatário que não seja aquele que escreveu – provavelmente nossas páginas estariam marcadas pelas datas, tudo para deixar registrado quando tais eventos aconteceram. Pensando nisso, Martens (2009, p. 26) o difere, então, do “diário ficcional” que, por conta dos detalhes pragmáticos para sua realização, faz com que os escritores precisem por vezes

¹⁹⁵ ALLENDE, 2015, p. 345.

¹⁹⁶ ALLENDE, 2015, p. 385.

¹⁹⁷ ALLENDE, 2015, p. 390.

¹⁹⁸ ALLENDE, 2015, p. 370.

¹⁹⁹ ALLENDE, 2015, p. 370.

abrir mão dessas particularidades:

Diary novels adopt the formal structure of real diaries as well, but they generally do not copy real diaries' use of form. The authors of real diaries use the day-to-day structure in accordance with the premise that they are writing a "diary," and thereafter without thought to the artistic potential of the form; they simply accumulate a record of one day after the next. The authors of diary novels, on the contrary, choose the form consciously, and usually with some particular artistic end in view: to convey the impression of immediacy, to show the development of a character, to present variations on a theme, to establish a context for dramatic irony, and so forth.

Martens (2009, p. 26-7, grifo meu) também salienta que pode haver diários ficcionais datados (ou, melhor dizendo, mais tradicionais quanto à forma), mas que eles são a exceção à regra, principalmente quando se trata do escritor brincando com o gênero. O diário ficcional tende a ser mais enxuto, assim como são mostrados os cadernos de Clara, devido à necessidade de tornar a experiência de leitura mais interessante: "There are, of course, diary novels that play with the current or a traditional conception of the diary and exploit it artistically, but in most cases it is their use of diary form rather than their use of the *idea* of the diary that makes diary novels most interesting as fictional works".

Onze anos depois, aos dezoito anos, Alba terminou os estudos secundários e ingressou na faculdade para estudar filosofia e música, algo que o avô Esteban viu com maus olhos por não se tratarem de profissões liberais ou científicas²⁰⁰. Esteban, aliás, nesse tempo já não via o casamento como única via para o futuro das mulheres, pelo menos não para a neta – provavelmente por ela ter condições para sua própria independência financeira e por ele reconhecer, mais velho, não ter sido um marido e pai ideal: "Decía que para los hombres es bueno tener una esposa, pero, en cambio, las mujeres como Alba siempre salían perdiendo con el matrimonio²⁰¹".

Pouco tempo depois, Alba conhece Miguel: "[...] un estudiante pálido, de ojos afiebrados, pantalones desteñidos y botas de minero, en el último año de Derecho. Era dirigente izquierdista. Estaba inflamado por la más incontrollable pasión: buscar la justicia²⁰²". Assim como a mãe Blanca, Alba se apaixona por um jovem idealista e totalmente diferente de Esteban Trueba, a essa altura eleito senador por um partido de

²⁰⁰ ALLENDE, 2015, p. 409.

²⁰¹ ALLENDE, 2015, p. 409.

²⁰² ALLENDE, 2015, p. 410.

direita. No começo da relação, a jovem não ligava para política: “Miguel hablaba de la revolución. Decía que a la violencia del sistema había que oponer la violencia de la revolución. Alba, sin embargo, no tenía ningún interés en la política y sólo quería hablar de amor²⁰³”.

Durante uma greve de trabalhadores, estudantes se entrincheiraram na universidade em apoio à causa, e Alba se uniu a eles: “Por amor a Miguel, y no por convicción ideológica²⁰⁴”. No dia seguinte, a água e a luz foram cortadas para forçar a rendição dos grevistas, o que não surtiu efeito. Alba, ao contrário deles, se sentia desconfortável naquele local: “Alba empezó a preguntarse qué diablos estaba haciendo en ese lugar, porque el dolor de vientre se estaba haciendo insoportable y la necesidad de lavarse en un baño con agua corriente empezaba a obsesionarla²⁰⁵”. Essa dor no ventre era a descida de sua menstruação, algo que Miguel notou pouco depois e pediu ajuda à colega Ana Díaz, que respondeu: “[...] eso sólo duele a las mujeres ricas, porque las proletarias no se quejan ni cuando están pariendo [...]”²⁰⁶. Porém, assim que viu as calças encharcadas e a palidez de Alba, comunicou a situação ao professor que estava com eles. Para ele, isso aconteceu por “meter a las mujeres en cosas de hombres²⁰⁷”, ao que Ana Díaz retrucou “-¡No! ¡Esto pasa por meter a los burgueses en las cosas del pueblo!²⁰⁸”. Como diz Beauvoir (2016, p. 210), desde a invenção do patriarcado só se atribuíram características nocivas ao “estranho licor que escorre do sexo feminino”, um verdadeiro tabu para os homens. Enquanto Ana Díaz vê a menstruação com certa naturalidade, fazendo somente um recorte de classe social, seu professor a vê como algo danoso e prejudicial à causa naquele momento.

Isso forçou a rendição dos apoiadores da greve. Ao sair apoiada por Miguel e Ana Díaz, Alba se encontrou com Esteban García, neto não reconhecido de seu avô, vestido em seu uniforme verde junto à patrulha em frente à universidade. Nesse momento, ele revelou na frente de todos, de maneira irônica, que ela era a neta do senador Trueba – algo que Alba até então não havia mencionado nem mesmo a Miguel. Tanto ele quanto Ana Díaz foram embora sem se despedir dela, surpreendidos e irritados. Porém, poucos dias depois, Alba e Miguel se reencontraram e o jovem a perdoou, pois não podia culpá-la por ser neta do senador Esteban Trueba.

²⁰³ ALLENDE, 2015, p. 410.

²⁰⁴ ALLENDE, 2015, p. 411.

²⁰⁵ ALLENDE, 2015, p. 414.

²⁰⁶ ALLENDE, 2015, p. 416.

²⁰⁷ ALLENDE, 2015, p. 417.

²⁰⁸ ALLENDE, 2015, p. 417.

Quando o “Candidato²⁰⁹” venceu as eleições presidenciais, setores da política direita (entre eles o próprio senador Trueba), empresários e militares conspiraram para tirá-lo do poder. Às vésperas do Golpe Militar, Luisa Mora²¹⁰ foi até a casa de Alba para alertá-la²¹¹:

Vine a decirte que te cuides, hijita – dijo Luisa Mora después que se hubo secado el llanto de emoción –. La muerte te anda pisando los talones. Tu abuela Clara te protege desde el Más Allá, pero me mandó a decirte que los espíritus protectores son ineficaces en los cataclismos mayores. Sería bueno que hicieras un viaje, que te fueras al otro lado del mar, donde estarás a salvo.

Meses depois, o terror toma conta das vidas daqueles que eram contrários ao novo regime político. A primeira vítima²¹² da família Trueba é o médico Jaime, um dos filhos gêmeos de Clara e Esteban e o tio com quem Alba tinha maior afinidade²¹³.

Igualmente perseguido, Miguel fugiu para se juntar a outros companheiros de luta armada. Alba, nesse tempo, abandonou os estudos na Faculdade de Filosofia após o estabelecimento ser fechado pelos militares. Vários professores foram despedidos, presos ou desapareceram²¹⁴. Junto a Blanca, Alba ajudava os perseguidos políticos os abrigando na grande casa da esquina ou facilitando suas fugas do país. Blanca, aliás, conseguiu fugir para o Canadá com Pedro Tercero García, enquanto Alba optou por ficar com o avô Esteban²¹⁵.

Certa noite, a polícia política, que vigiava a grande casa da esquina, bateu à porta dos Trueba à procura de Alba. Esteban, apesar de ter apoiado o golpe, nada pôde fazer²¹⁶:

Vio a otros que abrían de una patada la puerta del cuarto de Alba y entraban con las metralletas en la mano, vio a su nieta completamente vestida, pálida, pero serena, aguardándolos de pie, los vio sacarla a empujones y llevarla encañonada hasta el salón, donde le ordenaron quedarse junto al viejo y no hacer el menor movimiento. Ella obedeció sin pronunciar una sola palabra, ajena a la rabia de su abuelo y a la violencia de los hombres que recorrían la casa destrozando las puertas, vaciando a culatazos los armarios, tumbando los muebles, destripando los colchones, volteando el contenido de los armarios,

²⁰⁹ Como Salvador Allende é mencionado no romance.

²¹⁰ Uma das três irmãs que eram antigas conhecidas de Clara; estudiosas do espiritismo e de fenômenos sobrenaturais (ALLENDE, 2015, p. 166).

²¹¹ ALLENDE, 2015, p. 467.

²¹² ALLENDE, 2015, p. 475.

²¹³ ALLENDE, 2015, p. 347.

²¹⁴ ALLENDE, 2015, p. 491.

²¹⁵ ALLENDE, 2015, p. 502-3.

²¹⁶ ALLENDE, 2015, p. 512.

pateando los muros y gritando órdenes, en busca de guerrilleros escondidos, de armas clandestinas y otras evidencias.

Alba é levada com muita violência até Esteban García, que a esperava em uma cela. Lá ela permaneceu vendada e sofrendo todos os tipos de tortura para revelar onde estava Miguel²¹⁷ – algo que ela não sabia, pois o namorado a quis proteger não contando sobre o seu paradeiro. E, mesmo que ela soubesse, é bastante provável que não revelaria. Algum tempo depois, Alba é acordada por Ana Díaz, agora também presa política, junto a outras mulheres encarceradas. Nesse período, foi ela a maior aliada de Alba, apesar de também sofrer todas as violências possíveis²¹⁸:

Ana Díaz la ayudó a resistir durante el tiempo que estuvieron juntas. Era una mujer inquebrantable. Había soportado todas las brutalidades, la habían violado delante de su compañero, los habían torturado juntos, pero ella no había perdido la capacidad para la sonrisa o para la esperanza.

Quando Esteban García a deixou sozinha em uma “perrera²¹⁹”, Alba sentiu falta da companhia de Ana Díaz. Quase sucumbindo à morte ao evitar comer qualquer alimento, sua avó Clara apareceu para ela em espírito²²⁰:

La vio tal como la había visto siempre en su infancia, con su bata blanca de lino, sus guantes de invierno, su dulcísima sonrisa desdentada y el brillo travieso de sus ojos de avellana. Clara trajo la idea salvadora de escribir con el pensamiento, sin lápiz ni papel, para mantener la mente ocupada, evadirse de la perrera y vivir. Le sugirió, además, que escribiera un testimonio que algún día podría servir para sacar a la luz el terrible secreto que estaba viviendo, para que el mundo se enterara del horror que ocurría paralelamente a la existencia apacible y ordenada de los que no querían saber, de los que podían tener la ilusión de una vida normal, de los que podían negar que iban a flote en una balsa sobre un mar de lamentos, ignorando, a pesar de todas las evidencias, que a pocas cuerdas de su mundo feliz estaban los otros, los que sobreviven o mueren en el lado oscuro.

A avó Clara se faz presente para a neta em um momento de extremo desespero, o que mostra a importância dela para Alba mesmo após a sua morte, ocorrida quando a neta ainda era criança. Como diz Lopes (1995, p. 158): “Na hora mais difícil de sua

²¹⁷ ALLENDE, 2015, p. 522.

²¹⁸ ALLENDE, 2015, p. 525.

²¹⁹ “Una celda pequeña y hermética como una tumba sin aire, oscura y helada” (ALLENDE, 2015, p. 527).

²²⁰ ALLENDE, 2015, p. 527-8.

vida, é na avó que Alba busca forças para sobreviver, escrevendo, que era o modo que Clara conhecia para burlar a vida e, ao mesmo tempo, integrar-se nela”. Lejeune (2008, p. 263) diz que o diário pode trazer forças àquele que o escreve em um momento de desespero; que é uma maneira de viver: “Como ‘aguentar’ quando a vida submete-nos a uma prova terrível? Como transformar o ‘foro íntimo’ em campo de defesa onde recuperamos as energias e buscamos forças? O diário pode trazer coragem e apoio”.

Sem ter condições de escrever o tormento que ela e tantas outras pessoas, principalmente as mulheres, viviam, Alba iniciou sua escrita em pensamento – também como uma maneira de escapar daquela angústia dia após dia e não perecer perante a morte ou à loucura²²¹. Como afirma Navarro (1995, p. 18), a exemplo da avó Clara, Alba escreve em pensamento para no futuro resgatar a história de sua família e também para mostrar uma nova versão dos fatos históricos que viveu. Alba rompe o silêncio da avó Clara, que deixou de falar em determinados momentos da narrativa, pela palavra escrita. Sobre isso, Lejeune (2008, p. 261-2) diz que o diário serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor: “É, em primeiro lugar, para si que se escreve um diário: somos nossos próprios destinatários no futuro [...] Além disso, a anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória [...] O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, ‘disco rígido’ e memória viva”. Dessa maneira, Alba utiliza-se desse recurso, mesmo que em pensamento, para registro do ocorrido e sobrevivência.

Enquanto isso, com a ajuda e a influência de Tránsito Soto, prostituta que conhecia há muitos anos e que lhe devia um favor, Esteban Trueba conseguiu a liberdade de sua neta²²². Deixada em um bairro isolado e ajudada por uma mulher anônima que a acolheu em sua casa até que alguém a buscasse, na manhã em que foi entregue à família Alba percebeu o quanto a grande casa da esquina “estaba más triste y vieja de lo que yo podía recordar, absurda con sus excentricidades arquitectónicas y sus pretensiones de estilo francés, con la fachada cubierta de hiedra apestada²²³”. Aqui, o casarão parece demonstrar fraqueza, sem a imponência de outrora, devido ao clima de perseguição, morte e também, por que não, a falta de Alba – para a casa e para Esteban. A grande casa da esquina conseguiu ajudar os perseguidos políticos trazidos por Blanca e Alba, mas não foi capaz de proteger a neta de Esteban Trueba – encontrado por ela na

²²¹ ALLENDE, 2015, p. 527.

²²² ALLENDE, 2015, p. 537.

²²³ ALLENDE, 2015, p. 540.

biblioteca bastante envelhecido e minúsculo²²⁴, tal qual sua moradia.

A narradora Alba, então, no Epílogo de sua história, conta que na noite anterior o avô Esteban morreu sereno e a confundindo com Clara e às vezes com Rosa²²⁵. Nesse capítulo final, ela conta que Ana Díaz, ainda na prisão política, a presenteou com um caderno escolar: “– Para que escribas, a ver si sacas de dentro lo que te está pudriendo, te mejoras de una vez y cantas con nosotras y nos ayudas a coser²²⁶”. Além da ajuda de Tránsito Soto, que nunca a viu, Alba contou com o apoio de outras mulheres, todas elas mulheres do povo, como bem aponta Navarro (1995, p. 19):

Alba só consegue resistir às atrocidades que lhe imputam, o que lhe permite encontrar sua própria voz e seu próprio caminho, através de vozes femininas, anônimas [...], que lhe dão coragem e força. Primeiro a força e o apoio das presas, das várias Ana Díaz que não a deixam esmorecer. Depois, ao ser solta durante o toque de recolher, pelas palavras de conforto e experiência da mulher pobre que lhe oferece asilo. São essas vozes que alimentam Alba, que lhe ditam a necessidade de escrever um livro para narrar sua história.

E é por essa mesma escrita, também, que Alba possibilita que outras mulheres pudessem ser eternizadas em sua narrativa. Com a ajuda dos cadernos de anotar a vida da avó Clara, mulheres como a bisavó Nívea, a tia-avó Férula, a cuidadora Nana, a pobre Pancha e as misteriosas irmãs Mora, entre outras, Alba possibilitou que elas não fossem esquecidas com o passar dos anos e das vidas que se foram. Clara e Alba são os fios condutores da narrativa e das vidas dessas mulheres, como aponta Lopes (1995, p. 150): “[...] são elas que possuem a capacidade de criar, de dar a vida, não só no plano biológico, mas também em nível textual”. Lejeune (2008, p. 264) diz que escrever um diário é também uma maneira de permanecer vivo: “Um caderno no qual nos contamos [...] é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá”. Clara, com seus cadernos, continua viva após a morte, atitude repetida por Alba.

Com o hábito da escrita presente em sua vida desde que era criança, Alba decide escrever a história da família Del Valle e Trueba, ideia que partiu do avô Esteban antes de morrer²²⁷:

Empecé a escribir con la ayuda de mi abuelo, cuya memoria permaneció

²²⁴ ALLENDE, 2015, p. 540.

²²⁵ ALLENDE, 2015, p. 539.

²²⁶ ALLENDE, 2015, p. 544.

²²⁷ ALLENDE, 2015, p. 550.

intacta hasta el último instante de sus noventa años. De su puño y letra escribió varias páginas y cuando consideró que lo había dicho todo, se acostó en la cama de Clara. Yo me senté a su lado a esperar con él y la muerte no tardó en llegarle apaciblemente, sorprendiéndolo en el sueño.

Como diz Lopes (1995, p. 152), enquanto narrador e contador de histórias, Esteban Trueba está mais interessado em fundamentar sua culpa do que refletir sobre tudo o que fez no passado: “A narrativa de Esteban Trueba surge como um meio de justificar seus atos passados, geradores de algumas das catástrofes do presente, e explicar, provavelmente para a neta, Alba, o seu modo de ver a vida”. É praticamente uma maneira de pedir perdão à neta por todos os acontecimentos dolorosos que os Trueba e as pessoas ao redor dele passaram, inclusive ela própria; que no presente ele faria quase tudo diferente²²⁸, embora eu pense que Esteban só mudaria aquilo que afetasse o futuro de sua família, e não daqueles que estavam de fora, como Pancha García e seu pai Pedro Segundo.

Para Alba, ela não era a mesma mulher que escreveu em seus cadernos, como se já tivesse vivido tudo aquilo antes mesmo do que foi escrito: “Escribo, ella escribió, que la memoria es frágil y el transcurso de una vida es muy breve y sucede todo tan deprisa, que no alcanzamos a ver la relación entre los acontecimientos²²⁹”. Nessa sucessão de eventos, a avó Clara se valia de seus “cuadernos de anotar la vida” para eternizar sua existência (e a dos demais membros de sua família) e não perdê-la nas brumas da memória: “Por eso mi abuela Clara escribía en sus cuadernos, para ver las cosas en su dimensión real y para burlar a la mala memoria²³⁰”.

Grávida²³¹, Alba finaliza sua escrita voltando ao começo da história, quando a pequena Clara escreveu sobre a chegada do cachorro Barrabás²³²:

Mi abuela escribió durante cincuenta años en sus cuadernos de anotar la vida. Escamoteados por algunos espíritus cómplices se salvaron milagrosamente de la pira infame donde perecieron tantos otros papeles de la familia. Los tengo aquí, a mis pies, atados con cintas de colores, separados por acontecimientos y no por orden cronológico, tal como ella los dejó antes de irse. Clara los escribió para que me sirvieran ahora para rescatar las cosas del pasado y sobrevivir a mi propio espanto .

²²⁸ “Cuando pienso en esos tiempos, me da una gran tristeza. La vida se me pasó muy rápido. Si volviera a empezar hay algunos errores que no cometería, pero en general no me arrepiento de nada” (ALLENDE, 2015, p. 78-9).

²²⁹ ALLENDE, 2015, p. 551.

²³⁰ ALLENDE, 2015, p. 551.

²³¹ “[...] mientras aguardo que lleguen tiempos mejores, gestando a la criatura que tengo en el vientre, hija de tantas violaciones, o tal vez hija de Miguel pero sobre todo hija mía” (ALLENDE, 2015, p. 552).

²³² ALLENDE, 2015, p. 552.

Embora cogitar se Alba tornou pública sua escrita através de um romance seja um mero exercício extradiegético, cabe fazer um paralelo com a própria Isabel Allende, que transformou sua vida em matéria-prima para a ficção. Como afirma Perrot (2016, p. 97), escrever nunca foi uma tarefa fácil para as mulheres, cujas escrituras ficavam restritas justamente ao domínio privado, das cartas ao diário. “É através do romance que as mulheres ingressam na literatura” e passam a ter voz e a ser lidas.

5 CONCLUSÃO

Através da análise dos romances *Hija de la fortuna* (1999), *Retrato en sepia* (2000) e *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende, meu trabalho se propôs a investigar a representação dos feminismos nessa trilogia da autora chilena. Ao longo da pesquisa, foi possível perceber como a voz literária de Allende traz à tona questões relevantes sobre o papel das mulheres na sociedade pelo correr dos anos. Para contribuir com a análise, constam também estudos sobre os tópicos essenciais do romance, as principais vertentes dos feminismos e observações sobre a literatura de autoria de mulheres na América Hispânica.

Seguindo a cronologia narrativa, em *Hija de la fortuna* (1999) acompanhamos a jornada de Eliza Sommers no século XIX, uma chilena de dezesseis anos que desafia as normas impostas às mulheres daquela época. Ao longo da história, identificamos momentos em que os feminismos se manifestam através da busca de uma nova identidade feminina, uma identidade que em nada se parece com pôr as mulheres em redomas, resguardadas, tal qual Rose Sommers, sua protetora inglesa, tenta colocá-la. Eliza rompe com as convenções sociais do período vitoriano, questiona o papel tradicional atribuído às mulheres e parte clandestinamente em um navio para os Estados Unidos à procura de liberdade. Apesar da principal motivação da protagonista ser reencontrar o namorado, minha conclusão é que Joaquín Andieta serviu apenas como uma “escada” para Eliza Sommers realizar seu objetivo. Como diz Allende (2021, p. 73) sobre sua personagem: “Sem dúvida ela era ousada e valente [...] mas, diferentemente dos aventureiros, bandidos, fugitivos da justiça e outros homens loucos de ambição, que chegaram [até a Califórnia] em busca de ouro, ela o fez por amor”. Gloria Anzaldúa (2019) e Michelle Perrot (2016) contribuem no aporte teórico da análise.

No romance *Retrato en sepia* (2000), vamos ao encontro de Aurora del Valle, cuja história nos permite mergulhar nas reflexões de uma mulher em uma sociedade patriarcal entre o fim do século XIX e início do XX. Nascida nos Estados Unidos, a neta de Eliza Sommers não se recorda de absolutamente nada de sua primeira infância. Após a morte da mãe, é criada pela avó paterna Paulina del Valle, cujos valores são bastante conservadores. Vivendo no Chile na juventude, mulheres feministas como a amiga Nívea e a preceptora Matilde a ajudam a moldar sua trajetória e o modo de ver a posição das mulheres na sociedade. Já adulta, a sogra Doña Elvira, a despeito de sua devoção religiosa e (também) conservadora, acaba por ser o alicerce de Aurora durante um

casamento arranjado e infeliz. E, enquanto reúne relatos e fotografias antigas de seus familiares, Aurora parece entender o quanto a socialização feminina se fez presente em sua vida. Buscar pelo seu passado foi também buscar por sua identidade, e a presença de ideias feministas parecem ter tido papel importante nas decisões futuras da personagem. Michelle Perrot (2016) e Simone de Beauvoir (2016) se fazem presentes na análise da socialização das mulheres.

Por fim, a personagem Alba Trueba de *La casa de los espíritus* (1982) encontra na escrita – prática realizada desde criança – uma forma de sobrevivência e resistência, muito por influência da avó Clara. Em um tempo e espaço não mencionados, mas que remetem ao começo do século XX e ao Chile, Alba é uma personagem que aparece somente da metade para frente da narrativa, mas que se mostra decisiva na preservação da memória dela e da família. Neta do senador Esteban Trueba, em um contexto político turbulento (o golpe militar de 1973 no Chile) a personagem acaba presa a mando do neto não reconhecido do avô e torturada por dias em uma “perrera”. Após tanta violência, Alba ganha forças ao ver Clara em espírito e a recomendação para que escrevesse sua vivência em pensamento. Ajudada por Ana Díaz, outra presa política, a jovem ganha dela um caderno para pôr no papel tudo o que restava de ruim dentro de si. Junto dele e dos depoimentos do avô materno, Alba reúne os “cuadernos de anotar la vida” que a avó Clara escreveu desde a infância. Como diz Lejeune (2016, p. 258), a prática da escrita de um diário é mais comum entre as mulheres e funciona para nós como um rito de iniciação. De maneiras direta e indireta²³³, a união entre mulheres fez a diferença na sobrevivência de cada uma delas, em especial na de Alba. Ademais, focar em Alba, coprotagonista junto a Clara (em minha opinião), e escolher o recorte da escrita feminina como análise foi uma decisão bastante difícil por dois motivos: porque *La casa de los espíritus* (1982) possui inúmeros trabalhos acadêmicos²³⁴, de modo que foi complicado saber o quê ainda não foi escrito (ou o quê foi pouco escrito) sobre a obra, além de eu ter deixado de fora muito do enredo principal e outras personagens²³⁵.

A árvore genealógica dos Del Valle, cujos ramos vão mais para os lados; é larga e não alta, revela a presença das três mulheres em uma família que vai acrescentando outras famílias e outras histórias. O sobrenome, aliás, é o que sempre marca a

²³³ Foi de maneira indireta que Tránsito Soto ajudou Alba, pois ela devia um antigo favor a Esteban Trueba.

²³⁴ Só no “Catálogo de Teses e Dissertações da Capes” há mais de trezentos trabalhos, e no Google Scholar há mais de dois mil artigos sobre o livro, em pesquisa realizada em 26 jul. 23.

²³⁵ Como Férula, minha personagem favorita no romance.

descendência masculina, ao passo que as gerações de mulheres permanecem pelo sangue e/ou pelos registros de seus diários, mais eficazes em suas histórias do que qualquer documento oficial. Com a linhagem das mulheres vão se somando outros nomes, tanto que Eliza, Aurora e Alba têm diferentes sobrenomes, sendo o clã Del Valle onipresente²³⁶ nos três romances. E são pelas escrituras do trio de personagens principais da trilogia²³⁷ que nos é permitido saber seus sentimentos e suas vivências, as pessoas que as conheceram, as mudanças sociais ao longo dos anos. Ademais, a escrita parece ser uma das forças das personagens mulheres de Isabel Allende. Além da trilogia, outro exemplo é *Violeta* (2022), romance cuja protagonista também é uma Del Valle (e que deixei de fora desta análise), narrado por uma senhora que escreve sobre seus cem anos de vida ao único neto.

Os comportamentos feministas desempenham um papel importante nas histórias das personagens Eliza Sommers, Aurora del Valle e Alba Trueba. As três viveram durante a primeira, a segunda e às vésperas da terceira “onda” dos feminismos, ou seja, de meados do século XIX a meados do XX – praticamente um século de lutas, questionamentos e mudanças a respeito do lugar destinado às mulheres. Cursar o ensino superior e ter independência financeira pelo trabalho, por exemplo, foram realidades distantes para Eliza, um pouco melhores para Aurora e bastante viáveis para Alba. Outra perspectiva vista na trilogia é a de que Eliza, em plenos 1800, perde a virgindade e fica grávida (com alguém que ela escolheu) antes do casamento ao passo que, paradoxalmente, Aurora, sua neta, anos depois, casa ainda virgem (com um rapaz escolhido pela avó Paulina). No caso de Alba, vivendo a liberação sexual dos anos 1970, isso nem ao menos é questionado²³⁸. A trilogia Del Valle abarca essas mudanças de comportamento que acompanham as “ondas” feministas. Eliza recebeu uma tradicional educação vitoriana, mas opta por uma identidade que visa à liberdade de escolha; Aurora foi socializada para ser comportada, um modelo de virtude feminina, mas a influência de mulheres feministas muda a sua percepção a respeito dos rumos de sua vida; e, pela reflexão da escrita, Alba acompanha essas transformações, que seguem as mulheres do Norte ao Sul Global até hoje. Já as personagens Rose Sommers, Paulina del Valle e Doña Elvira são resultado de uma educação que priva as mulheres de terem

²³⁶ Eliza é a única do trio de protagonistas que não é Del Valle por sangue, mas que está presente na árvore do clã pela neta Aurora, filha biológica de Matías del Valle.

²³⁷ Relebrando que, a despeito de Eliza Sommers não narrar a sua história, ela também tem um diário.

²³⁸ Talvez apenas pela geração do avô Esteban Trueba, acostumada a uma sociedade conservadora bem aos moldes do patriarcado.

maior autonomia em sociedade; uma educação que parece protegê-las, mas que, na verdade, as tornam vulneráveis às decisões de outrem.

Cabe mencionar também que Eliza, Aurora e Alba, assim como Isabel Allende, vivem realidades comuns das mulheres brancas de classe média. Outra observação é que a representação delas mostra a única mestiça, Eliza, sem a voz de narradora, ao passo que Aurora e Alba escrevem tudo aquilo que lemos. Pelas perspectivas dos feminismos decoloniais, cabe atentarmos para esse detalhe, que de forma alguma invalida a escrita de Isabel Allende: apenas nos mostra uma particularidade literária que nos chama a atenção.

Em suma, terminamos este trabalho mencionando a alegria em realizar esta pesquisa sobre três romances de uma autora hispano-americana que, apesar de viver há muitos anos nos Estados Unidos, continua a escrever os seus livros em língua espanhola. Além disso, finalizo também citando a própria Isabel Allende (2021, p. 73) ao falar de suas personagens mulheres: “Quase todas as protagonistas femininas de meus livros são apaixonadas, porque esse é o tipo de gente que me interessa: a que se arrisca e é capaz de cometer ações obsessivas e perigosas [...]”.

REFERÊNCIAS DO *CORPUS* LITERÁRIO

ALLENDE, Isabel. **Hija de la fortuna**. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

ALLENDE, Isabel. **La casa de los espíritus**. New York: Editora Vintage Español, 2017.

ALLENDE, Isabel. **Retrato en sepia**. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.

REFERÊNCIAS

ABYA YALA. Enciclopédia Latino-americana, S/d. Disponível em:

<<https://web.archive.org/web/20201208185040/http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>> Acesso em 12 jun 2023.

ALLENDE, Isabel. **Mi país inventado**. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.

ALLENDE, Isabel. **Mulheres de minha alma**. Tradução de Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021.

ALLENDE, Isabel. **Paula**. Bogotá: Debolsillo, 2006.

ANZALDÚA, Gloria. “*La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência*”

In: **Pensamento feminista: conceitos fundamentais / Audre Lorde...** [et al.];

organização Heloisa Buarque de Hollanda. Trad. Ana Cecília Acioli Lima. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 323-338.

AZÚA, Ximena. “Abrir los propios cofres” La escritura como conocimiento de sí

misma. In: GUARDÍA, Sara Beatriz. **Mujeres que escriben en América Latina**. Lima:

Editorial “MINERVA” Miraflores, 2007, p. 19-28.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões De Literatura e De Estética: a Teoria Do Romance**.

Quarta edição ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BARRANCOS, Dora. **História dos feminismos na América Latina**. Tradução de

Michelle Strzoda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos, volume 1**; Tradução Sérgio

Milliet. – 3. Ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida, volume 2**; Tradução

Sérgio Milliet. – 3. Ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BRANDÃO, Luis Alberto. “Breve história do espaço na teoria da literatura”. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 19, ano 14, p. 115-134, 2005.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CANDIDO, Antonio. [et al.] **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CURIEL, Ochy. “Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial”. In: **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais / organização e apresentação** Heloisa Buarque de Hollanda; autoras Adriana Varejão... [et al.]. Trad. Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 120-138.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1985.
- DREIFUS, Claudia. Interview. "Isabel Allende." Interview. New York: Seven Stories Press, 1997. 321-34.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras**. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana: a partir de la independencia**. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.
- FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933> Acesso em 19 mar. 2023.
- GALLAGHER, Catherine. “As personagens familiares e estranhas, indeterminadas e acabadas”. In: MORETTI, Franco (Org). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 651-658.
- GARGALLO, Francesca. **Ideas feministas latino-americanas**. Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana, 2006.
- GONZALEZ, Lélia. “Por um feminismo afro-latino-americano”. In: **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais / organização e apresentação** Heloisa Buarque de Hollanda; autoras Adriana Varejão... [et al.]. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 38-51.
- GUARDIA, Sara Beatriz. “Literatura e escritura feminina na América Latina”.

Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/conferencias/SARA-TRADUZIDO.pdf>. Acesso em 20 mar. 2023.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

ISABEL ALLENDE. Biografia. Disponível em: < <https://isabelallende.com/es/bio>>. Acesso em: 12 jun 2023.

JOZEF, Bella. **História Da Literatura Hispano-americana**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

Literatura chilena en Internet. S/d. Disponível em:

<https://www.escriitores.cl/base.php?f1=semblanzas/texto/allende.htm>. Acesso em 11 mar 2023.

LITERATURA CHILENA EN INTERNET. **Isabel Allende**. Disponível em:

<<https://www.escriitores.cl/base.php?f1=semblanzas/texto/allende.htm>>. Acesso em 11 mar 2023.

LOBO, Luiza. “A Literatura de Autoria Feminina Na America Latina”

<https://www.scribd.com/document/190153887/A-Literatura-de-Autoria-Feminina-Na-America-Latina>. Acesso em 20 mar. 2023.

LOPES, Márcia. “Clara Sombra (o narrador e a memória em *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende)”. In: NAVARRO, Márcia Hoppe. **Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995, p. 150-160.

LUGONES, María. “Rumo a um feminismo decolonial” In: **Pensamento feminista: conceitos fundamentais / organização Heloisa Buarque de Hollanda; autoras Audre Lorde... [et al.]**. Trad. Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 357- 377.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. **O voto feminino no Brasil**. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

MARTENS, Lorna. **The diary novel**. New York: Cambridge University Press, 2009.

MAUS, Kathryn L. “An Analysis of Female Characters Depicting a Blend of Feminism and Traditionalism in Selected Works by Isabel Allende”.

https://www.hsu.edu/uploads/pages/1999-0afan_analysis_of_female_characters.pdf.

Acesso em 20 mar 2023.

MCCANN, Hannah [et al.]. **O livro do feminismo**. Tradução de Ana Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

MIÑOSO, Yuderkys. “Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina”. In: **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais / organização e apresentação** Heloisa Buarque de Hollanda; autoras Adriana Varejão... [et al.]. Trad. Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 96-118.

MORETTI, Franco (Org). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 651-658.

NAVARRO, Márcia Hoppe. **Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Madrid: Alianza, 2012.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. “Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas”. In: **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais / organização e apresentação** Heloisa Buarque de Hollanda; autoras Adriana Varejão... [et al.]. Trad. Juliana Araújo Lopes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 84-95.

PAVANI, Cinara Ferreira. **Uma sheherazade latino-americana: Eva Luna entre histórias e história**. 2004. Orientadora: Márcia Hoppe Navarro. Tese (Doutorado) – Doutorado em Letras – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/4218>. Acesso em: 06 set. 2023.

PAREDES, Julieta. “Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental”. In: **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais / organização e apresentação** Heloisa Buarque de Hollanda; autoras Adriana Varejão... [et al.]. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 194-204..

PAREDES, Julieta C. GUZMÁN, Adriana A. El Tejido de la Rebeldía. **¿Que es el feminismo comunitario?** La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2014.

PIETRI, Arturo. **Letras y hombres de Venezuela**, Madrid: Editorial Mediterráneo: 1974.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Corrêa. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2016.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo:

Cultrix, 1974.

PRAIA dos Ossos: **O crime da Praia dos Ossos**. [Locução de]: Branca Vianna. Rio de Janeiro: Rádio Novelo, 12 set 2020. Podcast. Disponível em:

<<https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/o-crime-da-praia-dos-ossos>> Acesso em: 19 jun 2023.

RAIMOND, Rachel. Shamans weave myth and history to rewrite story of a subjugated people. University of Buffalo, 2013. Disponível em: <https://www.buffalo.edu/news/releases/2013/10/058.html>. Acesso em 30 jul. 23.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Quem Tem Medo Do Feminismo Negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SAVARIS, Michele. **La fotografía como elemento (re)constructor de la memoria en Escenas de cine mudo de Julio Llamazares y Retrato en sepia de Isabel Allende**.

Orientadora: Márcia Hoppe Navarro. 2011. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Letras – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/32875> . Acesso em: 21 jun. 2023.

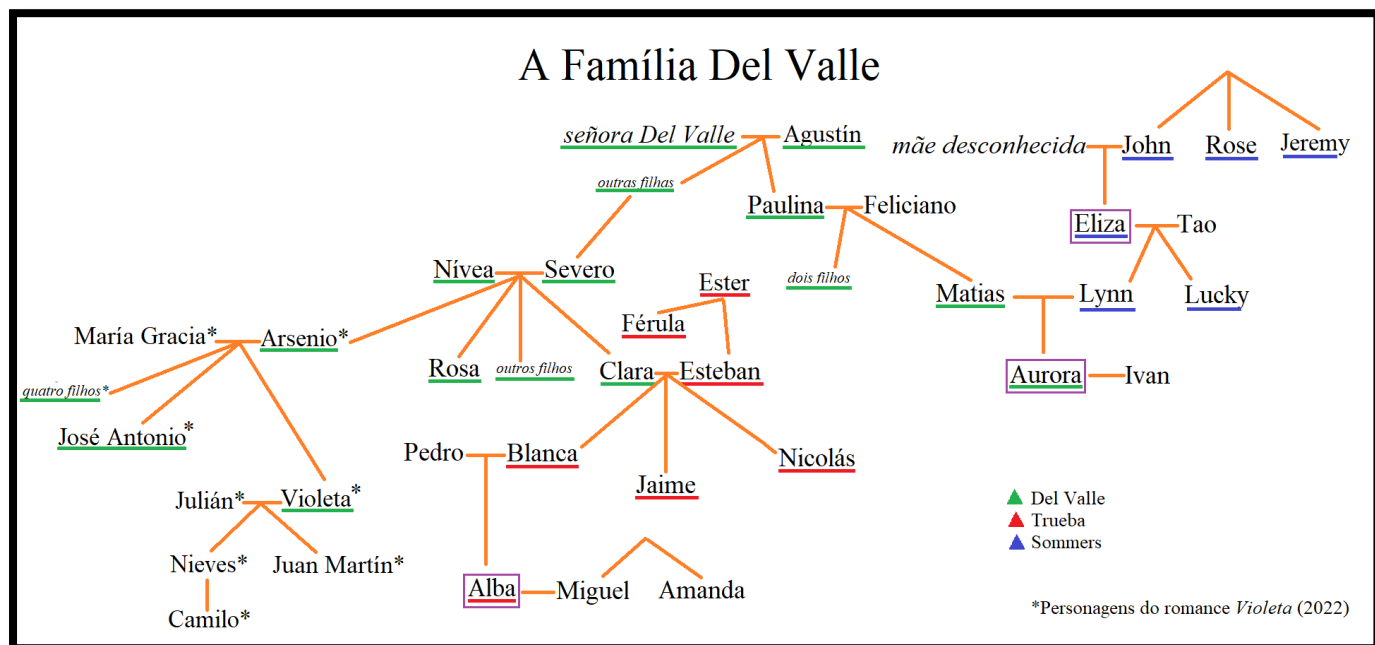
SHAW, Donald Leslie. **Nueva Narrativa Hispanoamericana**: Boom, Posboom, Posmodernismo. 7. ed., 2003.

SOMMER, Doris. **Ficciones Fundacionales**: Las novelas nacionales de América Latina. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do Feminismo no Brasil e outros ensaios**. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

APÊNDICE

APÊNDICE 1 – Árvore genealógica da família Del Valle



Fonte: elaborado pela autora.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br