



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

ANDREIA PIECHONTCOSKI URIBE OPAZO

**RETRATO DA ESTRUTURA PATRIARCAL LATINO-AMERICANA: UM OLHAR
PARA AS VIOLÊNCIAS CONTRA AS MULHERES EM *LA CASA DE LOS
ESPÍRITUS***

CASCAVEL – PR
2023

ANDREIA PIECHONTCOSKI URIBE OPAZO

**RETRATO DA ESTRUTURA PATRIARCAL LATINO-AMERICANA: UM OLHAR
PARA AS VIOLÊNCIAS CONTRA AS MULHERES EM *LA CASA DE LOS
ESPÍRITUS***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestra em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras - nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Literatura, memória, cultura e ensino.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza.

CASCADEL – PR
2023

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Piechontcoski Uribe Opazo, Andreia
RETRATO DA ESTRUTURA PATRIARCAL LATINO-AMERICANA: UM
OLHAR PARA AS VIOLÊNCIAS CONTRA AS MULHERES EM LA CASA DE
LOS ESPÍRITUS / Andreia Piechontcoski Uribe Opazo;
orientadora Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza. --
Cascavel, 2023.
136 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Cascavel) --
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação,
Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Isabel Allende. 2. Literatura de autoria feminina. 3.
Violência e patriarcado. I. de Figueiredo Fiuza, Adriana
Aparecida , orient. II. Título.

ANDREIA PIECHONTCOSKI URIBE OPAZO

**RETRATO DA ESTRUTURA PATRIARCAL LATINO-AMERICANA: UM OLHAR
PARA AS VIOLÊNCIAS CONTRA AS MULHERES**

O Esta dissertação/tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Orientadora

Profa. Dra. Maricelia Nunes dos Santos
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Profa. Dra. Isis Milreu
Universidade Federal Campina Grande (UFCG)

Cascavel, 18 de agosto de 2023

Dedico esta pesquisa a minha avó Eliana Mercedes Opazo e a todas as mulheres que me inspiraram a escrever.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza, pela orientação, pelo carinho e pelo companheirismo ao longo dessa jornada de pesquisa.

À Universidade Estadual do Oeste do Paraná, pelas contribuições essenciais para esta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa, que contribuiu significativamente com a qualidade da pesquisa efetivada.

Aos meus pais, Miguel e Estanis, por todo apoio ao longo da minha vida, principalmente durante os dois anos de pesquisa.

À minha família, Silvana, Emilio, Julia, Cristiane, Inácio, Cecília e Alberto por sempre me incentivarem a seguir com meus estudos.

Aos meus tios chilenos do coração, Manuel e Patrícia, por todo apoio com a bibliografia necessária para a realizar este estudo desde o princípio.

Ao meu namorado, Luiz, pela paciência e pelas discussões que contribuíram para a escrita deste texto.

Aos meus amigos queridos Gean, Thaís e Aline, por sempre acreditarem em mim.

Aos meus colegas de Mestrado e Doutorado da turma de 2021, em especial Crislaine e Paula, pelas trocas de textos e sugestões ao longo desse processo.

Aos meus alunos, pois com eles aprendo todos os dias.

E, por último, ao meu avô Ángel, por ser minha força para nunca desistir.

Instrúyase a la mujer; que no hay nada en ella que le haga ser colocada en un lugar más abajo que el del hombre.
(Gabriela Mistral)

OPAZO, Andreia Piechontcoski Uribe. **Retrato da estrutura patriarcal latino-americana: um olhar para as violências contra as mulheres em *La casa de los espíritus*** 2023. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2023.

Orientadora: Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza
Defesa: 18 de agosto de 2023.

RESUMO

Este trabalho consiste no estudo da obra *La casa de los espíritus* ([1982] 2007a), de Isabel Allende, objetivando a reflexão sobre as interações entre as estruturas patriarcais da sociedade latino-americana e a representação das diferentes formas de violência contra as mulheres retratadas por meio da ficção. Para tanto, esta pesquisa foi fundamentada no estudo da obra, dentro do contexto da literatura de autoria feminina na América Latina e da própria sociedade patriarcal. Nesse sentido, pretendeu-se estabelecer um diálogo intertextual entre o que é materializado na narrativa e as formas de opressão no contexto. Parte-se, portanto, da perspectiva da Literatura Comparada, apoiada ao conceito de intertextualidade visto em Kristeva (2012) e Nitrini (2021), já que são cotejados os discursos sociais, históricos e antropológicos, a teoria crítica-feminista e a obra. A pesquisa foi fundamentada nas teóricas Navarro (1995), Schmidt (1995) e Zolin (2019a), para refletir sobre a autoria feminina e o contexto da América Latina; assim como, quando se vislumbra a recepção da crítica literária para com Isabel Allende, utilizando como base os estudos de Coddou (1998) e Godoy (2008). Discutiu-se, também, sobre os aspectos híbridos da obra com relação ao gênero literário, com base em Bernd (1988) e Castillo (2014). Por fim, para tratar do retrato da violência contra as mulheres latino-americanas por meio das personagens femininas na narrativa, utilizou-se como base teórica os estudos de Montecino (1996), Segato (2003) e Galindo (2013). Como resultado, identificou-se a importância da obra como uma das pioneiras em denunciar como ocorrem as manifestações da violência contra a mulher no contexto da América Latina.

Palavras-chave: Isabel Allende. Literatura de autoria feminina. Violência e patriarcado.

OPAZO, Andreia Piechontcoski Uribe. **Portrait of the Latin-american patriarchal structure: a perspective to the violence against women** *La casa de los espíritus* 2023. 136 f. Dissertation (Master degree in Letters). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2023.

Orientadora: Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza
Defesa: 18 de agosto de 2023.

ABSTRACT

This work consists in the study of the work *La casa de los espíritus* ([1982] 2007a) ([1982] 2007a), by Isabel Allende, aiming to reflect on the interactions between the patriarchal structures of Latin American society present in the novel, in addition to the investigation of the resumption of the memory of the female characters through fiction. Therefore, this research is based on the study of the work, both within the context of female authorship literature in Latin America and the patriarchal society itself. In this sense, it was intended to establish an intertextual dialogue between what is materialized in the novel, the forms of oppression in the context, and the narrative strategies for the resumption of memory of Latin American women. It departs, therefore, from the perspective of Comparative Literature, relying on the concept of intertextuality seen in Kristeva ([1969] 2012), Carvalhal (2006) and Nitrini (2021), since social and historical discourses, feminist theory and The work. The research is based on the theorists Navarro (1995), Schmidt (1995), Guardía (2013) and Zolin (2019a), to reflect on female authorship and the context of Latin America; as well as, when one glimpses the reception of literary criticism towards Isabel Allende, using as a basis the studies of Coddou (1998;1991), Godoy (2008) and Castillo (2014). Finally, to deal with the representation of Latin American women through the female characters in the novel and the rescue of their memory, the studies of Montecino (1996), Segato (2003) and Galindo (2013) were used as a theoretical basis, about patriarchal and gender relations in Latin America; in addition to the theoretical contribution seen in Le Goff (1992), Nora (1993) and Bernd (2013) on memory. With regard to the expected results, the aim is to verify the direct influence between the work analyzed and studies of gender and patriarchal culture in Latin America and, nevertheless, the novel as a materialization of female authorship as a memorial artifact for women.

Keywords: Isabel Allende. Literature by female authorship. Latin American Patriarchal Structures.

OPAZO, Andreia Piechontcoski Uribe. **Retrato de la estructura patriarcal latinoamericana: una mirada hacia las violencias contra las mujeres en *La casa de los espíritus***. 2023. 136 f. Disertación (Mestría en Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2023.

Orientadora: Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Fecha: 18 de agosto de 2023.

RESUMEN

Este trabajo consiste en el estudio de la obra *La casa de los espíritus* ([1982] 2007a), de Isabel Allende, objetivando la reflexión sobre las interacciones entre las estructuras patriarcales de la sociedad latinoamericana y la representación de las distintas formas de violencia contra las mujeres retratadas por medio de la ficción. Por lo tanto, esta investigación fue fundamentada en el estudio de la obra, dentro del contexto de la literatura de autoría femenina en América Latina y de la propia sociedad patriarcal. En ese sentido, se pretendió establecer un diálogo intertextual entre lo que es materializado en la narrativa y las formas de opresión en el contexto. A partir de la perspectiva de la Literatura Comparada, apoyada al concepto de intertextualidad visto en Kristeva (2012) y Nitrini (2021), ya que son cotejados los discursos sociales, históricos y antropológicos, la teoría crítica feminista y la obra. La investigación fue fundamentada en las teóricas Navarro (1995), Schmidt (1995) y Zolin (2019a), para reflexionar sobre la autoría femenina y el contexto de América Latina; así como, cuando se vislumbra la recepción de la crítica literaria para con Isabel Allende, utilizando como base los estudios de Coddou (1998) y Godoy (2008). Se discutió, también, sobre los aspectos híbridos de la obra con relación al género literario, con base en Bernd (1988) y Castillo (2014). Por fin, para tratar del retrato de la violencia contra las mujeres latinoamericanas por medio de los personajes femeninos en la narrativa, se utilizó como base teórica los estudios de Montecino (1996), Segato (2003) y Galindo (2013). Como resultado, se identificó la importancia de la obra como una de las pioneras a denunciar como ocurren las manifestaciones de violencia contra la mujer en el contexto de América Latina.

Palabras clave: Isabel Allende. Literatura de autoría femenina. Estructuras patriarcales latinoamericanas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
1 ISABEL ALLENDE: TRAJETÓRIA E ESCRITURA	8
1.1 AUTORIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA	9
1.2 DA VIDA À ESCRITA.....	18
1.3 ESCRITORA X <i>ESCRIBIDORA</i>	28
2 HIBRIDISMO DO GÊNERO LITERÁRIO.....	40
2.1 AUTOBIOGRAFIA	42
2.2 LITERATURA DE TESTEMUNHO.....	47
2.3 ROMANCE HISTÓRICO	52
2.4 FICÇÃO E INTERTEXTUALIDADE	56
3 <i>EL MISMO DESTINO DE PERRA</i> – PATRIARCADO, VIOLÊNCIA E FICÇÃO.....	60
3.1 PATRIARCADO E VIOLÊNCIA EM UMA PERSPECTIVA LATINO-AMERICANA.....	62
3.2 AS VOZES ENUNCIADORAS DE <i>LA CASA DE LOS ESPÍRITUS</i>	70
3.2 ROSA: DIGNA DE PERFEIÇÃO	74
3.3 FÉRULA: A QUE CASTIGA OU A CASTIGADA?	79
3.4 A ILUSTRE CLARA	83
3.5 PANCHÁ GARCÍA: UMA DE VÁRIAS.....	91
3.6 ALBA E A SORTE	100
CONCLUSÃO.....	117
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

[...] *el pasado y el futuro eran parte de la misma cosa y la realidad del presente era un caleidoscopio de espejos desordenados donde todo podía ocurrir* (ALLENDE, 2007a, p. 63).

A obra *La casa de los espíritus* (2007a), publicada em 1982 pela escritora chilena Isabel Allende, possui como foco narrativo a história de três gerações da família de classe média-alta Trueba-Del Valle, que dialoga com elementos da história da América Latina e – embora não explicitamente – do Chile ao longo do início do século XX até o início da década de 1970. A narrativa se desenvolve por meio da perspectiva de três vozes enunciadoras do discurso: Alba, a neta, que apenas se revela como narradora no Epílogo da obra; Esteban Trueba, que assume o ato narrativo em onze momentos; e Clara, cujos escritos nos “cadernos de anotar a vida” são utilizados por Alba para compor os eventos da família em uma ordem de acontecimentos não cronológicos, mas considerados relevantes para a tessitura da narrativa da autora.

Ao longo das narrativas presentes na obra, destacam-se como temáticas recorrentes a opressão, a violência contra a mulher, a prostituição e os avanços dos movimentos feministas em diálogo com as diferenças de classes que são vivenciadas tanto pelas três personagens femininas principais – Clara, Blanca e Alba, membros da família Trueba-Del Valle –, como por outras personagens secundárias, como Nívea e Rosa Del Valle, Férula Trueba, Pancha García, Tránsito Soto e Amanda. Assim, observamos que todas as personagens citadas têm seus destinos traçados pelo sistema patriarcal latino-americano, independente da maneira como esse sistema se manifesta.

Por se tratar da primeira obra de Isabel Allende, evidenciamos que alguns estudos pioneiros contribuem para a compreensão tanto das estratégias narrativas adotadas pela autora, quanto pelas temáticas que englobam o universo ficcional de *La casa de los espíritus*. Entre esses estudos, podemos citar as análises feitas pelos chilenos Rene Jaras (1987) e Marcelo Coddou (1988), que propõem um olhar para a escrita de Allende para além das características do realismo mágico, voltando-se para os aspectos sociais e históricos contidos na obra. Ademais, ao realizarmos um levantamento dos estudos disponíveis no Banco de Dissertações e Teses da CAPES¹, em fevereiro de 2022, encontramos apenas sete trabalhos que analisam *La*

¹ Para esse levantamento, optamos por buscar pelo nome de “Isabel Allende” e contabilizando apenas trabalhos realizados entre os anos de 2010 e 2021. Também, analisamos cuidadosamente os títulos dos trabalhos e os resumos disponíveis no Banco de Dissertações e Teses da CAPES, uma vez que a plataforma acaba apresentando, muitas vezes, o nome e sobrenome de autores que são semelhantes ao da escritora nos resultados de busca. Ao todo, encontramos 17 estudos, dos quais 7 possuíam *La casa de los espíritus* como *corpus* de suas pesquisas.

casa de los espíritus. Dentre os quais, destacamos a tese de Maria Antônia Miranda Gonzalez (2016), que analisa comparativamente a obra de Allende com a obra da escritora brasileira Nélida Piñon; a dissertação de Evandro Figueiredo Candido (2018), que propõe analisar o caráter testemunhal nas narrativas de Alba e Esteban Trueba; e a tese de Amanda da Silva Oliveira (2019) que, ao comparar distintas obras de escritoras hispano-americanas e brasileiras, utiliza a narrativa de Allende como epicentro de suas análises.

Com base nos dados apresentados pelo levantamento, compreendemos que são poucas as pesquisas recentes no Brasil que visam a investigar as representações do patriarcado latino-americano na obra de Allende, bem como que objetivem explorar outras personagens mulheres que estão presentes na narrativa, evidenciando, assim, apenas as personagens principais da narrativa. Diante do exposto, há a necessidade de analisar *La casa de los espíritus* (2007a) buscando responder aos seguintes questionamentos: Como a ficção representa as diversas formas de opressão vivenciadas pelas mulheres dentro da estrutura patriarcal latino-americana? De que forma *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende contribui para os debates referentes ao sistema patriarcal e as articulações do feminismo na América Latina?

Destacamos, também, que o interesse em trabalhar com esta temática parte da intenção de dar continuidade aos estudos realizados para o Trabalho de Conclusão do Curso de Letras – Português/Espanhol, em 2018, pela Universidade do Oeste do Paraná, intitulado “Revisitando a própria história: ficção e memória em *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende”. Nesse trabalho, objetivamos discutir as questões relacionadas à ficção e à memória, demonstrando como o texto literário de Allende dialoga com a história, mais especificamente, com o discurso histórico a respeito do Golpe Militar Chileno de 1973, tornado a literatura um lugar de memória.

Nesse sentido, no presente texto, propomos dar sequência às análises já realizadas, porém ampliando o olhar para verificar como a literatura representa e denuncia a estrutura do sistema patriarcal latino-americano. Para tanto, o objetivo geral desta pesquisa é constatar como a cultura patriarcal latino-americana está representada em *La casa de los espíritus* (2007a) e a contribuição da literatura de autoria feminina na América Latina. Ademais, como objetivos específicos desta pesquisa buscamos: a) contextualizar o papel de Isabel Allende e de *La casa de los espíritus* dentro da literatura de autoria feminina na América Latina; b) analisar o caráter híbrido com relação ao gênero literário e os diálogos intertextuais presentes na narrativa; e c) verificar as características da sociedade patriarcal latino-americana e como esses aspectos são representados na obra.

Com relação à perspectiva teórico-metodológica adotada para esta pesquisa, baseamos as análises nos conceitos de literatura comparada por meio da intertextualidade, conforme

apresentados por Julia Kristeva ([1969] 2012) Tania Franco Carvalhal (2006) José Luiz Fiorin (2006), Tiphaine Samoyault (2008) e Sandra Nitrini (2021), uma vez que a definição dos objetivos denota realizar um paralelo entre os discursos sociais e históricos, as teorias feministas e o texto literário. Ademais, esta pesquisa será organizada em três capítulos que se orientam pelo método qualitativo, cujo tipo de pesquisa utilizado é a bibliográfica, que consiste na realização de levantamento de informações em fontes escritas, como livros, jornais, revistas, *sites*, teses e artigos científicos.

O primeiro capítulo, intitulado “Isabel Allende: trajetória e escrita”, objetiva destacar aspectos da trajetória da escritora chilena que culminaram na escrita de sua primeira obra em 1982, bem como apontar sua importância para o campo da literatura latino-americana² e o olhar da crítica literária para com sua escrita. Para isso, organizamos esse capítulo em quatro seções: na primeira, apresentamos uma breve retomada da trajetória da autoria feminina na América Latina, com aporte teórico em Márcia Hoppe Navarro (1995; 1996), Rita Terezinha Schmidt (1995) e Lúcia Osana Zolin (2019a). Na segunda seção, intitulada “Da vida à escrita”, buscamos associar os aspectos da trajetória de Isabel Allende para a construção de *La casa de los espíritus* (2007a), recorrendo ao documentário produzido em 2008 sobre a autora; a carta escrita por Allende (2007b) para a celebração dos vinte e cinco anos da obra; além dos estudos de Coddou (1988). Já na terceira seção, ainda no primeiro capítulo, examinamos o olhar da crítica literária com relação a obra de Isabel Allende, analisando os aportes teóricos de Coddou (1988; 1991) e Carmen Gloria Godoy (2008) sobre a crítica literária acadêmica.

No segundo capítulo, intitulado “Hibridismo do gênero literário”, utilizamos como base a retomada de estudos anteriores que buscaram interpretar a obra de Isabel Allende identificando-a sob um determinado gênero ou subgênero literário e nas análises realizadas por Horácio Saavedra Castillo (2014) na obra “*La obviedad de ser novela: La casa de los espíritus*”. Nesse sentido, objetivamos apontar como ocorre o hibridismo presente na obra de Allende (2007a) com relação à categorização de gênero literário e também discorrer sobre como ocorrem os diálogos intertextuais entre literatura e demais campos das ciências humanas para que, no capítulo subsequente, fosse possível a formação de análises entre determinadas passagens da narrativa com aspectos históricos, sociológicos e antropológicos abordados com relação as relações patriarcais latino-americanas. Para isso, além do estudo de Castillo (2014), utilizamos como base teórica os estudos de Zilá Bernd (1998) e Renata Fraga dos Santos (2018)

² Segundo Meritxell Hernando Marsal (2010, p. 73), entende-se a literatura latino-americana como um fenômeno heterogêneo, “[...] formada por âmbitos culturais distintos e línguas diversas, em comunicação e tensão constante, em que a tradução se revela como um processo chave para entender suas especificidades”.

a respeito do hibridismo presente na literatura latino-americana e o conceito de “frutos estranhos” presente na literatura da América Latina e defendido por Florencia Garramuño (2014). Ademais, subdividido em seções, buscamos analisar como *La casa de los espíritus* transita entre os gêneros autoficção, com base nas definições de Phellipe Lejeune (2008); literatura de testemunho, com base nos estudos de Márcio Seligmann-Silva (2011); e o subgênero romance histórico, com base nos pressupostos teóricos de Seymour Menton (1993) e Célia Fernández Prieto (1996). Na última seção, discutimos o conceito de intertextualidade segundo Julia Kristeva ([1969] 2012) e as relações que o texto literário pode ter com outras áreas do conhecimento, com base nos pressupostos teóricos de José Luiz Fiorin (2006), Tânia Franco Carvalhal (2006) e Sandra Nitrini (2021).

Por último, no terceiro capítulo, “*El mismo destino de perra: patriarcado, violência e ficção*”, verificamos como ocorre a representação da violência simbólica e da violência física para com as personagens da obra: Rosa, Clara, Férula, Pancha e Alba. Para isso, seguindo os pressupostos da intertextualidade, estabelecemos relações entre o texto literário e os estudos antropológicos e sociológicos pautados em Pierre Bordieu (1989; 2020) sobre violência simbólica e dominação masculina e Rita Laura Segato (2003) a respeito dos tipos de violência cometidos para com as mulheres latino-americanas. Ademais, partindo de uma perspectiva crítico-feminista, em nossas análises pretendemos associar pressupostos sócio-históricos e antropológicos a respeito de gênero e patriarcado na América Latina, com base nos estudos de Sonia Montecinos (1996), María Lugones ([2004] 2020) e María Galindo (2013), demonstrando, dessa forma, como *La casa de los espíritus*, por meio de um diálogo intertextual, apresenta e denuncia as manifestações de violência fruto da estrutura patriarcal latino-americana.

1 ISABEL ALLENDE: TRAJETÓRIA E ESCRITURA

[...] *la gente no lee lo que no le interesa, y si le interesa es que ya tiene madurez para hacerlo.* (ALLENDE, 2007a, p. 206).

Seguindo os pressupostos estabelecidos sobre o tipo de pesquisa bibliográfica, neste capítulo, propomos a retomada de textos críticos a respeito da trajetória da escritora Isabel Allende dentro do cenário da literatura de autoria na América Latina, sobretudo durante o período do *Pós-boom*, fenômeno literário e editorial que ocorreu a partir da década de 1980. Ademais, com base na perspectiva do teórico chileno Marcelo Coddou (1988), ao propormos uma leitura crítica de *La casa de los espíritus*, a relação entre alguns aspectos da narrativa com a vida familiar da escritora chilena fica evidente.

Entretanto, ressaltamos que esta investigação não se propõe a realizar uma análise da obra baseada no ponto de vista de sua autora. Por isso, ao propormos uma contextualização da trajetória de Isabel Allende como escritora e as inspirações para a escrita de *La casa de los espíritus*, o objetivo é o de situar seu espaço como escritora na América Latina, a fim de destacar a sua importância também para o campo dos estudos literários.

Nesse sentido, este capítulo está dividido em três seções. Na primeira, com base nos estudos sobre autoria feminina, contextualizamos a visão crítica sobre o ocultamento da escrita de mulher ao longo dos anos na América Latina até as décadas de 1980 e 1990. Nesse período, obras de escritoras novas e, até então, desconhecidas – como a própria Isabel Allende – passaram a ser publicadas, gerando um interesse por parte do público leitor, das editoras e da crítica literária por resgatar as narrativas escritas por mulheres na América Latina.

Por conseguinte, na segunda seção apresentaremos uma retomada bibliográfica sobre a escritora Isabel Allende. Esclarecemos previamente que essa retomada não se realiza de forma cronológica, mas, sim, seguindo a ordem de acontecimentos disposta no documentário intitulado *Isabel Allende*, de 2008. Também, nessa seção, utilizamos como uma importante base teórica os estudos pioneiros sobre a escritora realizados por Coddou (1988), além de recorrer aos depoimentos da escritora sobre seu processo de escrita tanto no documentário quanto na carta escrita para a celebração dos vinte e cinco anos da obra, em 2007, e em sua obra de memórias recente *Mujeres del alma mía* (2020).

Por último, na terceira seção, resgatamos o olhar da crítica literária sobre a escrita de Allende e, principalmente, com relação à obra *La casa de los espíritus*. Para isso, retomamos os aspectos estudados pelos teóricos Coddou (1988; 1991) e Carmen Gloria Godoy (2008), que

analisam o contraste entre a boa recepção dos leitores para com a obra e a posição da crítica literária acadêmica das décadas de 1980 e 1990. Recorremos, ainda, ao estudo de Lilian Falcão de Araújo (2021) sobre o papel da imprensa brasileira com relação ao sucesso editorial de *La casa de los espíritus* no Brasil, que dialoga com os estudos dos demais autores citados.

1.1 AUTORIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA

Ao propormos uma discussão a respeito da trajetória da literatura de autoria feminina na América Latina, é indispensável mencionar o silenciamento e o ocultamento que essa literatura enfrentou ao longo dos anos. Em seus estudos, Márcia Hoppe Navarro (1995) destaca que uma explicação para esse silêncio seria o caráter inferior pelo qual o signo “feminino” fora considerado por muitos críticos, fazendo com que a literatura de autoria feminina fosse, por muito tempo, associada com problemáticas domésticas ou íntimas e, por isso, não seria vista como merecedora de ocupar a mesma posição e obter o mesmo prestígio que a literatura produzida por homens.

Por conta desse rebaixamento do signo “feminino”, destacamos que alguns teóricos optam por alterar o termo “autoria feminina” por sinônimos como “literatura produzida por mulheres”, “literatura escrita por mulheres”, “literatura de autoria de mulheres”, entre outros, em uma tentativa de se afastar do julgamento de inferioridade. Contudo, seguindo os estudos da professora Rita Terezinha Schmidt (1995, p. 188), compreendemos que o uso dessa expressão, na contemporaneidade, “[...] rompe com o sentido atribuído a ela pela crítica literária do século 19 e seus remanescentes nesse século, que identificava escrita feminina como expressão de uma sensibilidade contemplativa e exacerbada, sentimentalismo fantasioso, lampejos de história”.

Assim, ao pensarmos em “escrita feminina” ou “autoria feminina” em nossas discussões, objetivamos, tal como propõe Schmidt (1995, p. 188), reescrever o signo “[...] dentro de uma prática libertadora que objetiva tornar visível a expressão do que foi silenciado e colocado em plano secundário em termos culturais, históricos e políticos”, fazendo com que, dessa forma, tanto o termo “feminino” quanto “autoria feminina” deixem de ser vistos como inferiores e negativos.

Ademais da ressignificação do termo, os estudos críticos a respeito da literatura de autoria feminina, sobretudo os desenvolvidos a partir de uma perspectiva teórica-crítica feminista, levam a questionar essa ausência de escritoras no âmbito literário ao longo dos anos.

Nesse sentido, Lúcia Osana Zolin (2019a, p. 319), ao analisar compêndios e materiais sobre a história da literatura, discorre que:

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos, etc.

Evidencia-se que a produção literária se inscreveu, durante muito tempo, em um cenário cultural patriarcalista, no qual a autoria masculina fora vista como superior e inquestionável. Ainda, para Zolin (2019a), os estudos a respeito das produções literárias de autoria feminina possuem uma importância fundamental uma vez que é a partir desses estudos que obras escritas por mulheres até então desconhecidas e que foram rejeitadas pela crítica ganham visibilidade, destacando que:

Ao se dedicar a esse trabalho de resgate e reavaliação de obras de autoria feminina, o feminismo crítico, erigido sobre o pensamento pós-estruturalista que busca desconstruir a neutralidade que supostamente marcaria a construção do saber, revisita as categorias instituídas da crítica literária a fim de ampliar as perspectivas de análise; submetê-las a um outro olhar, um olhar capaz de detectar e de desnudar particularidades a que a convenção masculina nunca esteve atenta. (ZOLIN, 2019a, p. 320).

Ao nos direcionarmos ao contexto latino-americano, Sara Beatriz Guardía (2013) defende que a autoria feminina é realizada em sociedades que, ademais de estarem construídas em uma base ideológica patriarcal, também possuem como herança aspectos das colonizações portuguesas e espanholas, as quais originaram “[...] um encontro violento entre dois mundos, e significou o começo de uma relação plena de conflitos, acordos e discrepâncias, em que a exclusão e a marginalidade das mulheres indígenas esteve na base da construção das colônias” (GUARDÍA, 2013, p. 16). Dessa forma e diante desse cenário, para a teórica, a escrita de autoria feminina na América Latina seria capaz de se transformar em um espaço de liberdade, autoconhecimento e de ressignificações “[...] mediante as diferentes formas de representação que assume a pluralidade das vozes femininas” (GUARDÍA, 2013, p. 16).

Ressaltamos que, no final do século XIX, ocorre na América Latina o Modernismo que, tal como enunciado por Ana Maria Klock (2021, p. 36), foi o movimento no qual se propôs um reaproveitamento “de tudo aquilo que era oferecido ou era conveniente ao ímpeto criativo dos escritores [...] encontrar sua expressão particular”. Tal como mencionado por Jorge Ruffinelli

(2007), o experimentalismo proposto ao longo do início do século XX pelo Modernismo, bem como as expressões artísticas dos movimentos de vanguarda, influenciaram a produção daquilo que, entre os anos de 1930 e 1940, ficou conhecido como *Nova narrativa latino-americana*.

Nesse sentido, autores como Ana Pizarro (1985), Ruffinelli (2007) e Klock (2021) consideram esse período como de maturidade da literatura latino-americana, uma vez que a nova narrativa buscava afastar-se dos modelos até então impostos pelas colonizações espanholas e portuguesas, a fim de encontrar uma nova identidade e construir, tal como elucida Carlos Fuentes ([1969] 1974), uma nova linguagem devido à ausência de uma linguagem própria. Havia, portanto, como elucidado por Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2010, p. 394), uma preocupação em:

[...] criar uma literatura e, sobretudo, uma narrativa, que focalizasse a crise do homem americano numa sociedade complexa que, ao mesmo tempo em que desejava ingressar na era industrial e tecnológica e seu universo urbano, ainda vivia em um mundo rural e agrário, salpicado por relações econômicas e sociais medievais, num período em que a Europa discutia formas de superação do capitalismo.

Dessa forma, Ruffinelli (2007, p. 519) destaca que essa nova forma de narrar na América Latina é marcada por duas formas de renovação:

Una es la renovación formal, de recursos estilísticos y estructurales, área en la cual la apropiación, transformación e invención sobre la base de los varios modelos metropolitanos superó a estos con creces y convirtió a la novela latinoamericana en punta de lanza de la renovación novelística mundial, por encima de la europea y muy marcadamente respecto de la española. Otra se refiere a la actitud gregaria de los escritores unificados por el reconocimiento del proyecto modernizador: hicieron de Barcelona, La Habana y México sedes de la diversidad individual, vinculándose en proyectos diversos (y dentro de cierta oscilación ideológica) [...] su práctica literaria no consistió solamente en escribir novelas, sino en establecer el recorte de las fronteras³

Entre essas outras funções citadas pelo teórico, estaria a função de crítico literário, como seria o caso do próprio Carlos Fuentes e de outros escritores latino-americanos que assumiram um duplo papel para a literatura latino-americana. Ademais, Esteves e Figueiredo (2010)

³ Tradução nossa: Uma é a renovação formal, de recursos estilísticos e estruturais, área na qual a apropriação, transformação e invenção sobre a base dos vários modelos metropolitanos superou-os com vantagens e converteu o romance latino-americano em ponta de lança da renovação romancista mundial, acima da europeia e muito marcadamente com respeito à espanhola. Outra se refere à atitude gregária dos escritores unificados pelo reconhecimento do projeto modernizador: fizeram de Barcelona, La Habana e México sedes da diversidade individual, vinculando-se em projetos diversos (e dentro de certa oscilação ideológica) [...] sua prática literária não consistiu somente em escrever romances, se não em estabelecer o recorte das fronteiras (RUFFINELLI, 2007, p. 519).

apontam que a partir dessa renovação surgiram escritores diferentes que, embora partissem do desejo comum de superar os cânones europeus, acabaram produzindo narrativas particulares distintas.

Dentro desse grupo de escritores citados por Esteves e Figueiredo (2010), muitos acabariam se consolidando como autores do fenômeno conhecido como *Boom* da literatura latino-americana, que ocorreu entre 1960 e 1970. Entre as definições para esse fenômeno literário, podemos citar os estudos de Angel Rama (2005, p. 160), que define o *Boom* como um “[...] *fenómeno de la sociedad de consumo*”⁴, cujo caráter seria voltado ao comercial. Por sua vez, Gonzalo Celorio (2013, p. 5) considera o *Boom* como um fenômeno, ademais de editorial, literário e que “[...] *comprende novelas ciertamente portentosas que han sido no solo importantes para la literatura, sino también, y quizá más acusadamente, para la historia de la literatura*”⁵.

Em consonância com Celorio (2013), Klock (2021) afirma que há um consenso entre a crítica literária em reconhecer as mudanças causadas pelo fenômeno do *Boom* na literatura latino-americana, principalmente, devido ao fato de que a profissão de escritor de romances passa a ganhar autonomia a partir desse período. No entanto, Klock (2021), baseando-se em outros estudos sobre o *Boom*, esclarece que não seria possível defini-lo como um movimento estético e literário homogêneo, uma vez que:

[...] não se identifica a expressão de um manifesto ou ideário estético, político ou cultural unificador. Pela análise do corpus literário verifica-se o predomínio da prosa ficcional. No entanto, tal peculiaridade não é suficiente para reunir os escritores sob um mesmo teto em virtude da diversidade de técnicas, características e temas explorados. (KLOCK, 2021, p. 41).

Com respeito aos grandes nomes desse período, Rama (2005) explica que a lista de autores do *Boom* constantemente sofre alterações. Em seus estudos, Navarro (1995) e Raquel de Araújo Serrão (2013) identificam que ao longo desse fenômeno escritores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante, Juan Rulfo, José Donoso, entre outros, tornaram-se figuras conhecidas internacionalmente. Contudo, ao deparar-se com essa lista de autores, Navarro (1995) questiona se haveria, também, escritoras presentes, contestando que:

⁴ Tradução nossa: [...] fenômeno da sociedade de consumo (RAMA, 2005, p. 160).

⁵ Tradução nossa: [...] compreende romances certamente extraordinários que vêm sendo não somente importantes para a literatura, mas também, e talvez de forma mais acusativa, para a história da literatura. (CELORIO, 2013, p. 5).

“A resposta, como sabemos, é não. 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” (NAVARRO, 1995, p. 13).

Assim, relacionando com o exposto anteriormente por Zolin (2019a) sobre a ausência das mulheres nos chamados cânones literários, Navarro (1995) e Guardía (2013) destacam que a inexistência do nome de escritoras nos manuais e nas listas de obras do *Boom* não seria sinônimo de que não houvesse mulheres escritoras nesse período e, sim, que essas obras não recebiam o mesmo reconhecimento por parte da crítica literária e nem a mesma divulgação por parte das editoras como recebiam as obras escritas por homens. Segundo Navarro (1995), demorou duas décadas após o início do *Boom* para que obras literárias escritas por mulheres passassem a receber a devida atenção.

Tanto Navarro (1995) quanto Guardía (2013) pontuam que, durante a década de 1980, houve, na América Latina, um aumento significativo de obras escritas por mulheres que obtiveram uma maior visibilidade tanto pelo público leitor quanto pela crítica literária. É necessário analisarmos, dessa forma, o cenário e as mudanças que ocorreram nas narrativas latino-americanas produzidas a partir desse período.

Tal como pontuado por Mario Vargas Llosa (1972 *apud* RAMA, 2005, p. 167), a difusão das obras de escritores latino-americanos a partir do fenômeno do *Boom*:

*[...] ha servido de estímulo a muchos escritores jóvenes, les ha llevado a escribir, les ha probado que en América Latina existe la posibilidad de publicar, de conseguir una audiencia que trascienda las fronteras nacionales e, incluso, las de la lengua. El hecho que hoy se escriben muchas más novelas que hace algunos años.*⁶

Compreendemos que, muitas das obras posteriores ao *Boom* possuem correlações, diretas e indiretas, nos escritos desse período. No entanto, em seus estudos Ruffinelli (2007) argumenta que, durante as décadas de 1980 e 1990, alguns escritores, inclusive escritores que faziam parte do fenômeno do *Boom*, admitiram em suas obras uma função estética-social mais precisa. Essa mudança é destacada pelo teórico como uma derivação do compromisso político estabelecido após a Revolução Cubana (1953-1959), porém explorado de maneira distinta,

⁶ Tradução nossa: [...] vem servindo de estímulo a muitos escritores jovens, os levando a escrever, provando a eles que na América Latina existe a possibilidade de publicar, de conseguir uma audiência que transcenda as fronteiras nacionais e, inclusive, as da língua. O fato é que hoje se escrevem muitos mais romances que há alguns anos. (VARGAS LLOSA, 1972 *apud* RAMA, 2005, p. 167).

devido ao cenário político-social latino-americano, transformando essas décadas em um período que Ruffinelli (2007) considera como de desesperança.

Diante desse novo cenário, houve a elaboração de um novo contrato para com o leitor:

[...] *por ‘nuevo contrato’ entiendo una serie de protocolos nuevos, cuya diferencia con el pasado inmediato fue temática y estilística a la vez, y que debió ante todo adecuar su tono a los nuevos tiempos que corrían: tiempos de dictaduras y de exilios, tiempos de la deuda externa con su estrangulación de las economías nacionales y – no menos grave – su indefinida postergación de la emancipación – léase la modernidad latinoamericana.*⁷ (RUFFINELLI, 2007, p. 539).

Evidenciamos, portanto, que com as mudanças políticas-sociais ocorridas ao longo do território latino-americano, a forma como o leitor recebe as obras produzidas nesse período também sofreu alterações. Antes, o leitor deparava-se com narrativas que traziam uma separação e uma reflexão sobre o passado da América Latina, com temáticas que envolviam o processo de colonização, seguido de experimentalismos linguísticos e estilísticos no âmbito da narrativa. Já diante desse novo cenário, o leitor se defronta com narrativas que apresentam um contexto social que não seria localizado no passado e, sim, naquele presente. Logo, tem-se a produção de narrativas que colocam em ponto de destaque as mudanças políticas que permeiam o território, principalmente aquelas relacionadas à temática da ditadura militar.

Para Celorio (2013), as gerações posteriores ao *Boom*, denominadas por ele de *Boomerang* e por outros autores, como Serrão (2013) e Klock (2021) e seus precursores, de *Pós-boom*, haviam assimilado as grandes produções realizadas e puderam proporcionar uma ruptura com os modelos estabelecidos. A fim de enumerar os vestígios e os distanciamentos deixados pelo *Boom* nas novas gerações, Celorio (2013) identifica três características: a) uma narrativa menos experimentalista, alegando que o que se torna importante seria o feito de contar uma boa história; b) sem mais uma imaginação hiperbólica, substituída por uma narrativa mais objetiva; e c) a superação da busca pela identidade, já não existindo mais o objetivo de produzir um caráter nacionalista.

Por sua vez, em suas análises, Serrão (2013) aponta que o *Pós-boom* se afasta do *Boom* ao formar-se como uma junção das vozes silenciadas ao longo do discurso histórico hegemônico. Em suas explicações, a pesquisadora compara essa junção a “[...] uma espécie de

⁷ Tradução nossa: [...] por um ‘novo contrato’ entendendo uma série de protocolos novos, cuja diferença com o passado imediato foi temática e estilística ao mesmo tempo e que deveu, antes de tudo, adequar seu tom aos novos tempos que corriam: tempos de ditaduras e de exílios, tempos da dívida externa com sua estrangulação das economias nacionais e – não menos grave – sua indefinida postergação da emancipação – leia-se a modernidade latino-americana. (RUFFINELLI, 2007, p. 539).

mosaicos de históricos esquecidos” (SERRÃO, 2013, p. 107), ressaltando que é nesse período que a escrita literária latino-americana passa a resgatar as vozes dos excluídos da sociedade e aplicá-las em suas narrativas.

Entre esses excluídos sociais, Serrão (2013) aponta para o resgate dos ameríndios, dos negros e das mulheres, fazendo com que apareçam obras com caráter individualista e testemunhais. Entretanto, diferentemente da perspectiva da pesquisadora, apontamos que, embora sejam identificados esses caracteres nas obras desse período, ainda assim, muitas, como destacado por Rene Jara (1987), manteriam um compromisso com a memória coletiva para com a sociedade latino-americana, partindo do individual para o coletivo.

Outra diferença entre o *Pós-boom* e o *Boom*, de acordo com o destacado por Klock (2021), é o aparecimento de nomes femininos em listas de autores pertencentes ao fenômeno, como é o caso da escritora chilena Isabel Allende a partir da publicação de *La casa de los espíritus*, em 1982. Nesse sentido, Guardía (2013, p. 107) destaca que, em especial as narrativas de autoria feminina desenvolvidas nesse período, acabam por incorporar assuntos que eram considerados, até aquele momento, como destinados apenas ao público masculino, ocorrendo, assim, um distanciamento com temas envolvendo o amor e o testemunho.

Contudo, embora houvesse essa ligação da escrita de autoria feminina ao testemunho e ao sentimentalismo, Navarro (1995) evidencia que as obras publicadas por mulheres a partir da década de 1980 seriam caracterizadas, também, por resgatar a força da mulher mediante a ação de produzir sua própria história. Em outras palavras, nessas obras, a mulher exerceria tanto a função de personagem principal quanto de narradora, revelando, também, a função de escritora de sua própria história.

Outro elemento analisado pela teórica na escrita feminina a partir desse período seria a presença de uma perspectiva diferenciada com a qual as escritoras abordam temas relacionados a história e a política, que seriam distintos em comparação a obras de escritores do período uma vez que:

[...] as mulheres sempre enfrentam uma situação diferente dos homens em sua busca de poder econômico, político e sexual, é bom lembrarmos que os trabalhos produzidos por mulheres refletirão sua visão de mundo particular. Às mulheres sempre foram designados papéis específicos na sociedade e suas experiências individuais aparecem em modos de expressão únicos, enriquecendo os relatos históricos. (NAVARRO, 1995, p. 15).

Essa preocupação com temáticas mais voltadas para o social teria relação com o que fora exposto por Ruffinelli (2007) a respeito da influência das mudanças político-sociais que

estavam ocorrendo na América Latina a partir das décadas de 1960 e 1970, com o início dos governos militares nos territórios. Para o teórico, essas alterações políticas e econômicas impactaram de distintas maneiras as narrativas latino-americanas, principalmente àquelas que surgiram nas décadas posteriores de 1980 e 1990.

Embora Ruffinelli (2007) atribua em seus estudos o caráter de desesperançoso à escrita latino-americana desse período, Jara (1987), ao defender sua tese a respeito da produção literária chilena pós-golpe militar, afirma que essas narrativas teriam como uma de suas funções a recuperação e a visibilidade de traços de esperança. A respeito do conteúdo das narrativas que abordam os golpes militares que estavam ocorrendo no território, Jara (1987, p. 116) destaca que:

[...] en términos generales, como una voluntad de poner una evidencia las formaciones discursivas que dieron lugar a la catástrofe que interrumpió los circuitos semánticos del entendimiento, la socialización y la comunicación en la mañana del 11 de septiembre de 1973. Teorizando el golpe como un problema discursivo, asumen las características de un contradiscurso que no sólo desplaza su propia coherencia sino, al mismo tiempo, se levanta y construye como un desafío al discurso oficial y cuestiona sus límites retóricos: discurso que se juega en las márgenes del discurso propio y del discurso del Otro, el de la historia sancionada por el Estado.⁸

Entendemos, dessa forma, que as narrativas chilenas, bem como as narrativas de outros países latino-americanos desse período, possuem um caráter político – um contradiscurso –, ao apontar aspectos dos golpes de Estado e suas consequências em sua produção, com a intenção de provocar questionamentos em seus leitores a respeito do que estaria sendo postulado pelos discursos oficiais.

É nesse cenário que ocorre a publicação da primeira obra de Isabel Allende, no qual a narrativa está centralizada na história da família Trueba-Del Valle ao longo de três gerações, desde o início do século XX culminando no início da ditadura militar. Embora nenhuma das vozes enunciativas do discurso mencione o espaço onde a trama ocorre, há algumas anedotas deixadas ao longo da narrativa com as quais se pode compreender que se trate do Chile, país

⁸ Tradução nossa: [...] em termos gerais, como uma voluntariedade de colocar uma evidência nas formações discursivas que deram lugar à catástrofe que interrompeu os circuitos semânticos do entendimento, a socialização e a comunicação na manhã do 11 de setembro de 1973. Teorizando o golpe como um problema discursivo, assumem as características de um contradiscurso que não só desloca sua própria coerência se não, ao mesmo tempo, se levanta e constrói como um desafio ao discurso oficial e questiona seus limites retóricos: discurso que se joga às margens do discurso próprio e do discurso do Outro, o da história sancionada pelo Estado. (JARA, 1987, p. 116).

onde a autora Isabel Allende cresceu e vivenciou o Golpe de Estado em 1973, conforme discutiremos na próxima seção.

Podemos compreender que *La casa de los espíritus* (2007a), publicado pela primeira vez em 1982, embora haja ressalvas por parte de alguns críticos literários, representa, tal como destacado por Klock (2021), um triunfo alcançado do *Pós-boom* da literatura latino-americana por se tratar de uma obra de autoria feminina e por possuir como centro de sua narrativa personagens mulheres. Ademais, segundo Guardía (2013), a obra de Allende, juntamente com *Arráncame la vida* (1986), *Como agua para chocolate* (1989) e *Nosotras que nos queremos tanto* (1991), das escritoras Ángeles Mastretta (México), Laura Esquivel (México) e Marcela Serrano (Chile), respectivamente, representam o que Guardía (2013) classifica como *Boom* da literatura de autoria feminina, pois teriam além de uma boa recepção por parte do público leitor, um alto número de obras publicadas e certo reconhecimento por uma parte da crítica, impulsionando, como ressaltado por Zolin (2019a), novos estudos por parte da crítica literária feminina.

Nesse sentido, Navarro (1995) argumenta que, embora a contragosto do termo “boom”, a escrita de Allende simbolizaria um marco do início de um processo de reconhecimento, divulgação e recepção da autoria feminina latino-americana. Ainda, a teórica considera que, embora algumas críticas literárias feministas identifiquem que a presença de alguns erros nos desfechos das personagens mulheres na obra de Allende e a sua proximidade com a escrita de Gabriel García Márquez uma problemática que desqualifique o trabalho da escritora chilena, para Navarro (1995), *La casa de los espíritus* teria uma importância extrema, pois ao colocar mulheres como narradoras da história, Allende teria renovado “[...] o conceito total de narrativa na América Latina, pois subverteu o tradicional desenvolvimento da história de orientação masculina” (NAVARRO, 1995, p. 17).

Outrossim, a teórica enfatiza a respeito do caráter sedutor da escrita de Allende, argumentando que:

[...] depois de lerem Isabel Allende, muitas pessoas (alunos, por exemplo) que nunca antes haviam lido uma obra escrita por mulher, ao se sentirem fascinados pela narrativa da autora chilena, perdem o medo de ler mulheres em geral, e se dedicam à leitura de outras escritoras também. (NAVARRO, 1995, p. 17-18).

Torna-se notável a importância tanto de Isabel Allende quanto de *La casa de los espíritus* para a historiografia da literatura de autoria feminina na América Latina. Assim, nas sessões seguintes, abordaremos alguns aspectos da vida da escritora que dialogam com o

processo de escrita de sua primeira obra e, sequencialmente, buscaremos analisar as posições da crítica literária com relação a Isabel Allende e a *La casa de los espíritus*.

1.2 DA VIDA À ESCRITA

Nesta seção, apresentamos alguns aspectos da vida de Isabel Allende que culminam em sua trajetória como escritora ao lançar *La casa de los espíritus*, em 1982. Para uma discussão inicial, apresentamos os estudos de Marcelo Coddou (1988), que constatou um aspecto comum aos leitores das obras de Allende, sobretudo as duas primeiras, *La casa de los espíritus*, de 1982, e *De amor y de sombra*, de 1984.

Ao tratarmos desse aspecto, é necessário destacar que, na perspectiva do leitor, Antonie Compagnon (1999, p. 87) argumenta que haveria duas perspectivas de leitores: “[...] aquele que se comove com a significação que esse poema tem para ele, e aquele que é curioso em relação ao sentido do poema e àquilo que seu autor quis dizer ao escrevê-lo”. Diante disso, destacamos que em seus estudos Coddou (1988) expõe que o hábito em comum entre os leitores de Isabel Allende é o de associar determinadas passagens da narrativa ou determinados personagens a vida familiar da escritora chilena para atribuir sentido à obra.

Dessa forma, conforme identificado pelo teórico, desde a primeira publicação de *La casa de los espíritus*, há uma busca, tanto pelo público quanto pela mídia, por informações sobre a vida da escritora a fim de estabelecer relações entre o texto ficcional e as particularidades da vida da autora e de sua família. Essa busca por saber quem é Isabel Allende se intensifica também por conta de um dos recursos estilísticos adotados pela autora em suas obras, pois, tal como salienta Marilene Canello (2009), tanto em sua primeira obra quanto em obras posteriores, uma característica da escrita de Allende é projetar uma forma de alter ego em determinados personagens femininos em suas narrativas. Compreendemos, portanto, que essa associação entre autor e obra se torna, no caso de *La casa de los espíritus* e Isabel Allende, uma ação inevitável, uma vez que em diversos momentos de sua carreira a autora admite que essas relações são existentes, porém, devido aos recursos da ficção, não seriam totalmente correspondentes aos dados factuais de sua vida cotidiana.

Ressaltamos que, conforme destacado por Compagnon (1999), os debates a respeito do posicionamento do autor nos estudos literários são, muitas vezes, considerados agitados e controversos, devido às teorias sobre a intencionalidade do autor *versus* as teorias contemporâneas sobre a significação da obra. No contexto desta pesquisa, ao apresentarmos os presentes aspectos biográficos, buscamos compreender o processo de escritura de *La casa*

de los espíritus e os elementos da vida da autora que contribuíram para sua concretização. Dessa forma, a intenção aqui demonstrada não seria a de interpretar a obra sob o viés de Isabel Allende, pois, tal como aponta Compagnon (1999, p. 87), “[...] se sabemos o que o autor quis dizer, ou se podemos sabê-lo fazendo um esforço [...] não é preciso interpretar o texto”, mas sim de apresentar o percurso do processo de criação sem ignorar a trajetória da escritora e a sua localização dentro da crítica literária.

Como justificativa para tal perspectiva, compreendemos que, assim como enunciado por Lola Luna (1996) e retomado nos estudos de Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento (2015), ao analisarmos os manuais a respeito da história da literatura, sobretudo quando esses manuais são referidos à literatura latino-americana, há uma total ausência ou uma sutil presença de escritoras. Nessa perspectiva, sustentamos que retomar a trajetória de Isabel Allende como sujeito escritora e contextualizar o processo de escrita de *La casa de los espíritus* é, conforme apontado por Luna (1996), um processo diferente do realizado com o resgate da trajetória de autores homens, pois:

*Es entonces cuando ese sujeto histórico mujer, la escritora, a diferencia del escritor, el “autor” implica un concepto de propiedad y de genealogía. “Autor” no sólo tiene el sentido de creador, fundador o inventor, también adquiere el sentido de poseedor, poderoso o persona cuya opinión es aceptada, y en esta significación se relaciona con la autoridad patriarcal y la figura del padre.*⁹ (LUNA, 1996, p. 137).

A fim de exprimir uma trajetória da mulher como autora de obras literárias, nesta seção, apresentaremos um breve recorte de alguns aspectos da vida de Isabel Allende que contribuíram para a consolidação de sua primeira obra e, assim, a converteram em escritora. Como base teórica para o desenvolvimento desta seção, recorreremos, principalmente, às análises realizadas por Coddou (1988), além do documentário sobre Allende, produzido em 2008 em Nova York; à carta escrita pela autora para a celebração dos 25 anos da obra (2007b); e às reflexões feitas por Allende sobre sua trajetória na literatura que estão presentes em sua obra recente *Mujeres del alma mía* (2020).

Ao longo das leituras realizadas, notamos que, tal como a personagem Clara, de *La casa de los espíritus*, ao refletir sobre sua vida, Isabel Allende, tanto no documentário quanto em *Mujeres del alma mía* (2020), não costuma organizar seus relatos sob uma linha temporal, mas

⁹ Tradução nossa: É então quando esse sujeito histórico mulher, a escritora, diferentemente do escritor, o ‘autor’ implica um conceito de propriedade e de genealogia. ‘Autor’ não só tem sentido de criador, fundador ou inventor, também adquire o sentido de possuidor, poderoso ou pessoa cuja opinião é aceita, e nesta significação se relaciona com a autoridade patriarcal e a figura do pai. (LUNA, 1996, p. 137).

sim por importância de acontecimentos. Assim, o documentário que retrata sua vida é dividido em quatro partes que, segundo Allende, seriam os quatro acontecimentos mais impactantes de sua vida: a) o abandono paterno; b) o Golpe Militar; c) a morte de sua filha Paula; e d) ter conhecido a Wily, seu marido na época da gravação do documentário. Seguindo a divisão disposta no documentário, organizaremos o recorte da vida da escritora orientadas pelos dois primeiros tópicos, uma vez que é nesses dois contextos de acontecimentos que a obra *La casa de los espíritus* foi escrita.

Primeiramente, ao referir-se à separação dos pais, o desaparecimento de seu pai e o impacto disso em sua vida, Allende (2020, p. 4) menciona que:

*Creo que mi rebeldía contra la autoridad masculina se originó en la situación de Panchita, mi madre, a quien su marido abandonó en el Perú con dos niños en pañales y un recién nacido en los brazos. Eso obligó a Panchita a pedir refugio en casa de sus padres en Chile, donde pasé los primeros años de mi infancia.*¹⁰

Assim, cabe mencionar aqui a importância de três figuras familiares na infância de Allende: seus avós maternos, Isabel e Agustín, e de sua mãe, Pancha Llona. Segundo apontado por Coddou (1988), a relação estabelecida com os avós contribuiria significativamente para a criação de universos ficcionais nas obras de Allende, uma vez que ambos tinham o costume de manter as tradições de relatos orais na família e, assim, permearam a infância da autora com inúmeras narrativas que, posteriormente, seriam transfiguradas na forma de obras ficcionais.

Ao analisarmos a carta escrita por Allende para a edição comemorativa de vinte e cinco anos de *La casa de los espíritus*, celebrados em 2007, é possível confirmar a influência direta do avô da autora para que a escrita da obra fosse iniciada. Tal como apontado por Allende (2007b) na carta quanto pelas análises de Andreia Piechontcoski Uribe Opazo (2018), após a morte do avô, Allende inicia a escrita do que se tornaria *La casa de los espíritus* no dia 8 de janeiro de 1981, exilada em Caracas, Venezuela. Segundo Opazo (2018), a intenção da escritora inicialmente seria a de escrever uma carta de despedida para o avô, contudo esse texto acabou se convertendo em sua primeira obra ficcional. Tal fato pode ser confirmado por Allende no documentário, quando a autora afirma que:

¹⁰ Tradução de Ivone Benedetti: 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. Isso obrigou Panchita a pedir refúgio na casa dos pais, no Chile, onde passei os primeiros anos da infância. (ALLENDE, 2020, p. 7).

*Yo no podría volver a despedirme de él y empecé una carta espiritual para mi abuelo. La empecé en esa noche, la intención mía era decir “me acuerdo de todo, todo lo que me contaste, viejo. Me acuerdo” [...] empecé y me vino como una avalancha todos los recuerdos, los recuerdos que me iban borrando con los años. De la infancia, de los cuentos que me había contado mi abuelo.*¹¹ (2008, min. 22:17-22:45).

Deste modo, Coddou (1988) afirma que Allende soube aproveitar, de certa forma, a figura de seu avô tanto para ficcionalizá-lo, quanto para torná-la a coluna vertebral que estrutura a narrativa. Assim, Opazo (2018) argumenta que a influência do avô de Allende não apenas contribuiu fortemente para que a escrita de *La casa de los espíritus* fosse iniciada, mas que, também, devido às inúmeras entrevistas concedidas pela autora, porque o personagem e narrador Esteban Trueba está baseado e compartilha diversas características com seu avô.

Na sequência, destacamos três momentos em que a autora realiza um comparativo entre sua inspiração e sua criação:

*Mi abuelo era un patriarca, un hombre fuerte, intolerante, sacudido por incontrollables pasiones, que murió cerca de los cien años, en plena posesión de sus facultades mentales, cojo y gastado, pero sin arrugar, con una mata de pelo leonino y sus ojos azules tan penetrantes y lúcidos como en la juventud. Era un magnífico personaje para un libro.*¹² (ALLENDE, 1983 *apud* CODDOU, 1988, p. 32).

*Mi abuelo era un patriarca trabajador y autoritario como Esteban Trueba, pero mucho más bondadoso; trataba a la gente con justicia.*¹³ (ALLENDE, 2007b, s.p).

[...] *Esteban Trueba es mi abuelo, pero está enriquecido y tal vez peorado por grandes defectos que mi abuelo los tuvo, pero no tan grande.*¹⁴ (2008, min. 22:06-23:15).

Mi tata Agustín empezó a trabajar a los catorce años a raíz de la muerte de su padre, que dejó a la familia desvalida. Para él la vida consistía en

¹¹ Tradução nossa: Eu não podia voltar a despedir-me dele e comecei uma carta espiritual para meu avô. A comecei nessa noite, minha intenção era dizer: ‘me lembro de tudo, tudo o que me contaste, velho. Me lembro’ [...] comecei e me veio como uma avalanche todas as lembranças, as lembranças que iam se apagando com os anos. Da infância, dos contos que havia me contado meu avô. (2008, min. 22:17-22:45).

¹² Tradução nossa: Meu avô era um patriarca, um homem forte, intolerante, sacudido por incontrolláveis paixões, que morreu perto dos cem anos, em plena posse de suas facultades mentais, coxo e velho, mas sem enrugado, com uma mata de cabelo leonino e seus olhos azuis tão penetrantes e lúcidos como na juventude. Era um magnífico personagem para um livro. (ALLENDE, 1983 *apud* CODDOU, 1988, p. 32).

¹³ Tradução nossa: Meu avô era um patriarca trabalhador e autoritário como Esteban Trueba, mas muito mais bondoso; tratava as pessoas com justiça. (ALLENDE, 2007b, s.p).

¹⁴ Tradução nossa: [...] Esteban Trueba é meu avô, mas está enriquecido e talvez piorado por grandes defeitos que meu avô teve, mas não tão grandes. (ALLENDE, 2008, min. 22:06-23:15).

*disciplina, esfuerzo y responsabilidad. Llevaba la cabeza en alto: el honor es lo primero.*¹⁵ (ALLENDE, 2020, p. 17).

Nesse sentido, torna-se visível como a autora utilizou aspectos da vivência e da personalidade de seu avô e o ficcionalizou na figura do personagem Esteban Trueba. Também, é importante ressaltar que a experiência em um lar descrito pela autora no documentário como o de uma “família típica conservadora chilena” colaborou para que houvesse a ficcionalização dessas vivências nos demais personagens e passagens da narrativa.

Dessa forma, mencionamos também as duas mulheres que fizeram contribuições para o processo de criação da narrativa e dos personagens de *La casa de los espíritus*. Para o teórico Coddou (1988), tanto a mãe de Isabel quanto sua avó a favoreceram em dois aspectos diferentes: uma para os elementos históricos e a outra para os elementos do realismo mágico que aparecem e dialogam ao longo da narrativa. Com relação à mãe de Allende, o teórico expõe que, ao longo do exílio, mãe e filha intercambiavam cartas sobre a situação do Chile ao longo do período ditatorial, citando que:

*Muchas de esas cartas, conservadas con amoroso cuidado y segura confianza en su valor por parte de la madre, pertenecen al período que se va desde el año 70 a la publicación de La casa de los espíritus. Constituyen un verdadero diario, donde todo está narrado con la emoción misma del momento. Por eso, ha dicho la propia autora, hay partes de sus libros que no ha tenido que escribir de nuevo o trabajarlas mucho. El ejemplo más notable lo constituye el pasaje del entierro de Pablo Neruda en LCE, relató en carta a la madre el mismo día del suceso, donde le cuenta lo que vio y vivió. Esa carta, extraordinario y conmovedor documento, fue dado por su destinataria a Margarita Aguirre – la biógrafa del poeta – quien, en alguna ocasión, terminó una charla suya sobre el autor del Canto General en Caracas, citándola in extenso.*¹⁶ (CODDOU, 1988, p. 30).

Com relação à avó, no documentário, Allende menciona que essa seria um personagem que não necessitaria inventar, pois seria considerada uma mulher possuidora de misticismos, dos quais utilizou para dar vida à personagem Clara del Valle. Em seus estudos, Coddou (1988)

¹⁵ Tradução de Ivone Benedetti: Meu avô Agustín começou a trabalhar aos catorze anos em decorrência da morte de seu pai, que deixou a família desvalida. Para ele, a vida consistia em disciplina, esforço e responsabilidade. Andava de cabeça erguida: honra em primeiro lugar. (ALLENDE, 2020, p. 21).

¹⁶ Tradução nossa: Muitas dessas cartas, conservadas com amoroso cuidado e segura confiança em seu valor por parte da mãe, pertencem ao período que vai desde o ano 1970 à publicação de *La casa de los espíritus*. Constituinto um verdadeiro diário, em que tudo está narrado com a emoção mesma do momento. Por isso, já dito pela própria autora, há partes de seus livros em que não foi preciso rescrever ou colocar muito trabalho. O exemplo mais notável se constitui na passagem do enterro de Pablo Neruda em *La casa de los espíritus*, pois relatou esse fato em carta à mãe no mesmo dia do acontecido, em que conta o que viu e viveu. Essa carta, extraordinário e comovedor documento, foi dada por sua destinatária a Margarida Aguirre – a biógrafa do poeta – quem, em alguma ocasião, terminou uma conversa sua sobre o autor de *Canto General* em Caracas, citando-a *in extenso*. (CODDOU, 1988, p. 30).

resgata uma entrevista concedida pela autora ao jornal chileno *El Mercurio* em 1983, na qual a escritora destaca que:

*Tal vez fuera verdad que mi abuela movía una mesa de tres patas con el poder del pensamiento, socorría pobres, amparaba poetas y flotaba por encima de las flaquezas humanas con los ojos más limpios de este mundo y una sonrisa perene.*¹⁷ (ALLENDE, 1983 *apud* CODDOU, 1988, p. 32-33).

Assim, compreendemos que, de acordo com Coddou (1988), o contato com essas duas mulheres ao longo da vida contribuiu para a construção e elaboração de duas personagens ao longo da obra: Clara e Blanca Trueba, tal como a figura de seu avô fora ficcionalizada em Esteban Trueba. Nesse sentido, recorremos a um trecho da obra de memórias *Mujeres del alma mía* (2020) em que Allende reflete sobre o processo de escrita de suas personagens femininas, afirmando que:

*No necesito inventar a las protagonistas de mis libros, mujeres fuertes y decididas, porque estoy rodeada de ellas. Algunas han escapado de la muerte y han sufrido traumas tremendos, lo han perdido todo, incluso a sus hijos, sin embargo, salen a delante.*¹⁸(ALLENDE, 2020, p. 124).

Ademais, Coddou (1988) atribui essa proximidade da escrita de Allende com as teorias feministas ao período de tempo em que trabalhou em uma revista voltada ao público feminino, no Chile. Tal como apresenta o teórico, Allende desde a infância tinha interesse para com a literatura devido ao seu fascínio com as palavras e com as histórias transmitidas oralmente por seus avós. Seguindo os apontamentos sobre a trajetória da escritora, Coddou (1988) aponta que aos 17 anos Allende começou a trabalhar como secretária do *Departamento de Información* de um escritório destinado a *Food and Agriculture Organization* – FAO –, uma agência pertencente à ONU, no Chile.

Ainda, segundo levantado por Coddou (1988), mediante esse trabalho, Allende passa a escrever para programas televisivos que eram destinados à divulgação de dados sobre a fome no mundo. Posteriormente, a escritora começa a trabalhar, também, como jornalista e decide realizar um curso técnico voltado à área na Bélgica. Ao regressar ao Chile, o teórico aponta que Allende foi apresentada a Delia Vergara, organizadora da revista feminina chilena *Paula*, que

¹⁷Tradução nossa: Talvez fosse verdade que minha avó movia uma mesa de três pés com o poder do pensamento, socorria pobres, amparava poetas e flutuava por cima das fraquezas humanas com seus olhos mais limpos deste mundo e um sorriso perene. (ALLENDE, 1983 *apud* CODDOU, 1988, p. 32-33).

¹⁸Tradução de Ivone Benedetti: Não preciso inventar as protagonistas de meus livros, mulheres fortes e decididas, porque estou rodeada delas. Algumas escaparam da morte e sofreram traumas tremendos, perderam tudo, inclusive os filhos, mas, mesmo assim, seguem em frente. (ALLENDE, 2020, p. 132).

solicita que Allende escreva, inicialmente, artigos humorísticos para serem publicados semanalmente. Com isso, Coddou (1988, p. 36) afirma que durante o tempo em que trabalhou na revista, Allende “*Empieza a escribir de los más diversos asuntos, logrando con ello una experiencia irremplazable: se encarga del horóscopo, de recetas de cocina, hace reportajes y publica entrevistas*”¹⁹.

Assim, a escritora passou a ganhar mais espaço no meio jornalístico e a atuar como cronista, ganhando uma sessão semanal intitulada “Impertinentes”, a qual contava com artigos e crônicas das mais distintas temáticas e opiniões sobre assuntos cotidianos. Em seus artigos, Coddou (1988, p. 36) aponta que a autora passaria a escrever sobre “*el macho chileno*”, retratando aspectos da cultura patriarcal presente na classe média chilena e entrando em contato com as teorias e os ideais feministas do século XX.

Segundo mencionado por Allende (2020), a sua identificação com o movimento feminista veio ainda na infância após compreender o abandono paterno sofrido, as circunstâncias e os julgamentos presenciados por sua mãe em uma sociedade patriarcal após solicitar a anulação do casamento. Entretanto, tal como a autora apresenta no documentário, o feminismo, para ela, era a nomeação de um projeto de vida que até então não possuía nome, descrevendo-o como:

*Era una rabia esparramada contra todo lo que fuera autoridad, sobretudo autoridad masculina. Contra la autoridad del padre, del abuelo, de la policía, del gobierno. De todo lo que representara el patriarcado. Pero yo no sabía nombrarlo, no tenía un vocabulario para decirlo. De repente me di cuenta que no necesitaba inventarlo que estaba hecho y formado este vocabulario, la palabra era el feminismo. Y fue como se me abiera un universo en el cual me expandí y todo lo que era confuso antes adquirió un lenguaje articulado.*²⁰ (2008, min.12:59-13:38).

Anos após as declarações apresentadas no documentário, Allende (2020) reflete novamente sobre o impacto do feminismo em sua vida, destacando que se considera pertencente a uma geração de transição entre as perspectivas teóricas do feminismo do início do século XX

¹⁹ Tradução nossa: Começa a escrever sobre os mais diversos assuntos, conseguindo com isso uma experiência insubstituível: se encarrega do horóscopo, das receitas de cozinha, faz reportagens e publica entrevistas. (CODDOU, 1988, p. 36).

²⁰ Tradução nossa: Era uma raiva esparramada contra tudo o que fosse autoridade, principalmente autoridade masculina. Contra a autoridade do pai, do avô, da polícia, do governo. De tudo o que representava o patriarcado. Mas eu não sabia nomeá-lo, não tinha um vocabulário para dizê-lo. De repente me dei conta de que não precisava inventá-lo, que estava feito e formado este vocabulário, a palavra era o feminismo. E foi como se abrisse um universo no qual me expandi e tudo o que era confuso antes adquiriu uma linguagem articulada. (ALLENDE, 2008, min. 12:59-13:38).

e as perspectivas feministas da contemporaneidade, alegando que, em sua definição, o feminismo seria:

*[...] una postura filosófica y una sublevación contra la autoridad del hombre. Es una manera de entender las relaciones humanas y de ver el mundo, una apuesta por la justicia, una lucha por la emancipación de mujeres, gays, lesbianas, queer (LGTBIQ+), todos los oprimidos por el sistema y los demás que deseen sumarse.*²¹ (ALLENDE, 2020, p. 14).

A respeito de seu trabalho na revista *Paula*, a autora declara que essa foi a responsável por sua salvação após diversas frustrações profissionais e foi o início de provocar, por meio da escrita, os aspectos patriarcais da sociedade chilena.

*Vivíamos en un país socialmente muy conservador y de mentalidad provinciana, donde las costumbres no habían cambiado mucho desde el siglo anterior. Buscábamos inspiración en revistas y libros de Europa y Norteamérica. Leíamos a Sylvia Plath y Betty Friedan, después a Germaine Greer, Kate Millett y otras escritoras que nos ayudaron a afinar ideas y expresarlas de manera elocuente.*²² (ALLENDE, 2020, p. 33).

Com o acesso a textos feministas norte-americanos e europeus do século XX, Allende passa a formular suas escritas ficcionais iniciais na revista *Paula*. Segundo declarado pela escritora, é nesse período que passaria a sentir que fosse capaz de escrever e, com sua escritura, questionar temas considerados tabus para as mulheres, como sexo, infidelidade, legislação, drogas, aborto, virgindade, prostituição, ciúmes e outros (ALLENDE, 2020).

Mencionamos, também, que por tratar de temas até então nunca discutidos por mulheres na sociedade chilena das décadas de 1960 e 1970, Allende, junto a suas demais colegas escritoras da revista, receberam muitas críticas aos textos publicados. Sobre esse fato, a autora declarou que:

No me importaba tanto la agresión y recibimos mucha cuando estábamos en la revista Paula porque se hizo público. Una cosa es que tú te rebelas contra tu abuelo, que te salgas de la iglesia y dejes de ir a la iglesia y otra muy distinta que tú publiques toda la semana algo que desafíe a la sociedad. Que

²¹Tradução de Ivone Benedetti: [...] uma postura filosófica e uma sublevação contra a autoridade do homem. É uma maneira de entender as relações humanas e de ver o mundo, uma aposta na justiça, uma luta pela emancipação de mulheres, gays, lésbicas, *queer* (LGBTQ+), de todos os oprimidos do sistema e dos que queiram somar-se. (ALLENDE, 2020, p. 16-17).

²²Tradução de Ivone Benedetti: Vivíamos num país socialmente muito conservador e de mentalidade provinciana, onde os costumes não haviam mudado grande coisa desde o século anterior. Buscávamos inspiração em revistas e livros da Europa e da América do Norte. Líamos Sylvia Plath e Betty Friedan, depois Germaine Greer, Kate Millett e outras escritoras que nos ajudaram a afinar ideias e expressá-las de maneira eloquente. (ALLENDE, 2020, p. 37).

*desafie cosas que antes en Chile nunca se habían hablado [...] todos eran antes temas tabúes en Chile y empezamos nosotras a tratarlos públicamente, entonces eso trajo una oleada de reacción contraria, por supuesto.*²³ (2008, min. 15:10-15:57).

Compreendemos, portanto, que a revista *Paula*, além de ser o primeiro espaço em que a escrita de Allende toma proporções públicas e torna-se conhecida, também proporcionou uma aproximação da autora com os movimentos e as teorias feministas, fazendo com que inserisse sua escrita sob as pautas e temáticas que envolvessem a relação das mulheres em um meio patriarcal. Ademais, podemos afirmar, com base em Coddou (1988) e em Allende (2020), que a revista também possibilitou à autora um contato com os bastidores políticos que estavam ocorrendo no Chile no início da década de 1970. Iniciaremos, portanto, a discussão do segundo tópico do documentário e o segundo acontecimento que impactou sua vida: o Golpe Militar no Chile, em 1973.

No início da segunda parte do documentário de 2008, Pancha Llona, mãe de Isabel Allende, identifica que a chegada do Golpe Militar pode ser descrita como um “[...] *cerrar de puertas tras otro*”²⁴ (2008, min.18:48) na vida da filha. Em seu relato, Llona identifica que isso ocorreu devido ao fato de ser difícil desassociar o sobrenome da escritora com o do presidente Salvador Allende, deposto pelo golpe militar. Segundo apontado por Coddou (1988), Salvador Allende era primo e amigo do pai de Isabel e, após o abandono paterno, Salvador seria o único familiar paterno a manter contato e a auxiliar Isabel e seus irmãos, pois, devido a sua influência política, o ex-presidente teria conseguido bolsas de estudos para ambos, além de auxiliá-los financeiramente.

Essa proximidade com Salvador Allende também seria ficcionalizada em *La casa de los espíritus*, uma vez que, tal como apontado por Marinês Andrea Kunz (2009), os personagens *O Candidato*, que posteriormente seria nominado de *O Presidente*, e *O Poeta* corresponderiam as figuras de Salvador Allende e Pablo Neruda. Essa ficcionalização relaciona-se com o que Andreia Piechontcoski Uribe Opazo e Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza (2021) defendem que seria um diálogo entre a obra de Allende com os aspectos históricos do período ditatorial, que podem ser observados, principalmente, no capítulo intitulado *El terror*.

Sobre esses personagens e outros que aparecem na obra, Allende declarou que:

²³Tradução nossa: Não me importava tanto a agressão e recebemos muita quando estávamos na revista *Paula* porque se fez público. Uma coisa é você se rebelar contra seu avô, sair da igreja e deixar de ir à igreja e outra muito diferente é você publicar toda semana algo que desafie a sociedade. Que desafie coisas que antes nunca se havia falado no Chile [...] todos eram antes temas tabus no Chile e nós começamos a tratá-los publicamente, então isso com certeza trouxe uma onda de reações contrárias. (2008, min. 15:10-15:57).

²⁴Tradução nossa: [...] um fechar de portas atrás do outro. (2008, min. 18:48).

[...] *son casi un homenaje, en que tomé casi el arquetipo, como el caso del Candidato o del Poeta que nunca se menciona el nombre, que se puede adivinar tal vez quien es, pero no se dice. Es casi un homenaje a lo que esta persona representa, no solo en Chile sino en toda América Latina.*²⁵ (2008, min. 23:18-23:38).

Ademais da aproximação familiar com a política, Allende (2020) destaca que seu trabalho como jornalista na revista *Paula* possui uma importância significativa para a escrita de *La casa de los espíritus*, principalmente no que se refere aos capítulos que possuem como fundo o diálogo com o golpe militar, uma vez que:

*Como periodista, me enteraba de lo que ocurría en las sombras, los campos de concentración y centros de tortura, los miles de desaparecidos, los asesinados que pulverizaban con dinamita en el desierto y los que lanzaban desde helicópteros al mar.*²⁶ (ALLENDE, 2020, p. 102).

É evidente, segundo os apontamentos de Coddou (1988), Kunz (2009) e Opazo e Fiuza (2021), que na escrita de *La casa de los espíritus* Allende nutriu-se da realidade experienciada para criar o discurso ficcional, apresentando visíveis diálogos entre história e ficção. Contudo, cabe mencionar que, tal como apontado por Coddou (1988) e declarado posteriormente por Allende (2007b; 2008; 2020), o processo de escrita da obra foi realizado durante o exílio voluntário em Caracas, desse modo, a escritora não era, nesse momento, tão conhecida mundialmente como era no Chile, e, embora tivesse obtido, posteriormente, grande reconhecimento por parte do público, o processo de aceitação tanto por editoras quanto pela crítica literária não foi imediato.

Portanto, na seção a seguir, apresentaremos como foi a trajetória enfrentada por Allende para encontrar apoio editorial durante o cenário literário latino-americano da década de 1980 e, também, a recepção da crítica literária ao sua primeira obra *La casa de los espíritus* em contraposição ao elevado número de vendas.

²⁵Tradução nossa: [...] são quase uma homenagem, em que tomei quase o arquétipo, como o caso do Candidato ou do Poeta que nunca se menciona o nome, que se pode adivinhar talvez quem é, mas não se diz. É quase uma homenagem a o que esta pessoa representa, não só em Chile, mas também em toda América Latina. (2008, min. 23:18-23:38).

²⁶Tradução por Ivone Benedetti: Como jornalista, ficava sabendo do que acontecia nas sombras, dos campos de concentração e dos centros de tortura, dos milhares de desaparecidos, das pessoas assassinadas que eram pulverizadas com dinamite no deserto e das que eram lançadas ao mar, a partir de helicópteros. (ALLENDE, 2020, p. 107).

1.3 ESCRITORA X ESCRIBIDORA

Em seu ensaio “Profissões para mulheres”, Virginia Woolf ([1942] 2019) questiona se os obstáculos apresentados às mulheres escritoras seriam os mesmos apresentados aos homens, indagando, também, que as formas de experimentação com a escrita seriam distintas, pois:

[...] ela ainda tem muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a superar. Na verdade, creio, levará ainda um bom tempo até que a mulher possa se sentar para escrever um livro sem deparar com um fantasma a ser assassinado, uma rocha contra a qual arremeter. (WOOLF, 2019, p. 34).

Os fantasmas destacados pela teórica são explicados ao longo do ensaio: a questão do moralismo imposto à autoria feminina, que determina a forma como a mulher deve ou não escrever, sob um caráter de pureza e fragilidade; e a aceitação e a recepção de sua escrita, ressaltando que “A consciência do que os homens dirão de uma mulher que fala a verdade sobre suas paixões a havia despertado de seu estado de inconsciência artística. Não conseguia mais escrever” (WOOLF, 2019, p. 33).

Utilizando como base os preceitos expostos por Woolf (2019), é possível destacarmos que a luta contra esses fantasmas e a insegurança de afirmar-se como escritora também esteve presente na trajetória de Isabel Allende. No documentário (2008, min. 25:37), a escritora expõe que considera a publicação de *La casa de los espíritus* como um “[...] golpe de suerte prestigioso²⁷”, uma vez que não esperava obter tanto sucesso e consolidar-se como escritora. Além disso, também no documentário (2008), Allende afirma que a denominação “escritora” só passou a ter significância e a ser utilizada por ela após a publicação de sua terceira obra, *Eva Luna* (1987), que também obteve um elevado êxito.

A autora admite que a utilização do termo parecia, no início, um atrevimento, justificando que:

*Porque escritores para mí eran José Donoso, García Márquez, Vargas Llosa. Primero porque eran todos hombres y después que tenían reconocimiento internacional. Entonces llamarme yo misma de escritora parecía muy vanidoso. Así que demoré.*²⁸ (2008, min. 25:37-26:15).

²⁷ Tradução nossa: [...] golpe de sorte prestigioso. (2008, min. 25:37).

²⁸ Tradução nossa: Porque escritores para mim eram José Donoso, García Márquez, Vargas Llosa. Primeiro porque eram todos homens e depois que tinham reconhecimento internacional. Então chamar a mim mesma de escritora parecia muito vaidoso. Dessa forma, demorei. (2008, min. 25-37-26:15).

Em sua obra de memórias, Allende (2020, p. 71), ao recordar a publicação de sua primeira obra, descreve o cenário da escrita literária na América Latina, retomando o período do *Boom*, definindo-o como “fenómeno masculino” e explicando também que:

*Las escritoras de Latinoamérica eran ignoradas por críticos, profesores, estudiantes de literatura y por las editoriales, que en caso de publicarlas lo hacían en ediciones insignificantes, sin promoción ni distribución adecuadas. La aceptación que tuvo mi novela fue una sorpresa. [...] De pronto fue evidente que el público lector de novelas era en su mayoría femenino; existía un mercado importante esperando que las editoras se avivaran. Así lo hicieron y treinta y tanto años más tarde se publica tanta ficción escrita por mujeres como por hombres.*²⁹ (ALLENDE, 2020, p. 71).

Entendemos, portanto, que os relatos de Allende (2008; 2010) configuram o cenário da autoria feminina na América Latina, conforme apontamos na primeira seção com base nos estudos de Navarro (1995), Schmidt (1995), Guardía (2013), Serrão (2013) e Zolin (2019a). Ademais, a tomada de consciência ao denominar-se como escritora vem ao encontro do que é explicado por Woolf (2019) sobre as dificuldades de as mulheres tomarem a escrita como profissão, envolvendo, além de uma luta para ser aceita na sociedade patriarcal, uma luta interna entre a escritora e os limites impostos a seu processo de escrita.

Cabe retomar que o cenário exposto por Allende (2020), ao afirmar que muitas escritoras eram ignoradas no território latino-americano, reflete o explorado por Zolin (2019a), que explica que a ausência das mulheres na literatura não significa que não houvesse mulheres escritoras, mas, sim, que a menção a essas obras não era permitida como parte dos cânones literários. O relato da escritora sobre a falta de interesse das editoras em publicar autoria feminina é refletido nos estudos de Navarro (1995) e Serrão (2013), que interpretam que um dos motivos para essa resistência editorial se deve ao fato de que, principalmente ao longo do *Boom*, considerar-se a autoria feminina não estaria “[...] na mesma condição que a produzida por homens e, por isso, não valeria a pena publicá-la” (SERRÃO, 2013, p. 109).

Ainda, para Serrão (2013), é a partir da década de 1980, com o *Pós-boom* – tal como exposto também nos estudos de Gonzalo (2013) e Klock (2021) – que ocorre de fato um interesse editorial em obras de autoria feminina, principalmente com relação às narrativas que possuíam um caráter histórico sobre o presente recente latino-americano – retomando, assim,

²⁹Tradução de Ivone Benedetti: As escritoras da América Latina eram ignoradas por críticos, professores, estudantes de literatura e pelas editoras, que, caso as publicassem, faziam-no em edições insignificantes, sem promoção nem distribuição adequadas. A aceitação que meu romance teve foi uma surpresa. [...] Logo ficou evidente que o público leitor de romances era majoritariamente feminino; existia um mercado importante, esperando que as editoras acordassem. Foi o que aconteceu, e trinta e tantos anos depois se publica tanto ficção escrita por mulheres quanto por homens. (ALLENDE, 2020, p. 76).

os estudos de Jaras (1987) e Ruffinelli (2007) sobre a Nova narrativa latino-americana ao longo dos anos de 1980. Segundo a teórica, o caráter testemunhal e o teor histórico contido em obras de autoria feminina no período impulsionaram para que a editora *Casa de las Américas* – uma das mais importantes para a divulgação de obras no contexto latino-americano –, passasse a publicar escritoras e, até mesmo, oferecesse prêmios literários exclusivamente a essas narrativas.

Além disso, para Schmidt (1995), as décadas de 1980 e 1990 podem ser consideradas como o período de visibilidade da autoria feminina, pois a publicação e a procura por essas literaturas era, até então, um fato inédito no contexto latino-americano. Como resultado, a teórica destaca que houve um aumento nos estudos sobre mulheres e literatura, que haviam iniciado na década de 1970, mas que ainda seria um campo escasso e isolado dentro dos estudos da literatura.

Nesse sentido, Schmidt (1995, p. 198) afirma que é por meio do aumento das publicações de autoria feminina nas décadas de 1980 e 1990 que houve:

[...] uma verdadeira explosão de pesquisas de vanguarda que conquistaram expressiva legitimidade acadêmica no âmbito das instituições, desencadeando discussões que vão da construção cultural do sujeito de gênero (masculino/feminino) nos sistemas de representação simbólica ao questionamento dos aspectos logo e etnocêntricos da episteme ocidental moderna.

Vale destacar que alguns teóricos como Navarro (1995) e Coddou (1988) analisam que, no contexto da literatura hispano-americana³⁰, *La casa de los espíritus* seria a obra responsável por essa mudança de panorama na autoria feminina hispano-americana, pois seria a primeira obra escrita por uma mulher no território a receber um alcance internacional e, segundo Navarro (1995), ser considerada uma “porta de entrada” para outras obras escritas por mulheres. Contudo, a relevância da obra não se restringe apenas ao fato de ser escrito por uma mulher, pois como analisa a teórica, a importância da obra estaria em seu foco narrativo e em suas vozes enunciativas do discurso também serem femininas.

Além disso, *La casa de los espíritus*, bem como outras obras de autoria feminina que o precederam solidificam uma narrativa que reflete o amor e também a situação política, social e

³⁰Tal como apresentado por Octávio Paz (1975, s.p, Tradução nossa), “Há excelentes poetas e romancistas colombianos, nicaraguenses e venezuelanos, mas não há uma literatura colombiana, nicaraguense ou venezuelana. Todas essas literaturas são inteligíveis, somente, como parte da literatura hispano-americana.”, ou seja, quando discorreremos sobre a literatura hispano-americana estamos nos referindo a obras literárias que possuem sua origem atrelada ao processo histórico de colonização espanhola na América.

histórica do período da ditadura militar e colocando em questionamento os preceitos da sociedade patriarcal latino-americana. Portanto, podemos interpretar que a narrativa de autoria feminina a partir da década de 1980, que possuía esse caráter questionador, e em busca de resgatar as vozes femininas contribuiu, também, para mudanças nos enfoques da crítica literária feminina latino-americana, conforme apontado por Navarro (1996) em seu ensaio “*O discurso crítico feminista hispano-americano*”.

Segundo a teórica, é a partir dos anos de 1980 e 1990 que foram realizados diversos estudos críticos que, embora tenham como base aspectos dos discursos feministas europeus e norte-americanos, buscam alinhar-se às pautas que dialogam com a realidade social e política latino-americana. Com relação a esses estudos críticos no Brasil, Zolin (2019b), em diálogo com os estudos de Schmidt (1995), afirma que a partir da década de 1980 é que, no Brasil, os estudos sobre autoria feminina passaram a se legitimar no campo da pesquisa, abordando “[...] não só a representação da mulher na literatura, mas, sobretudo, a produção literária de mulheres”. (ZOLIN, 2019b, p. 234).

Embora a autoria feminina tenha conquistado seu espaço tanto pelo interesse das editoras quanto por configurar-se como campo de estudo na área das Letras e Literatura, a trajetória para o reconhecimento dessas escritoras por parte da crítica literária não fora prontamente consolidada, retomando a perspectiva de Woolf (2019), ainda havia alguns fantasmas a serem enfrentados. Nesse sentido, Allende (2020) reflete sobre as comparações e o tardio reconhecimento que obteve por parte da crítica literária acadêmica, sobretudo a chilena, a respeito de seu trabalho, destacando que:

Tal como me advertió Carmen³¹, me ha costado décadas obtener el reconocimiento que cualquier autor masculino en mi situación daría por sentado. En Chile es donde me ha sido más difícil ser aceptada por la crítica, aunque siempre he contado con el afecto de los lectores.³² (ALLENDE, 2020, p. 74).

³¹Nesse trecho, Isabel Allende faz referência à agente literária Carmen Balcells que, além de ser sua primeira representante, agenciou também os escritores Gabriel García Márquez, Mário Vargas Llosa, Júlio Cortázar, Pablo Neruda, Carlos Fuentes, entre outros. Segundo consta no site oficial da Agência Literária Carmen Balcells (2016), a agente foi responsável por fazer com que: “[...] os escritores pudessem começar a viver dos lucros gerados pelas suas obras; tendo contribuído com o seu trabalho constante para impulsionar uma etapa de ouro nas letras hispano-americanas, conhecida como o Boom”. Disponível em: <<https://www.agenciabalcells.com/pt/agencia/historia/>>. Acesso em: 8 abr. 2022.

³² Tradução de Ivone Benedetti: Tal como Carmen avisou, passaram-se décadas até eu obter o reconhecimento que qualquer autor masculino em minha situação daria por certo. Foi no Chile que encontrei mais dificuldade para ser aceita pela crítica, embora sempre tenha contado com o afeto dos leitores. (ALLENDE, 2020, p. 79).

Tal relato reflete os pontos analisados por Coddou (1991) e Carmen Gloria Godoy (2008) sobre a dualidade presente na recepção que *La casa de los espíritus* obteve: por um lado, boa aceitação e visibilidade por parte da crítica jornalística e do público leitor; por outro lado, pouca aceitação por parte da crítica acadêmica, que questionava com frequência qualidade literária de sua escrita, principalmente com relação a sua primeira obra. Para Godoy (2008), a maior parte das críticas com esse viés provém do Chile, onde muitos críticos não aceitavam a obra de Allende como literatura.

Embora houvesse tal posição por parte da crítica chilena, em 2010, Isabel Allende foi agraciada com o Prêmio Nacional de Literatura, no Chile³³, que considera a qualidade do conjunto de publicações de um determinado escritor ou escritora e que é outorgado pelo Governo de Chile, mediante o Ministério da Educação e o Conselho Nacional de Cultura e Artes do país. Destacamos aqui que a escritora já havia sido indicada ao Prêmio em 2002. Com relação a sua primeira indicação, Allende (2020, p. 74-75) relata que:

*Después de haber publicado veinte libros traducidos a cuarenta y tantos idiomas, un escritor chileno cuyo nombre no recuerdo dijo, con motivo de mi candidatura al Premio Nacional de Literatura, que yo ni siquiera era escritora, era escribidora. Carmen Balcells le preguntó si había leído algo escrito por mí en lo que basar su opinión y le respondió que ni muerto lo haría.*³⁴

Ao buscarmos sobre a polêmica envolvendo a indicação de Allende ao Prêmio Nacional de Literatura no ano de 2002, encontramos o artigo de Andrés Gómez para o jornal chileno *La Tercera*, publicado em 19 de maio de 2002, no qual o jornalista entrevista o escritor chileno Roberto Bolaño. Ao ser questionado sobre quais seriam seus candidatos favoritos para receberem o supracitado Prêmio, Bolaño teceu comentários a respeito da candidatura de Allende, afirmando que “*Me parece una mala escritora simple y llanamente, y llamarla escritora es darle cancha. Ni siquiera creo que Isabel Allende sea escritora, es una escribidora.*”³⁵ (GÓMEZ, 2002, p. 49. Grifo nosso).

³³A matéria sobre o Prêmio Nacional de Literatura, outorgado a Isabel Allende, está disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2010/09/isabel-allende-ganha-premio-nacional-de-literatura-nochile.html>>. Acesso em: 01 abr. 2022.

³⁴Tradução de Ivone Benedetti: Depois de eu ter publicado vinte livros traduzidos para mais de quarenta idiomas, um escritor chileno, cujo nome não lembro, disse, a respeito da minha candidatura ao Prêmio Nacional de Literatura, que eu nem escritora era, que era escrevinhadora. Carmen Balcells lhe perguntou se ele tinha lido alguma coisa minha para fundamentar sua opinião, e ele respondeu que nem morto leria. (ALLENDE, 2020, p. 79).

³⁵Tradução nossa: Me parece uma má escritora, simples e fraca, e chamá-la escritora es dar-lhe chance. Nem sequer acredito que Isabel Allende seja escritora, é uma *escribidora*. (GÓMEZ, 2002, p. 49).

O termo destacado “*escribidora*” pode ser classificado pelo *Diccionario de lengua española* da *Real Academia Española* (2022) como um substantivo que designa tanto um “Escritor prolífico” quanto, na linguagem coloquial já em desuso, um “Mal escritor”. Já no *Diccionario de Americanismos*, organizado pela *Asociación de Academias en Lengua Española* (2010), o termo designa um escritor habitual, porém carente de talento e originalidade, essa palavra é utilizada com esse sentido tanto no Peru como no Chile. Para tanto, interpretamos que a fala de Bolaño representaria a visão de muitos críticos literários com relação à obra de Isabel Allende, desqualificando, como ressaltam Coddou (1991) e Godoy (2008), não os aspectos literários ou temáticos em sua obra, mas, sim, a qualidade literária de sua escrita, por se tratar de uma mulher.

Destacamos que a desqualificação à escrita de Allende, uma escrita feminista, seria o que Rita Terezinha Schmidt (2006) descreve que ocorre no cenário acadêmico brasileiro – e que aplicaremos ao cenário da literatura e da crítica literária latino-americana como um todo. Segundo a teórica, há a presença no meio acadêmico de distintos discursos que reduzem e dão conotação pejorativa a essas escritas, alegando que:

Vulgarizar o feminismo e associá-lo às noções de marginalidade e anacronismo para marcar a natureza de algo que não é bom, sadio e desejável para a sociedade brasileira tem sido parte da estratégia quase desesperada de parte de segmentos da elite intelectual, em sua tentativa de desqualificar os avanços sem precedentes das conquistas feministas em escala global nessas últimas décadas (SCHMIDT, 2006, p. 766).

Atrelado a isso, María Adriana Valesco Marin (2013, p. 551) recorre que “*Para una mujer, tomar la palabra es ingresar a un cosmos donde la mayor parte de los discursos se encuentran controlados y regidos por reglas masculinas, sancionadas por un modelo de representación que pone lo femenino como una categoría inferior y secundaria.*”³⁶. Compreendemos, portanto, que o ato de crítica a uma obra sem mesmo a sua leitura prévia e classificá-la como de menor qualidade seria uma estratégia misógina a fim de inferiorizar o papel da mulher como escritora. O que Allende e outras escritoras que escrevem o feminismo fazem é questionar o cânone literário regido por uma escrita masculina e, ao fazerem isso, parte da crítica regida por esse cânone irá buscar desqualificar suas obras – mesmo sem possuir omínimo de leitura do *corpus* criticado.

³⁶Tradução nossa: Para uma mulher, tomar a palavra é ingressar em um cosmos onde a maior parte dos discursos se encontram controlados e regidos por regras masculinas, sancionadas por um modelo de representação que põe o feminino como uma categoria inferior e secundária. (MARÍN, 2013, p. 551)

Nesta seção, objetivamos apresentar, ademais da trajetória da escritora dentro do cenário de autoria feminina na América Latina no início da década de 1980, a dualidade de recepção às obras de Allende, conforme apontado por Coddou (1991) e Godoy (2008). Tais percepções de como a escritura de Allende e sua primeira obra *La casa de los espíritus* foram abordados pela crítica literária contribui para delimitarmos o Estado da Arte de nosso objeto de pesquisa e, também, para conduzirmos as análises subsequentes e propormos novos enfoques e interpretações da narrativa selecionada.

Desse modo, para compreendermos a ascensão do número de vendas de *La casa de los espíritus* e a boa recepção do público e da crítica jornalística, recorreremos ao recente estudo de Lilian Falcão de Araújo (2021), que analisa como ocorreu a popularidade da obra de Allende no cenário brasileiro e o papel da imprensa nesse processo. Apresentaremos, na sequência, uma breve síntese do estudo de Araújo (2021), que utiliza como base de sua investigação reportagens, resenhas e textos críticos publicados sobre a escritora chilena em quatro jornais brasileiros durante os meses de abril e maio de 1984 e, na sequência, analisaremos as semelhanças e divergência com as demais críticas proferidas sobre a obra de Allende.

Convém apontarmos que *La casa de los espíritus* teve sua primeira edição publicada em 1982, na cidade de Barcelona – Espanha –, pela editora Plaza & Janés em língua castelhana. No Brasil, a obra foi traduzido ao português como *A casa dos espíritos* e foi publicado pela editora DIFEL em 1984. Destacamos também que ambas as editoras seguem publicando as obras de Isabel Allende na atualidade – inclusive seu último livro lançado em janeiro de 2022, *Violeta*. A diferença é que, hoje, a editora espanhola Plaza & Janés passou a ser um selo *Penguin Random House*, enquanto que a editora brasileira DIFEL foi incorporada à Bertrand Brasil.

Em seu estudo, Araújo (2021) analisa que a obra de Allende, desde sua publicação em 1984, encontrou no Brasil ademais de um público leitor que valorizasse sua obra, uma boa recepção por parte dos meios de comunicação jornalística, os quais “[...] viram sentido em difundir sua narrativa, não só enquanto ‘publicação paga’, mas por trazer um discurso de repúdio às ditaduras militares e alinhamentos à democracia” (ARAÚJO, 2021, p. s.p). Assim, a teórica investiga menções feitas a Allende e a *La casa de los espíritus* presentes em quatro jornais brasileiros – *Folha de São Paulo*, *Estado de São Paulo*, *O Globo* e *Jornal do Brasil* –, durante os dois primeiros meses após o lançamento da versão traduzida da obra no país.

Conforme apontado por Araújo (2021), os jornalistas e escritores Ángel Nunes e Emir Sader foram os responsáveis por produzirem análises críticas sobre a obra de Allende no jornal paulista *Folha de São Paulo*. Segundo a teórica, as duas críticas literárias produzidas ocupavam

meia página do periódico e ambas indicavam a relevância literária da obra de Allende, além de relacionarem a escritora aos nomes masculinos do *Boom* e mencionarem o parentesco com o ex-presidente chileno, Salvador Allende. Para Araújo (2021, s.p), “O modo de inserir a nova autora no imaginário dos leitores, vinculando-a ao rol dos já aclamados escritores do boom, foi uma inegável jogada publicitária.”. Entretanto, a teórica aponta que as duas críticas contidas em *Folha de São Paulo* destacavam, também, a importância do papel da mulher como escritora e da criação de um universo ficcional composto por personagens femininos que demonstram, dessa forma, “um cuidado com a temática e a valorização do romance” (ARAÚJO, 2021, s.p).

Com relação a outro periódico paulista, a teórica aponta o artigo de Mauricio Ielo para o jornal *O Estado de São Paulo*, que também associa Isabel Allende a seu parentesco com Salvador Allende. Já sobre os periódicos cariocas, Araújo (2021, s.p) classifica a crítica produzida por Vivian Wyler para o *Jornal do Brasil* como a que fugiria “[...] dos lugares comuns de outras análises, indo para a exposição da obra e elaborando qual era o Chile político desenhado por Allende”. Ou seja, para a teórica, a crítica de Wyler era a única entre os textos analisados que não fazia relação da obra de Allende com os autores do *Boom* ou com seu parentesco com o ex-presidente chileno a fim de proporcionar uma estratégia publicitária para a venda da obra.

Por último, Araújo (2021) analisa a resenha produzida por César Tozzi para o jornal *O Globo*, sendo essa a única menção a Isabel Allende no periódico até 1986, ano em que se publica, no Brasil, o romance *De amor y de sombra*. Sobre o texto de Tozzi, Araújo (2021) atribui um caráter contraditório, uma vez que o jornalista enfatiza a presença do personagem *O Presidente* como uma referência direta a Salvador Allende, o que não corresponderia, segundo sua perspectiva, ao que realmente estaria na obra, pois, apesar da importância desse personagem na narrativa, não seria classificado como um dos principais, tal como afirmaria a resenha de Tozzi. Portanto, para Araújo (2021, s.p), a análise presente em *O Globo* não produziria “[...] menor valorização ou talvez até cuidado em não abordar em demasiado um livro que refletia os anseios ocidentais em relação ao socialismo e que poderia servir como crítica às ditaduras militares”.

Embora as análises realizadas por Araújo (2021) difundissem a repercussão da obra por parte da crítica jornalística, cuja função seria a divulgação da obra em si e não analisar os aspectos estéticos e literários, podemos inferir que há mais uma preocupação referente a aproximar a obra de Allende a de outros escritores – principalmente, escritores do *Boom* – do que, de fato, buscar demonstrar a singularidade da obra e de sua temática.

Já com relação à visão da crítica literária acadêmica, Coddou (1991) é um dos primeiros estudiosos a identificar o contraste entre o elevado número de vendas de *La casa de los espíritus* e a posição da crítica literária acadêmica, a qual apontava a escrita de Allende como limitada, destacando também que:

[...] se le señalan a Isabel Allende una serie de limitaciones, cuando no se le pide, francamente, que escriba la novela que al crítico le gustaría leer [...] Cuando así se procede, se comete el grave error de no saber apreciar que Isabel Allende inserta su obra en el vasto caudal de la tradición inmediata de la novelística hispanoamericana, sin perder una singularidad muy suya.³⁷ (CODDOU, 1991, p. 272).

Sobre a qualidade literária questionada pela crítica com respeito as obras de Allende, Godoy (2008) aponta que, no Chile, essas críticas procedem por serem considerados *best-sellers*, atribuindo-lhes também o adjetivo de pseudoliteratura, pelo fato de que suas obras possuem uma linguagem mais simples e são acessíveis ao grande público. Ademais, Godoy (2008) destaca que *La casa de los espíritus*, desde sua publicação, produziu um impacto tanto no cenário nacional quanto internacional, pois a partir da escrita de Allende foi possível “[...] emerger una imagen de Chile contraria a aquella difundida por la dictadura militar durante sus primeros años de gobierno³⁸” (GODOY, 2008, s.p).

Retomando o mencionado na seção dois deste capítulo, Allende escreveu sua primeira obra durante o seu exílio voluntário em Caracas enquanto o Chile ainda presenciava a ditadura militar, que se iniciou em 1973 e terminaria apenas em 1990. Portanto, o impacto mencionado por Godoy (2008) reflete a característica que Jaras (1987) atribui a obra de ser um contradiscurso ao discurso proferido pelas autoridades políticas do período.

Também conforme já afirmado anteriormente, as vozes enunciadoras do discurso de *La casa de los espíritus* não citam, em nenhum momento da narrativa, que o espaço em que se passam os acontecimentos é, de fato, o Chile. No entanto, mesmo sem ser mencionado diretamente, o texto literário produz questionamentos e outros impactos em uma realidade que, ainda, era experiência não só no país de origem de Allende, mas também em outros contextos latino-americanos.

³⁷ Tradução nossa: [...] atribui-se a Isabel Allende uma série de limitações, quando não se pede, francamente, que escreva o romance que o crítico gostaria de ler [...] Quando assim acontece, comete-se o grave erro de não saber apreciar que Isabel Allende acrescenta sua obra na vasta abundância da tradição imediata do romance hispano-americano, sem perder uma singularidade que é muito sua. (CODDOU, 1991, p. 272).

³⁸ Tradução nossa: [...] emerge uma imagem de Chile contrária àquela difundida pela ditadura militar durante seus primeiros anos de governo. (GODOY, 2008, s.p).

Ainda sobre os questionamentos a respeito da qualidade literária das obras de Allende, Coddou (1991) e Godoy (2008) apontam que a crítica literária acadêmica identificava problemáticas com o uso excessivo de realismo mágico³⁹ e a evidente aproximação das três primeiras obras da escritora chilena – *La casa de los espíritus*, *De amor y de sombras* e *Eva Luna* –, com a escrita de Gabriel García Márquez. Em seus estudos, Coddou (1991) comenta que essa comparação entre os escritores por parte da crítica chegava a ser, muitas vezes, obsessiva, principalmente com relação a *La casa de los espíritus* e *Cien años de soledad* – publicado em 1967.

Tal como evidencia Coddou (1991), ao realizarmos uma análise comparativa entre as duas obras é possível identificar, sim, semelhanças, seja com relação a elementos estéticos da formulação da narrativa, seja com o caráter cultural-político das obras. Como um exemplo de análise comparativista entre *La casa de los espíritus* e *Cien años de soledad*, destacamos o estudo de Rodrigo Cánovas (1988), que logo ao iniciar sua argumentação destaca que há, tanto por parte dos leitores quanto por parte da crítica acadêmica, uma resistência à leitura da primeira obra de Allende, devido à aproximação com a narrativa de García Márquez. Assim, o teórico propõe analisar os pontos convergentes e divergente entre as duas narrativas e identifica que, embora *La casa de los espíritus* possua traços de realismo mágico e uma estrutura narrativa semelhante àquela realizada em *Cien años de soledad*, a escrita de Allende seria menos experimentalista e dedutiva, possuindo mais tons de real do que do mágico e, sendo assim, mais explicativa.

Entretanto, o que é criticado por Coddou (1991) é o fato de que, realizando apenas análises comparativas com o processo criativo de García Márquez, deixe-se de ler as obras de Allende com sua devida singularidade e crie-se uma dependência de sua escrita com a de García Márquez e com a de outros autores que a antecederam. Nesse sentido, em uma investigação a respeito da posição da crítica literária em relação à autoria feminina na América Latina, Andreia Piechontcoski Uribe Opazo e Paula Grinko Pezzini (2022) analisam que a comparação estilística entre dois autores que seriam pertencentes ao mesmo movimento, fenômeno ou gênero literário não seria, de fato, um problema, uma vez que essa é, também, a função e os fundamentos da literatura comparada.

³⁹ Conforme apresentado por Esteves e Figueiredo (2010), há percepções teóricas variadas a respeito do conceito de realismo mágico, não havendo, portanto, uma forma única de explicar o fenômeno literário. Entre essas formas diversas de interpretação, os autores destacam os estudos de Uslar Pietri, como sendo um dos primeiros a diferenciar o realismo mágico da literatura fantástica europeia, afirmando que o fenômeno se trataria de: “[...] um realismo peculiar no qual o elemento novo não é a imaginação, mas a forma de representar a realidade, em que está o elemento fantástico. O universo crioulo americano está impregnado de magia no sentido do inusitado, do estranho” (ESTEVEES; FIGUEIREDO, 2010, p. 398).

Contudo, as pesquisadoras, em consonância com Coddou (1991), apontam que essa comparação não deveria ser realizada a fim de encontrar juízos de valor entre as obras e tampouco buscar relações entre obra original e obra copiada. Tal apontamento nos leva a refletir o explorado por Jorge Luis Borges ([1951] 2000) sobre o conceito de precursor, utilizado pela crítica literária comparativista tradicional. Em seu texto, o autor destaca que:

No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus percursos (precursores?). Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. (BORGES, 2000, p. 130. Grifo do autor).

Nesse sentido, ao propormos um estudo sobre a trajetória de Isabel Allende como escritora a fim de analisar sua primeira obra, *La casa de los espíritus*, seria impossível deixar de mencionar sua localização dentro do fenômeno literário do *Pós-boom* e, com isso, contextualizar os aspectos característicos do período junto às características do *Boom* e de seus escritores. Logo, identificar a presença de semelhanças entre a narrativa de Allende com a de García Márquez, assim como com a de outros autores anteriores ou pertencentes ao mesmo fenômeno, é uma tarefa que não deveria ser realizada com o intuito de investigar qual obra possui menor ou maior valor, mas sim de, como citado por Borges (2000), recriar o passado.

Junto a isso, Opazo e Pezzini (2022) apontam, em seu estudo, que há uma frequência de discursos estereotipados, comparações falocêntricas e que admitem a autoria feminina com tons de “inferioridade”. Esses discursos são reproduzidos pela crítica literária acadêmica referente a obras de autoria feminina, destacando que muitos desses discursos ocorrem “[...] não apenas na forma de publicações escritas, mas também em espaços de discussões oralizadas, que compõe, a vivência e a experiência acadêmica” (OPAZO; PEZZINI, 2022, p. 46). Nesse sentido, as pesquisadoras propõem a superação de uma leitura falocêntrica a fim de que as obras de autoria feminina na América Latina sejam vistas de maneira singular, oportunizando análises referentes a renovações de representação feminina nas narrativas de autoria feminina.

A respeito do conceito de “crítica falocêntrica”, utilizado por Opazo e Pezzini (2022), citamos aqui o estudo de Sara Castro-Klarén (2017), intitulado “*La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina*”. Segundo a autora, a noção de mulher como sujeito incompleto, repassada pelas culturas patriarcais ao longo dos séculos, contribuiu para que até hoje houvesse estudos literários baseados em uma lógica oposicional. Para tanto, Castro-Klarén (2017) afirma que seria uma função da crítica literária feminista latino-americana questionar esse comparativismo falocêntrico a fim de superar a dupla negatividade com a qual a escritora latino-

americana ainda é vista, “[...] *porque es mujer y porque es mestiza*”⁴⁰ (CASTRO-KLARÉN, 2017, p. 193).

Neste capítulo, visualizamos tanto a trajetória da escritora Isabel Allende e sua importância para o processo de consolidação da autoria feminina na América Latina a partir de *La casa de los espíritus*. Além disso, observamos a dualidade presente entre o discurso proferido pela crítica literária e a ascensão de vendas que possuem as obras de Allende, o que nos leva a inferir que há resquícios de falocentrismo e misoginia por parte de alguns críticos literários ao denominar a escrita de Allende como a de uma *escribidora*.

Compreendemos, portanto, que é a partir de uma perspectiva crítico-feminista junto a uma proposta comparativista em busca de interdisciplinar que o estudo sobre *La casa de los espíritus* que se desenvolveu esta pesquisa. Para tanto, no seguinte capítulo apresentamos outras concepções teórico-críticas sobre a obra de Allende, porém com o foco na hibridização e transição entre gêneros literários, bem como os diálogos intertextuais apresentados na obra. Consideramos importante desenvolver essa discussão referente ao hibridismo no gênero literário a fim de contribuir para os estudos futuros sobre a obra.

⁴⁰ Tradução nossa: [...] porque é mulher e porque é mestiça. (CASTRO-KLARÉN, 2017, p. 193).

2 HIBRIDISMO DO GÊNERO LITERÁRIO

Tenía la idea de que al poner nombre a los problemas, éstos se materializan y ya no es posible ignorarlos (ALLENDE, 2007a, p. 129).

Ao tomarem como objeto de pesquisa *La casa de los espíritus*, alguns estudos buscaram interpretá-lo sob a identificação em um determinado gênero e/ou subgênero literário, devido às características presentes na estrutura narrativa e no conteúdo narrado.

Como exemplos, destacamos o estudo de Kamila Rodrigues Lima e Tânia Sarmento-Pantoja (2014), que interpretam que a obra de Allende seria um romance histórico mesclado com as experiências pessoais da autora; e a tese de Luciana Caneiro Hernández (2017), que ao analisar a trajetória das mulheres escritoras de romances históricos na América Latina aponta *La casa de los espíritus* como pertencente a esse subgênero. Outros estudos também propõem interpretar marcas autobiográficas e testemunhais presentes na narrativa, como já mencionado anteriormente por Coddou (1988). Destacamos a frequência de leitores e críticos que objetivam encontrar, nas obras de Allende, traços de experiências de vida da escritora e o estudo de Evandro Figueiredo Candido (2018), que investiga o caráter testemunhal na narrativa da voz enunciativa do discurso de Alba, como sendo suplemento de sua memória individual.

Aspiramos, aqui, utilizando como principal embasamento as análises propostas por Horácio Saavedra Castillo (2014), em sua obra intitulada *La obviedad de ser novela: La casa de los espíritus*, apontar o hibridismo presente na obra de Allende com relação aos gêneros literários, assim como destacar os diálogos entre ficção e história que podem ser observados na obra. Nesse sentido, primeiramente, discorreremos sobre os principais aspectos do estudo de Castillo (2014) que complementam a compreensão das características híbridas da obra com relação ao gênero literário. Reforçamos, também, que o objetivo deste capítulo não se configura em realizar um estudo aprofundado sobre essa problemática, mas sim apresentar outras possibilidades de leitura da obra, contribuindo, dessa forma, para as futuras interpretações sobre o Estado da Arte.

Ao indagar se *La casa de los espíritus* seria um romance e o porquê dessa categorização, Castillo (2014) propõe inicialmente analisar em quais outros gêneros e subgêneros literários a obra poderia ser classificada. Dessa forma, o teórico elabora suas análises identificando que a obra de Allende poderia ser considerada como autobiografia, reportagem, testemunho, fonte histórica-historiográfica e, por último, romance. Dentro dessa última categoria, Castillo (2014) aponta a afinidade da narrativa com os subgêneros romance histórico, realista e regionalista.

Para esta pesquisa, utilizaremos apenas as análises de Castillo (2014) sobre convergência de *La casa de los espíritus* para os gêneros autobiografia, testemunho e para o subgênero romance histórico.

É importante mencionarmos os estudos de Zilá Bernd (1998) sobre o caráter híbrido na narrativa latino-americana. Segundo a teórica, o termo pode ser entendido como “[...] cruzamento de tendências que valoriza e respeita o Diverso e as distintas estratégias de construção/desconstrução identitária, situando-se, portanto, na movência do heterogêneo e do pós-moderno” (BERND, 1998, p. 26). De modo similar, Renata Fraga dos Santos (1998) aponta que, a partir da década de 1960, a literatura latino-americana passou a se configurar como híbrida, principalmente no que tange aos aspectos estruturais e conteudísticos do texto literário, alegando que:

A fronteira entre os gêneros é rompida e é aberta a nova possibilidade: o gênero híbrido, que incorpora desde gêneros considerados não literários até códigos de outras áreas de expressão. São, assim, reinstalados, dentro das obras de arte, contextos e discursos múltiplos na tentativa de, através da reconstrução do passado, se pode melhor entender o presente. (SANTOS, 1998, p. 47).

Para Bernd (1998), há uma mistura de diversos gêneros – como a ficção metadiscursiva, o ensaio, a autobiografia, a entrevista, o romance histórico e a dramaturgia –, além dos distintos códigos semióticos que configurariam o terceiro nível de hibridização atingindo pelos escritores latino-americanos. A teórica destaca, ainda, que o hibridismo poderia estar presente em:

[...] todas as produções ficcionais analisadas, da (re)utilização de diferentes procedimentos de memorização de fragmentos heterogêneos (*trace*) que, postos em relação, se intervalizam, gerando novos sistemas sígnicos para expressar as América. (BERND, 1998, p. 266).

Portanto, compreendemos que essa característica da literatura latino-americana provém com intenção de transmitir ao leitor aspectos memorialísticos e históricos e, assim como destacado por Santos (1988, p. 47), conjecturar um leitor “[...] ativo que, através das pistas dadas pela ficção, possa compreender melhor o mundo”. Ademais, ao orientar-nos pelos estudos de Florencia Garramuño (2014), destacamos que dentro da literatura latino-americana contemporânea há uma tendência a generalização, o que a teórica define como “frutos estranhos”, ou seja, a expressão artística como algo:

[...] difícil de ser categorizado e definido, que, nas suas apostas por meio e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros [...] e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instala-se. (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12).

Nesse sentido, analisamos que ocorre, além da presença desse caráter híbrido, o não enquadramento específico com relação ao gênero literário em *La casa de los espíritus*, principalmente ao analisarmos a disposição das vozes enunciativas do discurso ao longo da obra. Retomando o estudo de Jara (1987) sobre as narrativas do pós-golpe militar, a obra de Allende buscaria, por meio das vozes enunciativas do discurso localizadas como Alba e Esteban Trueba, recontar o passado recente latino-americano que culminaria no período ditatorial. O teórico destaca que essas duas vozes realizam uma colagem de imagens e rastros desse passado recente, afirmando que a função dessa narrativa seria a de:

[...] *recuperar y hacer visible las huellas de la esperanza y sincronizarlas con las de la derrota, dándole realidad a un presente cuya presencia es posible por hallarse traspasado del pretérito y transfigurado por un proyecto futuro. [...] Escritura que se dibuja en las formas de la voluntad de ser, de la esperanza; lenguaje que retrasa las huellas del pasado, de la historia: en las huellas de la esperanza.*⁴¹ (JARA, 1987, p. 116-117).

Comprendemos, portanto, que o caráter híbrido apresentado na narrativa de *La casa de los espíritus*, transitando entre gêneros e subgêneros literários diferentes, faz-se necessário devido a função de manter a memória de um passado que não deve ser esquecido além de que pode, conforme apresentado por Jara (1987), transmitir ao leitor a sensação de esperança.

Para apontarmos o caráter híbrido na configuração do gênero literário de *La casa de los espíritus*, retomamos a seguir os estudos de Castillo (2014) a respeito da convergência da obra em: autobiografia; testemunho; e romance histórico.

2.1 AUTOBIOGRAFIA

Segundo explica Castillo (2014), *La casa de los espíritus* pode ser considerada uma obra autobiográfica devido à proximidade entre a escritora Isabel Allende e os eventos que

⁴¹ Tradução nossa: [...] recuperar e se fazer visível as pegadas da esperança e sincronizá-las com as da derrota, dando realidade a um presente cuja presença é possível por se encontrar traspasado do pretérito e transfigurado por um projeto de futuro. [...] Escritura que se desenha nas formas de vontade de ser, da esperança; linguagem que retarda as pegadas do passado, da história: nas pegadas da esperança. (JARA, 1987, p. 116-117).

resultaram no Golpe Militar que são narrados ao longo da obra. Junto a esse fato, conforme já citado por Coddou (1988) e pela própria Allende (2007b; 2008; 2020), ao identificarmos os personagens que foram inspirados nos familiares da autora – como Esteban Trueba, Clara, Blanca e *O Presidente*, inspirados em seu avô, sua avó, sua mãe e seu primo Salvador Allende, respectivamente –, podemos conduzir nossa leitura a interpretar a obra como sendo pertencente ao gênero autobiográfico.

Ao buscarmos compreender o que seria uma obra autobiográfica, recorreremos a *O pacto autobiográfico*, de Phillipe Lejeune (2008), obra que compreende a autobiografia como um contrato de leitura entre autor e leitor que consiste nos princípios de veracidade e identidade entre autor-narrador-personagem. Em sua definição, o teórico considera autobiografia como uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Ademais, o autor elenca os elementos pertencentes ao gênero de acordo com: a forma da linguagem, organizando-se em uma narrativa em prosa; o assunto tratado, que seria a vida individual, a história de alguém; a situação do autor, ou seja, sua identidade como um ser real e importante à sociedade e que tivesse, ao mesmo tempo, a identidade do narrador; a posição do narrador, explorando a sua identidade e a do personagem principal e a sua perspectiva ao longo da obra. Em sua argumentação, Lejeune (2008) deixa explícito que, para que uma obra seja considerada uma autobiografia, deve ser uma narrativa, porém outros aspectos podem ser alterados como é o caso da perspectiva retrospectiva, em que pode haver elementos que remetam ao presente e, por mais que o gênero pretenda abordar o caráter individual e pessoal da vida de um indivíduo, pode-se também admitir, de certa forma, elementos que invocam o social e o político.

Expostos os conceitos e as definições de autobiografia segundo a definição de Lejeune (2008), recorreremos novamente ao estudo de Castillo (2014) que discorre que *La casa de los espíritus* poderia ser considerada pertencente ao gênero autobiográfico, pois, conforme já apontado anteriormente, Isabel Allende teria presenciado alguns momentos narrados ao longo da obra. Para o autor, quando a voz enunciativa do discurso descreve a chegada do Golpe Militar seria esse o momento em que a voz da própria escritora se manifesta, argumentando que:

[...] si algo caracteriza a este género, esto es el hecho de que está escrito con una focalización interna y una voz narrativa autodiegética, esto es, que quien

*ve (enfoque, punto de vista) la historia, observa ésta y a los personajes, espacios y objetos, desde dentro de la misma; al mismo tiempo, quien narra (voz) también se ve inmiscuido e involucrado en la diégesis contada. Además, quien ve y narra se identifica con un personaje, pero no con cualquiera; lo hace con el protagonista.*⁴² (CASTILLO, 2014, s.p).

Portanto, compreendemos que nos fragmentos da narrativa que englobam o período da ditadura militar, a voz da escritora Isabel Allende se transfiguraria na voz enunciativa do discurso, que seria identificada posteriormente no Epílogo como a de Alba Trueba. Essa perspectiva pode ser analisada em outras passagens da obra. Ao realizar um levantamento biográfico da escritora, Coddou (1988) destaca que, após o divórcio de seus pais, Allende perdeu o contato com seu pai e apenas o reencontrou anos mais tarde para reconhecer seu corpo em um necrotério. Para o teórico, ao tomar conhecimento desse evento biográfico, os leitores de *La casa de los espíritus* o relacionariam a uma passagem semelhante vivenciada pela personagem Alba, exposta no fragmento abaixo:

*Tantas veces lo soñó, que fue una sorpresa cuando muchos años después tuvo que ir a reconocer el cadáver del que creía su padre, en un depósito de la Morgue Municipal. Entonces Alba era una joven valerosa, de temperamento audaz y acostumbrada a las adversidades, de modo que fue sola. Le recibió un practicante de delantal blanco, que la condujo por los largos pasillos del antiguo edificio hasta una sala grande y fría, cuyos muros estaban pintados de gris. El hombre del delantal blanco abrió la puerta de una gigantesca nevera y extrajo una bandeja sobre la cual yacía un cuerpo hinchado, viejo y de color azulado. Alba lo miró con atención, sin encontrar ningún parecido con la imagen que había soñado tantas veces. Le pareció un tipo común y corriente, con aspecto de empleado de Correos, [...]*⁴³ (ALLENDE, 2007a, p. 325).

Para Coddou (1998), essa passagem seria uma estratégia empregada pela escritora de reconstruir um acontecimento de sua biografia e ficcionalizá-lo. Ainda assim, o teórico discute que não seria acessível ao leitor determinar o que seria condicente a biografia de Allende e o

⁴² Tradução nossa: [...] se algo caracteriza a este gênero, isto é o feito de que está escrito com uma focalização interna e uma voz narrativa autodiegética, isto é, que quem vê (enfoque, ponto de vista) a história, a observa e aos personagens, espaços e objetos, desde dentro dessa mesma história; ao mesmo tempo, quem narra (voz) também se vê inserido e engajado na diégesis contada. Ademais, quem vê e narra se identifica com um personagem, mas não com qualquer um; o faz com o protagonista. (CASTILLO, 2014, s.p).

⁴³ Tradução de Carlos Martins Pereira: Tantas vezes o sonhou, que foi uma surpresa quando muitos anos depois teve de ir reconhecer o cadáver do que julgava seu pai, num depósito da Morgue Municipal. Nessa altura Alba era uma jovem valorosa, de temperamento audaz e acostumada às adversidades, por isso foi sozinha. Recebeu-a um praticante de avental branco, que à conduziu pelos longos corredores do antigo edifício até uma sala grande e fria, com paredes pintadas de cinzento. O homem do avental branco abriu a porta de uma gigantesca geleira e tirou um tabuleiro onde jazia um corpo inchado, velho e de cor azulada. Alba olhou-o com atenção sem encontrar nenhuma semelhança com a imagem que tantas vezes tinha sonhado. Pareceu-lhe um tipo comum e corrente, com aspecto de empregado dos correios. (ALLENDE, 2021, p. 263).

que seria ficcionalizado para compor as experiências de Alba. Interpretamos que, embora seja possível analisar que os vestígios autobiográficos expostos por Castillo (2014), que se fazem presentes na obra, isso não seria o suficiente para enquadrá-la como autobiográfica, segundo os preceitos expostos por Lejeune (2008), pois, para esse autor, o pacto autobiográfico deve ser mantido entre o escritor e o leitor por meio de diversos elementos.

Entre os elementos expostos por Lejeune (2008), destacamos também a questão da expressividade da identidade no texto autobiográfico, a qual o autor afirma que deverá ser marcada, na maioria das vezes, pelo emprego da primeira pessoa, ancorando-se nos estudos das vozes da narrativa do crítico literário francês, Gérard Genette. Segundo a teoria de Genette ([1966] 1979), a narrativa realizada em primeira pessoa é classificada como autodiegética.

Além de recorrer o uso da primeira pessoa, a voz enunciativa do discurso autodiegética, em um texto autobiográfico, seria responsável por escrever e participar dos eventos narrados. Contudo, Lejeune (2008) explica que o emprego das características que definem uma autobiografia não seria algo rigoroso, pois não é necessário que todas as obras autobiográficas contenham todos os elementos listados, assim, para o autor seria “[...] perfeitamente possível que haja identidade entre o narrador e o personagem principal sem o emprego da primeira pessoa” (LEJEUNE, 2008, p. 16).

Ao analisarmos *La casa de los espíritus* (2007a), visualizamos que há uma troca constante entre as vozes enunciativas do discurso que, segundo Marilene Kunz (2009), por mais que o leitor obtivesse a certeza de por quem é narrada a história, apenas no Epílogo ocorre a confirmação da identidade dos narradores. Ainda, segundo a teórica, a distribuição das vozes enunciativas ao longo da obra é o que a torna uma narrativa complexa. Nesse sentido, Opazo (2018) identifica, apoiando-se nos estudos de Genette (1979), três vozes enunciativas do discurso responsáveis por comandar a narrativa de *La casa de los espíritus* (2007).

A primeira, conforme apresentado por Opazo (2018), pode ser classificada como heterodiegética, localizada no nível intradiegético, a qual seria identificada ao final da obra como a personagem Alba. Nesse momento da obra, confessa ter adquirido base para a construção da narrativa nos cadernos deixados pela avó Clara, pelas cartas trocadas com sua mãe, Blanca, e com outros documentos pertencentes à fazenda da família. Conforme apresentado no estudo de Opazo (2018), a voz de Alba poderia enquadrar-se, ainda, em determinadas passagens, como uma voz autodiegética, como quando a personagem ao prestar testemunho dos acontecimentos ocorridos em seu núcleo familiar explana “[...] momentos de sua própria vida como episódios de sua infância ou da tortura sofrida enquanto estava presa” (OPAZO, 2018, p. 49).

Outro ponto que fundamenta o não enquadramento completo da obra no gênero autobiográfico é com relação as demais vozes enunciadoras presentes na obra, como é o caso do personagem Esteban Trueba, avô de Alba, que, conforme identificado por Kunz (2009), assume o ato narrativo onze vezes e em distintas épocas de sua vida. Com relação a voz enunciadora de Esteban, Opazo (2018) aponta que, com base na teoria de Genette (1979), essa pode ser identificada como autodiegética, pertencente também ao nível intradiegético, pois “[...] ele estaria inserido nesse universo ficcional como um dos personagens principais da história e usaria da narrativa para justificar suas ações ou explicar seu ponto de vista em determinados acontecimentos da história da família” (OPAZO, 2018, p. 49).

Embora não haja propriamente o estabelecimento de um pacto autobiográfico, é possível inferir que *La casa de los espíritus* (2007a) possui em sua narrativa alguns matizes de autobiografia com relação as vivências e as memórias da escritora Isabel Allende. Em seus argumentos, Castillo (2014) destaca que houve uma preocupação com a estética da obra por parte da autora, que buscou não a tornar uma autobiografia, mas fazer com que possuía elementos que permitam o diálogo com esse gênero. Além disso, destacamos que os traços de autobiografia presentes na obra auxiliam na criação do universo ficcional, embora esse não seja o único elemento que norteia a escrita de Allende, como também não seria o suficiente para determinar *La casa de los espíritus* como uma obra pertencente integralmente ao gênero autobiográfico.

Por último, recorreremos à crítica de Mario Vargas Llosa (2021) exposta em *La verdad de las mentiras*, na qual o escritor afirma que não seria uma simples anedota que determinaria o que seria verdade ou mentira em uma ficção, mas, sim que essa seja “[...] escrita, no vivida, que este hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en lenguaje, al ser contados, los hechos sufren una profunda modificación.”⁴⁴ (VARGAS LLOSA, 2021, p. 18). Portanto, embora seja possível identificar anedotas semelhantes entre a vida de Allende e o que é exposto nos relatos de Alba em *La casa de los espíritus*, o pacto autobiográfico não se estabelece, pois trata-se de uma ficção sem comprometimento em pactuar com aquilo tido como verdadeiro.

⁴⁴ Tradução nossa: [...] escrita, não vivida, que está feita de palavras e não de experiências concretas. Ao traduzir-se em linguagem, ao ser contados, os fatos sofrem uma profunda modificação. (VARGAS LLOSA, 2021, p. 18).

2. 2 LITERATURA DE TESTEMUNHO

Em seu estudo, Castillo (2014, s.p) questiona: “¿Por qué *La casa de los espíritus* sería testimonial?⁴⁵”, sequencialmente, o teórico contesta que a resposta a esse questionamento seria simples e residiria no fato de que a escritora Isabel Allende seria uma exilada da ditadura militar chilena, tal como apresentado no capítulo anterior, recorrendo aos estudos de Coddou (1988) e pela própria autora no documentário (2008).

O que Castillo (2014) busca relacionar é que, tal como a personagem Alba – e aqui complementamos a explicação do teórico elucidando que outros personagens também se encontravam no contexto do Golpe Militar –, Isabel Allende também experimentou a realidade desse período histórico, portanto, para o teórico, “[...] dentro de la narración – por medio de una autorreferencia hacia el procedimiento de la escritura la cual Isabel Allende junto con la voz narrativa de Alba, son partícipes – se mencione que *La casa es de orden testimonial*⁴⁶” (CASTILLO, 2014, s.p).

Anterior ao estudo de Castillo (2014), Coddou (1988) afirmara em suas análises que ao longo de *La casa de los espíritus* haveria elementos metadiscursivos que induziriam a uma leitura possível da obra como de caráter testemunhal. Seguindo o caminho de análise proposto por Coddou (1988), no Epílogo, Alba afirma que, junto a seu avô, iniciou a escrita da história que fora narrada até então. A voz enunciativa complementa que Esteban Trueba a auxiliou na escrita inicial do texto, que contou também com a ajuda dos álbuns de família, dos documentos da fazenda *Las Tres Marias*, das cartas compartilhadas com sua mãe Blanca e dos cadernos de anotar a vida de sua avó Clara.

No terceiro capítulo, intitulado *Clara, Clarividente*, é explicado pela voz enunciativa – até então desconhecida – que Clara iniciará a escrita em seus cadernos de anotar a vida ainda menina, após o falecimento de sua irmã Rosa e o período que ficou em silêncio. Temos acessos a escrita de Clara por meio da estratégia metadiscursiva empregada pela voz enunciativa, como exposto nos fragmentos abaixo:

Llenaba incontables cuadernos con sus anotaciones privadas, donde fueron quedando registrados los acontecimientos de ese tiempo, que gracias a eso no

⁴⁵ Tradução nossa: Por que *A casa dos espíritos* seria testemunhal? (CASTILLO, 2014, s.p).

⁴⁶ Tradução nossa: [...] dentro da narrativa – por meio de uma autorreferência ao procedimento da escritura da qual Isabel Allende junto a voz narrativa de Alba, são partícipes – se menciona que *A casa dos espíritos* é de ordem testemunhal. (CASTILLO, 2014, s.p).

*se perdieron borrados por la neblina del olvido, y ahora yo puedo usarlos para rescatar su memoria.*⁴⁷ (ALLENDE, 2007a, p. 54. Grifos nossos).

*Es una delicia, para mí, leer los cuadernos de esa época, donde se describe un mundo mágico que se acabó*⁴⁸. (ALLENDE, 2007a, p. 63. Grifos nossos).

O recurso metadiscursivo apontado por Coddou (1988) nos auxilia a compreender que a voz enunciativa do discurso está diante de uma forma de testemunho deixada por Clara em vida para recorrer ao passado. No Epílogo, nos é explicado, pela voz de Alba, que os cadernos de anotar a vida serviriam, para Clara, como uma ferramenta para “[...] *ver las cosas en su dimensión real y para burlar a la mala memoria*”⁴⁹ (ALLENDE, 2007a, p. 525) e que agora serviriam para Alba como uma forma de “[...] *rescatar las cosas del pasado y sobrevivir a mi propio espanto*”⁵⁰ (ALLENDE, 2007a, p. 525).

Ao analisarmos esses fragmentos metadiscursivos presentes em *La casa de los espíritus*, recorremos aos estudos de Márcio Seligmann-Silva (2011) a fim de atrelar esses elementos ao caráter testemunhal. Segundo o teórico, o testemunho deve ser compreendido como um misto complexo entre *tetris* – visualização das ações – e *superstes* – a escuta das ações narradas –, afirmando que por meio da linguagem poética e literária essa junção seria possível. Nesse sentido, podemos relacionar a conexão de duas formas de testemunho à construção da narrativa de *La casa de los espíritus*: o testemunho de Clara como *tetris*, uma vez que tudo visualizado por ela fora anotado em seus cadernos; e o testemunho de Alba como *superstes*, uma vez que é formado pela visualização de sua avó, além de outros elementos como as histórias contadas oralmente – e posteriormente também escritas – por seu avô e sua mãe.

Ainda, Seligmann-Silva (2011) discorre que no campo literário o diário seria um possível local para o testemunho, pois:

[...] podemos identificar no diário algo como as marcas e traços do presente de sua escritura. O diário produz páginas que se embaralham com a vida de seu autor-protagonista. Nele somos tocados pelo ar que este personagem respirava. Tendemos a ver nele um testemunho, ou seja, um *índice*, metonímia, e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados. Além disto, o diário possui também uma respiração, um

⁴⁷ Tradução de Carlos Martins Pereira: Enchia incontáveis cadernos com anotações privadas, onde foram ficando registados os acontecimentos desse tempo, que graças a isso não se perderam apagados pela neblina do esquecimento, e que posso usar agora para recuperar a sua memória. (ALLENDE, 2021, p. 69).

⁴⁸ Tradução de Carlos Martins Pereira: É uma delícia para mim ler os cadernos dessa época, onde se descreve um mundo mágico que acabou. (ALLENDE, 2021, p. 73).

⁴⁹ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] para ver as coisas na sua dimensão real e para enganar a má memória (ALLENDE, 2021, p. 417).

⁵⁰ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] resgatar as coisas do passado e sobreviver ao meu próprio espanto. (ALLENDE, 2021, p. 418).

ritmo, que expressa e *aponta* para situação anímica e corpórea de seu autor. (SELIGMANN-SILVA, p. 267. Grifos do autor).

Assim, ao interpretarmos os cadernos de Clara como diários – embora não possuíssem datas definidas para os acontecimentos – é possível identificar esses traços de testemunho como sendo um elemento essencial para a construção da narrativa de Alba, uma vez que inicia e termina a história da saga da família Trueba-Del Valle com um fragmento retirado do primeiro caderno de Clara:

*“Barrabás llegó a la familia por vía marítima”, anotó la niña Clara con su delicada caligrafía.*⁵¹ (ALLENDE, 2007a, p. 13).

*Comienza así: “Barrabás llegó a la familia por vía marítima...”*⁵² (ALLENDE, 2007a, p. 525).

Ademais, em sua dissertação, Evandro Figueiredo Candido (2018) defende que os cadernos de Clara se configuram como uma forma de testemunho inicialmente involuntário, pois a personagem não pensaria em uma serventia futura para esses escritos, apenas seriam voltados a sua memória individual devido ao medo de esquecer as coisas. Contudo, Candido (2018) defende que, ao presentear a neta com seus diários no leito de morte, o testemunho de Clara admitiria um caráter voluntário, pois haveria uma preocupação em fazer com que os fatos apontados não fossem esquecidos.

Para o autor, o testemunho de Clara bem como o uso que Alba lhe dá ao construir a narrativa englobam tanto uma temática política e histórica quanto uma temática incluída ao meio familiar, destacando que:

Interesse que Clara já manifesta quando fica muda ao anotar também as trivialidades; interesse que Alba traz consigo, mesmo depois de adulta, no olhar para um mundo em transformação. Pertencente à terceira geração da família Trueba, a juventude daquela que, ao final da narrativa, se revela como narradora coincide com momentos de tensões políticas em seu país. (CANDIDO, 2018, p. 67).

Seguindo a análise proposta pelo autor, consideramos que Alba constrói também seu próprio testemunho impulsionada por sua avó. Essa interpretação torna-se evidente ao

⁵¹ Tradução de Carlos Martins Pereira: “Barrabás chegou à família por via marítima”, anotou a menina Clara com a sua delicada caligrafia. (ALLENDE, 2021, p. 5).

⁵² Tradução de Carlos Martins Pereira: Começa assim “Barrabás chegou à família por via marítima...” (ALLENDE, 2021, p. 418).

analisarmos a passagem pertencente ao capítulo “*La hora de la verdad*”, em que Alba, já enfraquecida após ser torturada pelos militares e decidida a dar fim a seu sofrimento, recebe a visita de Clara:

*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 pocas cuadras de su mundo feliz estaban los otros, los que sobreviven o mueren en el lado oscuro.*⁵³ (ALLENDE, 2007a, p. 503-504. Grifo nosso).

O espírito transfigurado de Clara, junto ao testemunho deixado em seus diários, seriam os responsáveis por fazer com que Alba produzisse seu próprio testemunho frente ao sofrimento causado pela tortura e pela violência sofrida nas mãos dos militares. Nesse sentido, recorreremos novamente aos estudos de Seligmann-Silva (2011) sobre a importância do ato de testemunhar diante das catástrofes vivenciadas ao longo do século XX, em especial ao contexto latino-americano com a presença dos Golpes de Estado. Para o teórico:

O testemunho tanto artístico/literário como jurídico pode servir para se fazer um novo espaço político para além dos traumas que serviram tanto para esfacelar a sociedade como para construir novos laços políticos. Esta *passagem pelo testemunho* é, portanto, fundamental tanto para indivíduos que vivenciaram experiências-limite como para sociedades pós-ditadura. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 276).

Ao interpretarmos o testemunho de Alba ao longo dos capítulos *El Terror* e *La Hora de la Verdad*, compreendemos essa função de evidenciar esse período da história latino-americana, principalmente sob a ótica feminina. No *Epílogo*, Alba explica que, ao ser transferida para um campo de concentração para mulheres, passou a tentar ordenar a história que havia iniciado na prisão após a aparição de Clara, obtendo a ajuda de outras prisioneiras que lhe conseguiram, além dos instrumentos, materiais necessários para a escrita seus próprios testemunhos:

⁵³ Tradução de Carlos Martins Pereira: Clara trouxe a ideia salvadora de escrever com o pensamento, sem lápis nem papel, para lhe manter o espírito ocupado, para se evadir do canil e viver. Sugeriu-lhe, também, que escrevesse o testemunho que um dia poderia servir para trazer à luz o terrível segredo que estava a viver, para que o mundo conhecesse o horror que se vivia paralelamente à existência agradável e ordenada daqueles que não queriam saber, dos que podiam ter a ilusão de uma vida normal, dos que podiam negar que flutuavam numa jangada num mar de lamentos, ignorando, apesar de todas as evidências, que a poucos quarteirões do seu mundo feliz estavam os outros, os que sobrevivem ou morrem no lado escuro. (ALLENDE, 2021, p. 400-401).

*Traté de escribir los pequeños acontecimientos de la sección de mujeres, que habían detenido a la hermana del Presidente, que nos quitaron los cigarrillos, que habían llegado nuevas prisioneras, que Adriana había tenido otro de sus ataques y se había abalanzado sobre sus hijos para matarlos, [...] y me preguntaba, escribía, en qué forma los hijos de Adriana podrían devolver la canción y el gesto a los hijos o los nietos de esas mismas mujeres que los arrullaban.*⁵⁴ (ALLENDE, 2007a, p. 518-519).

Embora em sua análise final Castillo (2014) declare que *La casa de los espíritus* também não poderia enquadrar-se como pertencente ao gênero testemunho devido a ficcionalização dos fatos narrados, é possível visualizar que o caráter testemunhal na voz de Alba cumpre com a função descrita por Seligmann-Silva sobre o testemunho diante de uma catástrofe.

Como analisado no documentário (2008), embora Isabel Allende tenha vivenciado o golpe militar, a escritora procurou exilar-se a partir das primeiras ameaças sofridas ao associarem seu grau de parentesco com o presidente deposto, Salvador Allende. Contudo, em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 2010, Allende declarou que, ao longo da ditadura, escondia presos políticos em sua casa em Santiago de Chile além de que, trabalhando como jornalista, obtinha informações sobre campos de concentração ocultos durante o período, fazendo com que essas fossem outras razões pelas quais precisou exilar-se na Venezuela.

Apesar de ter vivenciado a ditadura chilena, Allende não chegou a ser presa política, portanto, a narrativa de Alba seria um testemunho ficcional que dá voz às vítimas torturadas e presas durante o período ditatorial nos países latino-americanos. Considerando também que a obra foi publicada em 1982, período em que grande parte dos países latino-americanos estavam ainda sob o governo militar, como foi o caso do Brasil e do Chile, em que a democracia só foi possível a partir dos anos de 1989 e 1993, respectivamente. Ao apresentar a realidade de um campo de concentração de mulheres, o testemunho de Alba estaria denunciando espaços que só seriam de conhecimento público após a chegada da democracia.

A título de exemplificação, citamos o caso de dois campos de concentração voltados para mulheres durante a ditadura militar na América Latina que se tornaram de conhecimento público apenas após a chegada da democracia: Pisaguas, no Chile e a ESMA – *Escuela Superior de Mecánica de la Armada*. O primeiro, segundo Anyelina Rojas Valdés (2020), ficou

⁵⁴ Tradução de Carlos Martins Pereira: Tentei descrever os pequenos acontecimentos da seção de mulheres, que tinham prendido a irmã do Presidente, que nos tiraram os cigarros, que tinham chegado novas prisioneiras, que Adriana tivera outro dos seus ataques e se tinha atirado aos filhos para os matar [...] e eu perguntava a mim própria, escrevia, de que maneira os filhos de Adriana poderiam restituir a canção e o gesto aos filhos ou aos netos daquelas mesmas mulheres que os acarinavam. (ALLENDE, 2021, p. 412-413).

conhecido mundialmente após a descoberta de uma fossa clandestina em 2 de junho de 1990. O segundo, localizado na Argentina, em que, de acordo com os relatórios expostos pelo *Museo Sitio de Memoria ESMA* (2021), mais de 5000 presos políticos foram torturados e em que se contava com uma ala própria para mulheres, suas atividades de tortura ao longo do período ditatorial foram expostas publicamente apenas em 2004.

Evidenciamos, dessa forma, que há traços de testemunho presentes na narrativa de *La casa de los espíritus*, inicialmente com os diários de Clara e continuados com a escrita de Alba que buscam, ademais de traçar o passado da família, apresentar e denunciar o passado latino-americano. Entretanto, por conta de demais elementos de caráter híbrido e da ficcionalização do testemunho, destacamos que o enquadramento total a esse gênero não seria possível, há apenas traços que remetem a escrita testemunhal.

2. 3 ROMANCE HISTÓRICO

Ao enquadrar *La casa de los espíritus* (2007) como pertencente ao gênero romance, Castillo (2014) destaca que a obra apresenta tanto aspectos fictícios sobre a família Trueba-Del Valle, como engloba feitos históricos do passado recente latino-americano.

Ademais, o teórico identifica, na obra temáticas envolvendo a aventura, primeiramente com o personagem Tio Marcos com seu baú de livros e as viagens por culturas pouco habituais para a sociedade do século XX; o amor, que Castillo (2014) destaca em específico o capítulo *Los amantes*, no qual são narrados os encontros entre Blanca e Pedro Tercero; além de outros acontecimentos da vida cotidiana em fusão com os elementos do realismo mágico, que estariam representados na presença dos espíritos que permeiam o casarão da família Trueba-Del Valle.

Ao analisar os enquadramentos da obra como romance, Castillo (2014) afirma que *La casa de los espíritus* (2007a) poderia se configurar como pertencente a outros subgêneros do romance: histórico, realista e regionalista, destacando que:

[...] es novela histórica pues narra el pasado con personajes tanto ‘reales’ como ficticios; [...] es también novela realista pues – aunque lo hace por medio de una alegoría y de estética de lo real mágico – se apaga a la realidad y es muy descriptiva de ésta. [...] Es novela regionalista pues recoge características de una zona geográfica dada: aunque las voces narrativas nunca mencionan el país en que ocurre los hechos, sí se infiere que, por lo menos, es sudamericano pues se menciona una cordillera en que, casualmente, se practica andinismo.⁵⁵ (CASTILLO, 2014, s.p).

⁵⁵ Tradução nossa: [...] é romance histórico pois narra o passado com personagens tanto ‘reais’ como ‘ficcionalis’ [...] é também romance realista pois – ainda que o faça por meio de uma alegoria e de estética do realismo mágico

O teórico afirma que um ponto importante que poderia localizar a obra entre os subgêneros citados estaria a presença dos personagens *O Poeta* e *O Presidente*, que poderiam ser identificados como históricos, representando ao poeta chileno Pablo Neruda e ao ex-presidente Salvador Allende, também chileno.

Tal como Castillo (2014), constituiremos a discussão sobre romance histórico baseando-nos na teoria de Seymour Menton (1993), o qual definiu que todo romance poderia ser considerado como histórico, uma vez que “[...] *en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos*”⁵⁶ (MENTON, 1993, p. 32). No entanto, ao buscar analisar mais especificamente o romance histórico latino-americano, o teórico alega que é necessário atribuir a categoria para os romances “[...] *cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor*”⁵⁷ (MENTON, 1993, p. 32).

Portanto, ao colocarmos como base os estudos de Menton (1993), poderíamos atribuir a *La casa de los espíritus* (2007) a identificação como pertencente ao subgênero romance histórico. Essa identificação ocorre a partir do primeiro capítulo, intitulado *Rosa, la bella*, até o capítulo *La Niña Alba*, que marca o nascimento da personagem e, se considerarmos as matizes de autobiografia que permeiam a obra, é possível reconhecer Alba como um alter ego de Isabel Allende, podemos identificar que aspectos da vida da autora também são vivenciados pela personagem – principalmente quando mencionadas as passagens do golpe militar no capítulo *El Terror*.

Ao analisar as possíveis causas do aumento de romances históricos no território latino-americano, Menton (1993) aponta que ao final da década de 1970 e início da década de 1980 houve uma significativa quantidade de romances históricos publicados em comparação aos períodos anteriores. No entanto, o teórico indica o Chile como uma exceção dessa tendência, pois:

Ese fenómeno puede explicarse por la mayor preocupación de los novelistas chilenos contemporáneos por el pasado inmediato, o sea, el golpe militar

– se apega à realidade e lhe é muito descritiva. [...] É romance regionalista pois recolhe características de uma região geográfica dada: ainda que as vozes narrativas nunca mencionam o país em que ocorre os feitos, sim se infere que, pelo menos, é sul-americano pois se menciona uma cordilheira em que, casualmente, se pratica alpinismo. (CASTILLO, 2014, s.p).

⁵⁶ Tradução nossa: [...] em maior e menor grau, capta o ambiente social de seus personagens, até dos mais introspectivos. (MENTON, 1993, p. 32).

⁵⁷ Tradução nossa: [...] cuja ação se localiza total ou pelo menos predominantemente no passado, isto é, um passado não experimentado diretamente pelo autor. (MENTON, 1993, p. 32).

*contra el gobierno de Allende en 1973, la dictadura de Pinochet y las experiencias en el exilio de varios novelistas. En cambio, la escasez de la NNH en Chile también podría atribuirse a la preferencia chilena tradicional por novelar de un modo realista el mundo contemporáneo.*⁵⁸ (MENTON, 1993, p. 47).

Tal apontamento de Menton (1993) configura o explorado por Ruffinelli (2007) a respeito do Novo Romance Latino-americano a partir da década de 1980 e, também, os estudos de Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2010), sobre o *Pós-boom* da literatura latino-americana, tal como discutido anteriormente.

Para além disso, Célia Fernández Prieto (1996, p. 188) atribui em seus estudos que o romance histórico possui três características constitutivas que seriam: a) a coexistência em universo diegético de elementos ficcionais junto a elementos históricos, como a presença de documentos e estudos preliminares a escrita do romance; b) a localização na narrativa de um passado histórico concreto que, além de ser datado, deverá ser reconhecido pelos leitores, estabelecendo, dessa forma, um pacto de leitura, no qual o leitor poderá realizar conexões entre os elementos ficcionais e o que está contido no discurso histórico; c) a distância temporal entre o passado narrado no romance e o presente do leitor implícito e do leitor real, alegando que: “*La novela histórica no se refiere a situaciones o personajes de la actualidad, sino que lleva a sus lectores hacia el pasado, hacia realidades más o menos distantes y documentadas historicamente.*”⁵⁹ (PRIETO, 1996, p. 188).

Com base nas características elencadas pela teórica, podemos averiguar que *La casa de los espíritus* (2007), embora apresente a coexistência de elementos ficcionais com elementos históricos, não possui características suficientes para determinar a obra como um romance histórico, uma vez que em sua constituição narrativa esbarra em outros critérios de classificação que são primordiais para configurar-se no subgênero. Como mencionado anteriormente por Isabel Allende na entrevista concedida para o documentário (2008), para a criação de determinados personagens, a escritora utilizou de alguns arquétipos que serviram como uma homenagem, não só a seus familiares, mas também a outras figuras que foram importantes para a história latino-americana, como é o caso de *O Poeta* e *O Presidente*.

⁵⁸ Tradução nossa: Esse fenômeno pode se explicar pela maior preocupação dos romancistas chilenos contemporâneos pelo passado imediato, ou seja, o golpe militar contra o governo de Allende em 1973, a ditadura de Pinochet e as experiências no exílio de vários romancistas. Por outro lado, a escassez do Novo Romance Histórico no Chile também poderia se atribuir à preferência chilena tradicional por narrar de um modo realista o mundo contemporâneo. (MENTON, 1993, p. 47).

⁵⁹ Tradução nossa: O romance histórico não se refere a situações ou personagens da atualidade, mas sim que leva a seus leitores até o passado, até realidades mais ou menos distantes e documentadas historicamente. (PRIETO, 1996, p. 188).

Contudo, não há, ao longo da narrativa, documentos que identifiquem o plano de fundo histórico como citado por Prieto (1996), não havendo, portanto, um pacto de leitura para com o leitor para que seja possível a realização de conexões entre história e ficção. Nesse sentido, inferimos que, para um leitor que possua aproximação com esse passado recente da América Latina, é possível que ocorra a identificação de elementos históricos dialogando com a ficção, contudo o pacto de leitura que determina a obra como romance histórico não é possível de ser estabelecido devido à falta de documentação e o ocultamento do nome do país em questão. Conforme apenas a leitura, esse país pode ser representado por qualquer um do continente latino-americano ou de outra localidade que tenha vivenciado resquícios de colonizações europeias e patriarcais e regimes ditatoriais autoritários.

Vale mencionarmos, também, que em um encontro realizado em 23 de março de 2022 para a divulgação da obra *Violeta*, Isabel Allende, ao ser questionada sobre a determinação de alguma de suas obras como romance histórico, esclarece que apenas *Inés del alma mía* (2006), *La isla bajo el mar* (2009), *Hija de la fortuna* (2013) e *Largo pétalo del mar* (2019) poderiam ser considerados como pertencentes a essa categoria, baseando-se nas considerações da crítica literária e no fato de que, para essas obras, foram realizados estudos historiográficos, baseados em documentos datados por historiadores, cartas pessoais, diários, e outros recursos. Ademais, na mesma entrevista, Allende é questionada sobre sua mais recente obra não possuir menção ao Chile como o país em que a narrativa transcorre, em sua justificativa, a escritora menciona que isso acontece em outras obras como em *Eva Luna* e *La casa de los espíritus* uma vez que, como não são romances históricos, não haveria a necessidade de situar em um tempo e em um espaço preciso, alegando também que:

[...] *eso me da libertad para hacer lo que quiera con la novela, mover algunos acontecimientos si un terremoto ocurre en 2006 lo puedo poner en el 2008. Pero si acaso digo que es Chile tiene que ser exactamente cuando ocurrió [...] La otra es que los acontecimientos políticos que aparecen ocurrieron en similar en Argentina, Uruguay en muchos países, entonces el lector se identifica con en el acontecimiento y no con el país.*⁶⁰ (ALLENDE, 2022, 30:55min-31:49min.)

Visualizamos, ainda, que a fala de Allende dialoga com o exposto por Vargas Llosa (2021) a respeito do tempo real e o tempo ficcional, alegando que “[...] *hay un abismo. El tiempo*

⁶⁰Tradução nossa: [...] isso me dá liberdade para fazer o que eu queira com o romance, mover alguns acontecimentos se um terremoto ocorre em 2006 não posso colocar em 2008. Mas se acaso digo que é Chile tem que ser exatamente quando ocorreu [...] A outra é que os acontecimentos políticos que aparecem ocorreram semelhantemente na Argentina, Uruguai, em muitos países, então o leitor se identifica com o acontecimento e não com o país. (ALLENDE, 2022, 30:55 min. – 31:49 min.).

*novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos.*⁶¹” (VARGAS LLOSA, 2021, p. 19). Dessa forma, o ocultamento dos dados historiográficos realizados por Allende em suas obras configura-se como uma estratégia narrativa e um novo pacto criado pela autora para com seus leitores: buscando que se identifiquem com os acontecimentos apresentados pelas vozes enunciativas do discurso e não com um país específico. É possível inferimos que *La casa de los espíritus* (2007) não poderia ser identificada restritamente como um romance histórico, com base nas definições de Menton (1993) e Prieto (1996), porém, é também identificável que há diálogos entre aspectos da história latino-americana com aspectos autobiográficos e ficcionais.

2. 4 FICÇÃO E INTERTEXTUALIDADE

Ao confrontarmos a presença de diálogos com outros textos e a sua inferência na construção da escrita literária, torna-se necessário a discussão de alguns conceitos referentes às relações intertextuais que o texto literário pode possuir com outras áreas do conhecimento humano. Conforme apontado por Tiphaine Samoyault (2008), o termo “intertextualidade” foi cunhado por Julia Kristeva em 1969 após a análise da obra de M. Bakhtin, teórico essencial para os estudos referentes a língua no texto. Para Kristeva ([1969] 2012), é a partir dos estudos de Bakhtin que os dois eixos (sujeito-destinatário e texto-contexto) se cruzam e passam a se chamar diálogo, ademais, para a teórica, é por meio dos estudos bakhtinianos que nasce a noção de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 2012, p. 145).

Por sua vez, Sandra Nitrini (2021) aponta que o conceito de intertextualidade cunhado por Kristeva é considerado pela teoria comparativista como “[...] um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de ‘fonte’ e de ‘influência’” (NITRINI, p. 158). Compreendemos que, tal como apresentado anteriormente, a crítica contemporânea distancia-se da perspectiva dualística entre *original x cópia*, que muito impactou os estudos literários. Ademais, segundo as explicações elencadas por Nitrini (2021), a palavra literária, dentro da perspectiva de Bakhtin, não seria fixada em um único ponto ou em um único sentido, uma vez que:

[...] constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual

⁶¹ Traduzir nossa: [...] há um abismo. O tempo romanesco é um artificio fabricado para conseguir certos efeitos psicológicos. (VARGAS LLOSA, 2021, p. 19).

ou anterior. O texto, portanto, situa-se na história e na sociedade. Estas, por sua vez, também constituem textos que o escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las. (NITRINI, p. 159).

Ou seja, o fazer literário seria composto por um constante diálogo entre outros textos, fazendo com que esses textos se configurem dentro de uma obra literária, seja por meio de seu conteúdo, seja por meio de sua estrutura. Ao questionar sobre o que seria a intertextualidade, Jorge Luiz Fiorin (2006) argumenta que essa seria toda e qualquer referência ao Outro, citando como exemplos “[...] paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes linguísticas, etc.” (FIORIN, 2006, p. 165).

Já segundo os estudos de Nitrini (2021) e Tania Franco Carvalhal (2006), o processo de intertextualidade permite aos analistas de literatura comparada uma maior abrangência na interpretação de outros processos que ocorrem de um texto com outro, diferente do que propõe o estudo comparativo tradicional. Logo, com as relações estabelecidas, o texto passa a ser compreendido de maneira “natural e contínua” (CARVALHAL, 2006, p. 52). Seguindo as explicações das teóricas sobre os estudos de Kristeva, entendemos que a estrutura do texto literário teria uma formação não-linear, mesclando-se com a diversidade de textos anteriores, posteriores e síncronos ao período de sua escrita. Além do mais, podemos inferir, como já mencionado, que a diversidade de estruturas literárias presentes em um mesmo texto é provinda desse diálogo entre textos.

Ao trazermos essas perspectivas teóricas sobre o conceito de intertextualidade em Kristeva explanados por Nitrini (2021), compreendemos como esses diálogos com outros textos impactam os aspectos estruturais de *La casa de los espíritus*, corroborando com o hibridismo com relação ao gênero literário apresentado na obra, bem como os aspectos conteudísticos da obra. Em nossas análises presentes no capítulo subsequente, buscamos a intertextualidade do discurso literário com os demais discursos presentes na área das ciências humanas – histórico, antropológico e sociológico – a respeito do sistema patricarcal latino-americano, a fim de compreender como esse sistema impacta no desfecho das personagens da narrativa.

Referente a definição de “história”, Jacques Le Goff (1992) propõe, ao realizar uma busca epistemologia da palavra, que seu sentido poderia ser atrelado ao de *narração*, afirmando que:

Uma história é uma narração, verdadeira ou falsa, com base na “realidade histórica” ou puramente imaginária – pode ser uma narração histórica ou uma fábula. [...] Temos, porém de viver e pensar com este duplo ou triplo sentido

de história. Lutar contra as confusões grosseiras e mistificadoras entre os diferentes significados, não confundir ciência com história e filosofia com história. (LE GOFF, 1992, p. 18-19).

Tomando a história como associada ao ato narrativo, Sandra Pesavento (1999) discute que haveria uma linha tênue entre esses dois campos do saber, suas fronteiras não seriam totalmente separadas. Segundo a autora, em seu papel, o historiador realizaria um controle e uma seleção de materiais produzidos no passado para analisar o presente. A mesma tarefa, para Pesavento (1999), é feita pelo leitor, pois também estaria ausente do contexto em que os fatos ocorreram e, tal como o historiador, arrisca-se a penetrar em um determinado período passado.

Esse processo é denominado pela teórica como “efeito real”, em que esses dois expoentes buscariam, dentro de um imaginário, “[...] representar um outro contexto, que se viabiliza segundo distintas hierarquias de verdade”. (PESAVENTO, 1999, p. 820). Por conseguinte, é por meio dessa aproximação com o real que a literatura e a história irão estabelecer seus devidos diálogos, que, segundo Pesavento (1999):

Chamemos a isso níveis de aproximação com o real, que marcam compromissos de maior atrelamento às evidências da época, vindas até nós pelos seus traços e marcas (caso da história), ou que então deixam margem a um maior vôo da imaginação criadora (caso da literatura). (PESAVENTO, 1999, p. 821).

Retomando o exposto por Vargas Llosas (2021), o texto literário não possui um comprometimento com a verdade. Para tanto, ao tratar dessa veracidade e da ficcionalização dentro do texto histórico, Pensavento (1999) define que este é um fator de grande debate em nossa contemporaneidade a partir do diálogo que a literatura irá estabelecer com a história que a autora define como “a diluição das fronteiras” e abertura das “portas para a interdisciplinaridade” (PESAVENTO, 1999, p. 822).

O que podemos considerar dentro das perspectivas e conceitos abordados é que as fronteiras entre o ficcional e o histórico são cada vez mais ilimitadas, uma vez que a literatura se apoia na história para constituir seus discursos e enredos, bem como a história utiliza de elementos, antes apenas vistos como parte do ficcional, para empregar uma maior credibilidade no seu relato.

Portanto, no terceiro capítulo apresentamos as relações intertextuais presentes na obra de Isabel Allende a fim de atingir os objetivos propostos por esta pesquisa de verificar como as características da sociedade patriarcal latino-americana estão representadas na obra, realizando um paralelo com textos históricos, antropológicos e sociológicos sobre a condição e a opressão

às mulheres no território latino-americano. Vale destacar que a presente análise desenvolvida sobre as diversas formas de interpretar *La casa de los espíritus* sob o viés do caráter híbrido do gênero literário contribui para uma melhor compreensão da intertextualidade na literatura, além de permitir outras possíveis interpretações e estudos sobre a escrita de Allende no contexto da autoria feminina latino-americana.

3 *EL MISMO DESTINO DE PERRA* – PATRIARCADO, VIOLÊNCIA E FICÇÃO

Me será muy difícil vengar a todos los que tienen que ser vengados, porque mi venganza no sería más que otra parte del mismo rito inexorable. (ALLENDE, 2007a, p. 330).

Neste capítulo, objetivamos verificar como ocorre a representação das mulheres latino-americanas por meio das personagens femininas presentes em *La casa de los espíritus* (2007a). Para isso, analisamos não apenas as três personagens principais da narrativa, que é o caso da personagem Clara e Alba, mas também as personagens: Rosa e Férula, a fim de observar como as relações patriarcais são refletidas em cada uma.

Utilizamos como base teórica para nossas análises os estudos de Sonia Montecino (1996), Rita Segato (2003), María Lugones ([2004] 2020) e Maria Galindo (2013), examinando as relações de gênero e patriarcado, especialmente, no contexto latino-americano, objetivando compreender como essas relações são ficcionalizadas por meio das personagens femininas da obra de Allende (2007a).

Como abordado anteriormente, nesta pesquisa partiremos desses diálogos entre história e ficção para compor nossas análises a fim de trazer uma ressignificação ao passado das mulheres latino-americanas presentes na obra ficcional de Isabel Allende. No entanto, é necessário, também, a atribuição de uma perspectiva da crítica feminista, pois, segundo Zolin (2019b), ao tomar um objeto de análise como feminista, objetiva-se:

[...] romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação. [...] Assim, a crítica feminista trabalha no sentido de desconstruir a oposição homem/mulher e as demais oposições associadas a esta, numa espécie de versão do pós-estruturalismo. (ZOLIN, 2019b, p. 212).

Dessa forma, tomar *La casa de los espíritus* como uma narrativa que aborda o feminismo significa, a diferença do que expõe Coddou (1988) em suas análises, entender que a obra aborda as relações de gênero na sociedade latino-americana do século XX, em diálogo com outras relações sociais – como classe e raça – para que, assim, rompa-se uma tradição literária que privilegia apenas a visão histórica masculina. Nesse sentido, o que propomos ao trazer a crítica feminista para nossas análises em uma relação intertextual é compreender como a obra ficcional realiza a recuperação da condição social das diversas formas de opressão às mulheres no território.

Contudo, é necessário esclarecermos qual perspectiva feminista será adotada em nossas análises, pois, conforme aponta Dora Barrancos (2022), ao analisarmos o contexto latino-americano, nos deparamos com várias formas de feminismos. Para isso, dividimos nossas análises em grupos de personagens que possuem relações em comum, como violência simbólica e violência física.

Em seus estudos sobre a crítica feminista latino-americana, Navarro (1996) explica que houve a necessidade de aproximar o discurso crítico feminista com a realidade local a partir da década de 1980, o qual, até o presente momento, possuía familiaridade com o discurso hegemônico europeu e anglo-americano. Para a teórica, essa aproximação inicial foi capaz de associar as praticantes feministas dessa narrativa, além de produzir mudanças nas relações sociais que seriam necessárias para determinado período.

Barrancos (2022), diante de uma perspectiva historiográfica, apresenta que o feminismo latino-americano dos séculos XIX ao XX, inspirado nas teorias europeias e estadunidenses, proporcionou às mulheres avanços com relação a conquista de direitos, pois “Graças às suas ações na maioria dos países ocidentais, [...] foram sendo conquistados direitos civis, políticos e, em alguma medida, direitos sociais, dependendo dos ciclos políticos vividos em cada nação.” (BARRANCOS, 2022, p. 37).

Entretanto, tanto Navarro (1996) quanto Barrancos (2022) contextualizam que passou a existir a necessidade de aproximar o discurso feminista ao contexto latino-americano, a fim de torná-lo “[...] uma categoria original e nossa, autenticamente latino-americana.” (NAVARRO, 1996, p. 70). Segundo Barrancos (2022), essa necessidade estaria ligada ao fato de que mulheres fora do padrão hegemônico – não brancas, não burguesas, não heterossexuais – não se sentiam contempladas com as concepções do feminismo clássico europeu/anglo-americano e, dessa forma, passaram a criar alternativas teóricas, nas quais, atualmente, a categoria “gênero” passa relacionar-se também com “[...] a enorme diferença social e cultural criada pela imposição estereotipada do império patriarcal.” (BARRANCOS, 2002, p. 43).

Para tanto, ao atrelarmos nossas análises a uma perspectiva feminista latino-americana significa abordar também questões envolvendo a etnia e a classe social, além de destacarmos nossas peculiaridades. Adicionalmente, justificamos que abordar apenas as perspectivas de gênero em razão da diferença entre sexos não seria o suficiente para explicar as relações de poder na América Latina, pois, segundo María Luisa Fermeñas (2007, p. 12):

En la mayoría de los casos, la discriminación se potencia en términos de sexo-etnia y la exclusión e invisibilización de grupos no solo depende de

*diferenciaciones por sexo sino fundamentalmente en virtud de su pertenencia a cierta etnia-cultura. En ese sentido, plantear el problema del sexismo, del tema negro o del problema indígena obliga a reconocer también el papel histórico desempeñado por las estructuras patriarcales, sean blancas o no, sobre la población en general y las mujeres (sea cual fuera su color) en particular y de manera conjunta.*⁶²

Nesse sentido, recorreremos à perspectiva de María Lugones (2020) a fim de propor uma análise das interseccionalidades, pois, como exposto pela teórica, a interseccionalidade permite ver aquilo que está oculto, mostrando o que seria perdido, apontando também que:

Somente ao perceber gênero e raça como tramados ou fundidos indissolavelmente, podemos realmente ver as mulheres de cor. Isso significa que o termo “mulher”, em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante – as mulheres burguesas brancas heterossexuais – e, portanto, esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica. (LUGONES, 2020, p. 60).

Neste trabalho, nosso objetivo é expandir as análises para as demais personagens femininas além das protagonistas, buscando identificar como ocorre a representação da violência vivenciada por mulheres sob diferentes perspectivas.

3.1 PATRIARCADO E VIOLÊNCIA EM UMA PERSPECTIVA LATINO-AMERICANA

Ao buscar a definição do patriarcado sob os pressupostos teóricos feministas, María Galindo (2013) o descreve como um sistema de opressões que não é somente parte de uma discriminação contra as mulheres, mas sim “[...] *la construcción de todas las jerarquias sociales, superpuestas unas sobre otras y fundadas em privilegios masculinos*⁶³” (GALINDO, 2013, p. 91). Assim, para a teórica, o patriarcado seria a base na qual se formam as opressões expressas nas distintas relações sociais, econômicas, culturais e históricas.

Compreendemos, nesse viés, que a opressão sofrida pelas mulheres teria uma função articulada a uma série de outras opressões, em que seria impossível combater uma sem que se atinja o eixo principal, pois:

⁶² Tradução nossa: Na maioria dos casos, a discriminação se potencializa em termos de sexo-etnia e a exclusão e invisibilização de grupos não só depende de diferenças por sexo, mas sim fundamentalmente em virtude de seu pertencimento a certa etnia-cultura. Nesse sentido, expor o problema do sexismo, do tema negro ou do problema indígena obriga a reconhecer também o papel histórico desempenhado pelas estruturas patriarcais, sejam brancas ou não, sobre a população em geral e as mulheres (seja qual for sua cor) em particular e de maneira conjunta. (FERMENÍAS, 2007, p. 12).

⁶³ Tradução nossa: [...] a construção de todas as hierarquias sociais, sobrepostas umas sobre outras e fundadas em privilégios masculinos. (GALINDO, 2013, p. 91).

*Cuando hablamos de patriarcado no estamos hablando de una cuestión aparte, sino de un eje de la forma de organización social, económica, cultural y política de cualquier sociedad, no es una discusión periférica, ni específica, ni particular, sino que es una discusión central e ineludible.*⁶⁴ (GALINDO, 2013, p. 92-93).

Ao explicar a dimensão social da violação a mulher, Rita Laura Segato (2003) expõe que não haveria uma sociedade em que essa violação fosse inexistente, explicando que nas sociedades pré-modernas essa era considerada uma questão de Estado: “[...] *puesto que, como territorio, la mujer y, más exactamente, el acoso sexual a ella es un patrimonio, un bien por el cual los hombres compiten entre sí*”⁶⁵ (SEGATO, 2003, p. 26). Já nas sociedades modernas, Segato (2003) explica que a violação deixa de ser vista como a extensão contra o direito de outro homem que o afeta diretamente mediante o corpo da mulher para ser vista como um delito a própria pessoa.

Para Lourdes Maria Bandeira (2014), a partir das ações dos movimentos feministas, a questão da violação contra as mulheres é vista sob uma perspectiva de gênero, na qual:

[...] se entende o fato da violência contra as mulheres emergir da questão da alteridade, enquanto fundamento distinto de outras violências. Ou seja, esse tipo de violência não se refere a atitudes e pensamentos de aniquilação do outro, que venha a ser uma pessoa considerada igual ou que é vista nas mesmas condições de existência e valor que o seu perpetrador. Pelo contrário, tal violência ocorre motivada pelas expressões de desigualdades baseadas na condição de sexo, a qual começa no universal familiar, onde as relações de gênero se constituem no protótipo de relações hierárquicas. (BANDEIRA, 2014, p. 450).

Ademais, em seus estudos, Segato (2003) deixa claro que a violação é vista como a quebra de um contrato, uma vez que “[...] *instaurado el sistema de contrato entre pares (u hombres), la mujer queda protegida em cuanto está puesta bajo el dominio de un hombre signatário de este contrato; vale decir, el sistema de estatus se mantiene activo dentro del sistema de contrato.*”⁶⁶ (SEGATO, 2003, p. 28). Contudo, a autora esclarece que, mesmo na modernidade com a mulher fazendo parte do sistema contratual, há resquícios de uma soberania

⁶⁴ Tradução nossa: Quando falamos de patriarcado não estamos falando de uma questão a parte, mas sim de um eixo da forma de organização social, econômica, cultural e política de qualquer sociedade, não é uma discussão periférica nem específica, nem particular, mas é uma discussão central e inevitável. (GALINDO, 2013, p. 92-93).

⁶⁵ Tradução nossa: [...] visto que, como território, a mulher e, mais exatamente, o abuso sexual a ela é um patrimônio, um bem pelo qual os homens competem entre si (SEGATO, 2003, p. 26).

⁶⁶ Tradução nossa: [...] instaurado o sistema de contrato entre pares (ou homens), a mulher fica protegida enquanto está posta baixo o domínio de um homem signatário deste contrato; vale dizer, o sistema de status se mantém ativo dentro do sistema de contrato. (SEGATO, 2003, p. 28).

masculina sob o contrato, uma vez que as relações de gênero fazem com que a mulher nunca adquira vigência plena do contrato, retomando ao que Galindo (2013) e Bandeira (2014) defendem sobre as relações hierárquicas dispostas em uma sociedade patriarcal.

Para Galindo (2013), se fosse possível explicar a origem do contexto latino-americano, iniciaria com a palavra violação, uma vez que “*Tenemos un vínculo directo con la violada y tenemos un vínculo directo con el violador y ante el horror de origen, lo que se ha hecho es sustituir esa escena con una fábula maniquea que ablanda los complejos y que maquilla las cicatrices*”⁶⁷ (GALINDO, 2013, p. 106). O que a autora pretende explicar é que, em sua constituição, a história latino-americana sob o signo do patriarcado foi formada por meio da violação ao corpo feminino, gerando o fenômeno da mestiçagem ou, como definido por Galindo (2013, p. 106), “bastardismo”.

Segundo Sonia Montecino (1996), pensar na América Latina como uma cultura mestiça é pensá-la como algo particular, em que “[...] *se amalgamaron sangres y símbolos, en la historia de complejas combinaciones que torna, mucha veces, difícil definir su rostro.*”⁶⁸ (MONTECINO, 1996, p. 41). Ademais, em conjuntura com Galindo (2013), a autora exprime que desde a conquista da América havia a prática de violação do corpo de mulheres principalmente de indígenas, gerando os mestiços.

Partindo do pressuposto das construções familiares, Montecino (1996) explica que houve a formação de famílias paralelas: enquanto o homem branco europeu casava-se com a mulher branca europeia ou descendente, havia compartilhado, na mesma casa, outra família, formada pelo amancebamento do pai com a indígena. Sobre isso, Galindo (2013, p. 108) explica que “*La verdadera historia familiar es siempre una historia clandestina cargada como bomba de tempo que amenaza con estallar al menor movimiento*”⁶⁹.

Galindo (2013) parte da compreensão da formação familiar latino-americana para explicar os fenômenos sociais em torno do desejo sexual para com as mulheres “brancas” e as mulheres “indígenas” – a autora utiliza aspas uma vez que o fenômeno se estende a atualidade, em que não há a nomeação de uma raça extremamente pura. Em seu entendimento, a teórica explica que as sociedades colonizadas na América Latina estão sob a marcação da repressão sexual, da violência sexual e da hipocrisia em torno das relações sexuais, alegando ainda que:

⁶⁷ Tradução nossa: Temos um vínculo direto com a violada e temos um vínculo direto com o violador e ante o horror da origem, o que se tem feito é substituir essa cena com uma fábula maniqueísta que suaviza os complexos e que maquia as cicatrizes. (GALINDO, 2013, p. 106).

⁶⁸ Tradução nossa: [...] se fundiram sangue e símbolos, na história de complexas combinações que tornam, muitas vezes, difícil definir seu rosto. (MONTECINO, 1996, p. 41).

⁶⁹ Tradução nossa: A verdadeira história familiar é sempre uma história clandestina carregada como bomba de tempo que ameaça com instalar ao menor movimento. (GALINDO, 2013, p. 108).

*Toda esa violencia no se puede simplemente explicar a partir de una relación llana y simple de poder hombre-mujer o a partir de la misoginia y el machismo, sino que, además deben ser entendidas en el contexto de la fusión entre patriarcado y colonialismo. El enseñamiento de los hombres hacia las mujeres está marcado por relaciones coloniales y jerarquías raciales imprescindibles a la hora de desmenuzar en profundidad lo que está ocurriendo.*⁷⁰ (GALINDO, 2013, p. 112).

Ao pensarmos nessas relações hierárquicas instaladas no território latino-americano pelo colonialismo, podemos relacioná-las a teoria exposta por Pierre Bourdieu (1989) sobre violência simbólica. Para o teórico francês, as relações sociais são afetadas por influências e poderes que não agridem necessariamente o corpo, ou seja, a força e a coesão que atinge as pessoas não seria física e/ou tangível, mas é abstrata, de ordem moral, emocional e psicológica. Ao identificarmos essas relações como abstratas, significamos que seriam construções sociais que são internalizadas no indivíduo e que afetam sua forma de ver as relações sociais e vivenciá-las.

Bourdieu (1989) também comenta a respeito das hierarquias informais as quais legitimam a violência simbólica que são definidas por relações de poder e que condicionam os indivíduos a reproduzi-las e gerando desigualdades, denominados de agentes da violência simbólica. Nesse sentido, Galindo (2013) explica que o colonialismo produziu uma combinação hierárquica entre homem-mulher junto a uma hierarquia racial étnica, tendo como resultado “[...] *la existencia de una compleja tipología racializada de hombres y mujeres*”⁷¹ (GALINDO, 2013, p. 99).

Ainda, Galindo (2013) explica que essa hierarquização não se dá de forma horizontal na América Latina, uma vez que:

*Las mujeres además de haber sido masivamente violadas, fueron también entregadas a los conquistadores en señal de alianza política, tal como ocurría antes de la conquista y prolongando más bien de cara al conquistador europeo aquello que en el imperio inca era una práctica política altamente legítima, como era la de entregar y recoger mujeres niñas elegidas como parte del contrato de subordinación al inca por parte de las comunidades.*⁷² (GALINDO, 2013, p. 100)

⁷⁰ Tradução nossa: Toda essa violência não se pode simplesmente explicar a partir de uma relação cheia e simples de poder homem-mulher ou a partir da misoginia e o machismo, mas sim que, devem ser entendidas no contexto da fusão entre patriarcado e colonialismo. O ensinamento dos homens às mulheres está marcado por relações coloniais e hierárquicas raciais imprescindíveis a hora de esmiuçar em profundidade o que está acontecendo. (GALINDO, 2013, p. 112).

⁷¹ Tradução nossa: [...] a existência de uma complexa tipologia racializada de homens e mulheres (GALINDO, 2013, p. 99).

⁷² Tradução nossa: As mulheres apesar de haverem sido massivamente violadas, foram também entregues aos conquistadores em sinal de aliança política, tal como ocorreu antes da conquista e prolongando mais bem de cara ao conquistador europeu aquilo que no império inca era uma prática política altamente legítima, como era a de

Nesses termos, sem adentrar-se profundamente a história patriarcal dos povos originários, a autora ressalta que a colonização reforçou uma prática de violência já comum nos povos originários. É possível visualizar, portanto, que a dominação masculina, segundo o conceito de Bordieu (2020), perpassa a sociedade latino-americana desde antes da colonização e torna-se mais legítima após a chegada dos europeus.

Explicando o conceito de dominação masculina, segundo Bordieu (2020):

[...] sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência dessa submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BORDIEU, 2020, p. 12)

Assim, a dominação masculina estaria no campo da violência simbólica e indicaria que a estrutura feminina, no caso, a ideia do feminino em uma perspectiva antropológica – e não biológica – seria colocada dentro de um contexto no qual seria oprimida. Ademais, para o teórico, ao ser simbólica, a dominação masculina torna-se naturalizada inconscientemente, possuindo assim uma relação próxima com a domesticação e a disciplinarização dos indivíduos, pois, ao se manifestar ocultamente, faz com que certos comportamentos sejam naturalizados.

Ao mencionar a violência simbólica contra as mulheres, Segato (2003) a classifica como violência alegórica, na qual não há o contato sexual em si, mas há a intenção do abuso e manipulação do outro. A título de exemplificação, a autora menciona o ato de manipular o corpo do outro produzindo sentimentos de humilhação e medo, tal qual a violência física. Para a autora a violência simbólica funciona como uma “[...] *metáfora, una representación de la escena anterior, ya producida y a la cual se intenta infructuosamente regresar. Es una tentativa de retorno nunca consumada. Fantasía de consumación que, en rigor, acaba en una consumación.*”⁷³ (SEGATO, 2003, p. 42).

Mediante isso, compreender um pouco do perfil do violador torna-se interessante a partir dos estudos de Segato (2003). Para a teórica, mesmo atuando sozinho, o violador é acompanhado pela sua consciência e a de outros interlocutores presentes em seu horizonte

entregar e recolher mulheres meninas escolhidas como parte do contrato de subordinação ao inca por parte das comunidades. (GALINDO, 2013, p. 100).

⁷³ Tradução nossa: “[...] metáfora, uma representação da cena anterior, já produzida e a qual se busca inutilmente voltar. É uma tentativa de volta nunca consumada. Fantasia de consumação que, em rigor, acaba em uma consumação. (SEGATO, 2003, p. 42).

mental ligados ao âmbito do discurso. Sobre esses interlocutores, Segato (2003) destaca que se incorpora as vivências do indivíduo, portanto:

*Se trata de una aprehensión de los otros marcada por una comprensión de la centralidad y la estructura de la diferencia de género, así como una hipersensibilidad, trabajada por la socialización, a las exigencias que esa diferencia plantea al sujeto masculino para que éste sea y tenga identidad como tal*⁷⁴ (SEGATO, 2003, p. 36)

Sobre as justificativas dos violadores após realizarem o ato, Segato (2003) aponta que isso não se trataria apenas de eximir sua culpa, mas de, por parte do agressor, examinar e buscar nessa experiência a ausência de uma autonomia como sujeito social. O que a teórica expõe é que os fatores sociais ligados a vivência do sujeito, junto à conjuntura patriarcal, são mais fortes do que a própria consciência individualizada, levando-o a cometer determinadas violências contra as mulheres.

O exposto por Segato (2003) dialoga com o que apresenta María A. Banchs (1991) após a realização de uma investigação sobre casos de violência contra as mulheres na Venezuela durante a década de 1980, na qual destaca que a maioria dos homens com probabilidade de violar uma mulher eram possuidores de mitos sobre a violência, tais como “[...] *creer que a las mujeres les gustaría ser violadas, que ellas provocan con su conducta la violación, que las víctimas de violación son mujeres promiscuas o con mala reputación y que la mayoría de las denuncias de violación son falsas acusaciones.*”⁷⁵ (BANCHS, 1991, p. 31). Podemos inferir, portanto, que o imaginário popular coletivo sobre violência contra as mulheres, seja simbólica, seja física, seria um fator determinante para que essa violência ocorra.

É preciso, também, recordar que, ao falarmos de América Latina, os contratos sociais e as violências cometidas contra as mulheres são diferentes devido a hierarquização social, como exposto por Galindo (2013), não podemos citar o patriarcado como um bloco único. Para a teórica, todas as instituições patriarcais dispostas no território teriam como objetivo em comum regular o contrato sexual de reprodução, centralizando o controle sob o corpo feminino. No entanto, Galindo (2013, p. 103) explica que:

⁷⁴ Tradução nossa: Se trata de uma apreensão dos outros marcada por uma compreensão da centralidade e da estrutura da diferença de gênero, assim como uma hipersensibilidade, trabalhada pela socialização, às exigências que essa diferença expõe ao sujeito masculino para que este seja e tenha identidade como tal (SEGATO, 2003, p. 36).

⁷⁵ Tradução nossa: [...] crer que às mulheres gostariam de ser violadas, que provocam com sua conduta a violação, que as vítimas de violação são mulheres promiscuas ou com má reputação e que a maioria das denúncias de violação são falsas acusações.” (BANCHS, 1991, p. 31).

*El colonialismo introduce un tipo de contrato sexual para la unión hombre-mujer blancos; otro tipo de contrato sexual paralelo para la relación india-indio; otorga al hombre blanco un doble código de acceso simultáneo a las mujeres blancas y a las indias, pero bajo estatus diferentes.*⁷⁶

Em outras palavras, ao falarmos de dominação masculina, violência simbólica contra mulheres e relações hierárquicas de homens e mulheres em nosso território, é importante abordar também as relações entre raça e etnia, uma vez que o colonialismo instaurado em nosso território modifica essas relações devido ao jogo de poderes. Já com relação à violência física contra as mulheres, Banchs (1991) enuncia que, ao tentarmos compreendê-la, não devemos compreender o ato com uma particularidade do violador, mas sim analisarmos a influência da cultura que estaria onipresente no sujeito e que o levaria a “[...] *demonstrar que es macho, o más bien, a poner en duda su propia virilidad y verse en la obligación de demostrarla*”⁷⁷ (BANCHS, 1991, p. 33).

Seguindo essa linha, Galindo (2013) comenta sobre as diferenças entre os tipos de violência praticadas contra mulheres brancas e mulheres mestiças ou indígenas. Contextualizando historicamente, Montecino (1996) e Galindo (2013) apresentam que o objetivo dos colonizadores em trazer a essas terras mulheres europeias ocorreu com base no argumento de preservação da linhagem e dar continuidade ao “[...] *poder económico y político de padres e hijos*”⁷⁸ (GALINDO, 2013, p. 113).

Ainda, segundo Galindo (2013), há traços preservados de controle do corpo de mulheres brancas que são transpassados para a sociedade contemporânea, tais como o mandato da virgindade, o contrato estabelecido entre pai e noivo e a proibição de relações com os chamados “não brancos”. Para a teórica, esses conceitos fazem parte de um contrato sexual que, embora seja proveniente da época colonial, encontra-se na atualidade com suas devidas modernizações. Podemos interpretar esses contratos citados por Galindo (2013) como parte da violência simbólica que acomete as mulheres brancas baixo a dominação masculina na sociedade patriarcal latino-americana.

Ademais, Galindo (2013, p. 114-116) escreve sobre a erotização da mulher branca, destacando que:

⁷⁶ Tradução nossa: O colonialismo introduz um tipo de contrato sexual para a união homem-mulher brancos; outro tipo de contrato sexual paralelo para a relação índia-índio; dá ao homem branco um duplo código de acesso simultâneo às mulheres brancas e às índias, mas baixo a status diferentes. (GALINDO, 2013, p. 103).

⁷⁷ Tradução nossa: [...] demonstrar que é macho, ou melhor, colocar em dúvida sua própria virilidade e se ver na obrigação de demonstrá-la. (BANCHS, 1991, p. 33).

⁷⁸ Tradução nossa: [...] poder econômico e político de pais e filhos (GALINDO, 2013, p. 113).

[...] *el acceso a la mujer blanca es casi una obsesión, porque ella es un símbolo de poder [...] accender a ellas forma parte simbólica de un ejercicio de poder [...] encontramos a la mujer blanca atravesada por la condición de cosa bonita que debe agradar, decorar y ser exhibida como cuerpo deseable.*⁷⁹

Enquanto as mulheres brancas são vistas como uma forma de ascender ao poder simbólico, as mulheres “morenas” ou indígenas, como chamadas pela teórica, são consideradas como feias e facilmente acessíveis. Para Galindo (2013), as mulheres indígenas sofreram uma dupla servidão sexual ao longo do processo de colonização: a primeira ao serem utilizadas como moeda de troca entre os conquistadores e a segunda por auxiliarem no estabelecimento de uma “[...] *alianza política entre conquistador y conquistado*⁸⁰” (GALINDO, 2013, p. 118).

Trazendo suas análises para a contemporaneidade, a teórica afirma que hoje a servidão e a submissão da mulher indígena ocorre, por exemplo, por meio do medo constante de ser exposta e violada pelo patrão ou por seu filho, alegando que “[...] *no es sólo una práctica del patrón, sino también de aquel que comete la violación para poder sentirse patrón a través de ese acto*⁸¹” (GALINDO, 2013, p. 118), evidenciando, também, um desejo de ascensão a um poder simbólico por veio da violação física.

Ao comparar a violência sexual cometida contra as mulheres brancas e com as mulheres indígenas, Galindo (2013) explica que ambas estão sujeitas a tal prática, no entanto, possuem conotações diferentes, uma vez que a violência contra a mulher indígena é, na América Latina, uma prática frequente e permanente que está inserida em seu inconsciente uma vez que “[...] *ella guarda esa memoria remota que se manifiesta a través de un comportamiento de negación de su propio cuerpo.*⁸²” (GALINDO, 2013, p. 117). Como consequência dessa violência, resultado de uma construção patriarcal-colonizadora, Galindo (2013) explica que o mandato que rege essas mulheres é composto de uma tradição do silenciamento que faz com que se afastem cada vez mais dos centros urbanos.

Pensando nessa perspectiva exposta por Galindo (2013) sobre as formas de violência para com a mulher branca e indígenas, selecionamos para nossas análises cinco personagens que, de certa forma, acabam sofrendo diferentes graus de violência simbólica e física ao longo

⁷⁹ Tradução nossa: [...] o acesso à mulher branca é quase uma obsessão, porque ela é um símbolo de poder [...] ascender a elas forma parte simbólica de um exercício de poder [...] encontramos a mulher branca atravessada pela condição de coisa bonita que deve agradar, decorar e ser exibida como corpo desejável. (GALINDO, 2013, p. 114-116).

⁸⁰ Tradução nossa: aliança política entre conquistador e conquistado. (GALINDO, 2013, p. 118).

⁸¹ Tradução nossa: [...] não é só uma prática do patrão, mas também daquele que comete a violação para poder se sentir patrão por meio desse ato. (GALINDO, 2013, p. 118).

⁸² Tradução nossa: ela guarda essa memória remota que se manifesta por meio de um comportamento de negação do seu próprio corpo. (GALINDO, 2013, p. 117).

da narrativa: Rosa, Férula e Clara, três mulheres brancas de classe média-alta; Pancha, uma camponesa de origem indígenas; e Alba, mulher mestiça também de classe média-alta. Contudo, anterior a apresentação e análise das personagens, faz-se necessário analisar as vozes enunciantoras do discurso de *La casa de los espíritus*, para que sejam compreendidas suas intencionalidades ao longo da narrativa.

3.2 AS VOZES ENUNCIADORAS DE LA CASA DE LOS ESPÍRITUS

Como apresentado por Kunz (2009), o que torna *La casa de los espíritus* uma obra complexa é a troca constante de vozes que enunciam a narrativa. Essa complexidade se deve ao fato de que, ao longo da narrativa, acompanhamos a constante presença de um narrador utilizando, na maior parte do tempo, verbos em terceira pessoa e outro narrador que, em determinados momentos, retoma o mesmo ponto da narrativa, porém utilizando a primeira pessoa.

Seguindo a disposição dos verbos, utilizaremos para nossas análises as nomenclaturas expressas por Genette (1979), pois, para o autor, haveria um “Universo Diegético”, que abrange a ficção e seria composto por três níveis: extradiegético, que seria quando o narrador está ausente do universo ficcional; intradiegético, em que o narrador desenvolveria uma dupla função, sendo narrador e, também, personagem; e metadiegético, sendo esse um narrador que também é personagem e que apresentaria a história de outro personagem.

Da mesma forma que Genette (1979) discute a presença de três níveis, o autor apresenta para a teoria da narrativa três formas de vozes enunciantoras: homodiegética, um narrador que teria um contato com a *diéxis*, ou seja, seria um personagem que teria vivenciado os momentos que anunciou; heterodiegética, aquele que, ao contrário da voz homodiegética, não teria a vivência daquilo que enunciou, estaria, portanto, ausente do universo ficcional; e, por último, autodiegética, que seria um narrador que conta sua própria história, nesse caso, o personagem central da *diéxis*.

Com relação as características do narrador ao longo de *La casa de los espíritus*, segundo os estudos de Genette (1979), utilizaremos como base os estudos realizados por Opazo (2018) que afirma que tanto a classificação da voz enunciantora quanto ao nível da *diéxis* só são possíveis de serem identificados ao final da narrativa, no Epílogo. Nesse momento final da narrativa, uma voz enunciantora, utilizando a primeira pessoa, inicia seu relato contando sobre as horas finais de seu avô, retomando personagens antes mencionados ao longo da narrativa e, na sequência, começa a relatar sobre sua experiência no cárcere.

Ao final do Epílogo, a voz enunciativa assume que será por meio da escrita que superará o trauma vivenciado ao ser presa na ditadura militar, configurando o caráter testemunhal que a obra apresenta segundo os estudos de Seligmann-Silva (2011). A voz enunciativa explica que começou a escrever com a ajuda do avô: “*De su puño y letra escribió varias páginas y cuando consideró que lo había dicho todo, se acostó en la cama de Clara*⁸³” (ALLENDE, 2007a, p. 329) e com outros materiais, quando afirma que “[...] *me entero de las cosas a través de los cuadernos de Clara, las cartas de mi madre, los libros de administración de Las Tres Marías y tantos otros documentos que ahora están sobre la mesa al alcance de la mano.*⁸⁴” (ALLENDE, 2007a, p. 444).

Após esse momento, podemos identificar a identidade das vozes enunciativas da narrativa sobre a família Del Valle-Trueba. O primeiro ponto a ser analisado seria com relação a personagem Alba ser a narradora em terceira pessoa ao longo da obra, confirmando algumas pistas em primeira pessoa deixadas ao longo da narrativa, como em:

*Clara pasó la infancia y entró en la juventud dentro de las paredes de su casa, en un mundo de historias asombrosas, de silencios tranquilos, donde el tiempo no se marcaba con relojes ni calendarios y donde los objetos tenían vida propia, los aparecidos se sentaban en la mesa y hablaban con los humanos, el pasado y el futuro eran parte de la misma cosa y la realidad del presente era un caleidoscopio de espejos desordenados donde todo podía ocurrir. Es una delicia, **para mí**, leer los cuadernos de esa época, donde se describe un mundo mágico que se acabó.*⁸⁵ (ALLENDE, 2007a, p. 63. Grifos nossos).

Ao relatar sobre a infância reclusa de Clara e aspectos sobre a sua sensibilidade para as coisas, a voz enunciativa apresenta-se em terceira pessoa. No entanto, há um breve comentário utilizando pronomes em primeira pessoa que deixam essa marca sobre a identidade do narrador. Inferimos, inclusive, que essa marca de primeira pessoa, além de ser um traço da voz enunciativa do discurso, poderia ser, se identificarmos a obra com um caráter autobiográfico, uma marca da própria Isabel Allende, uma vez que, como já explorado, a narrativa iniciou-se como uma carta a seu avô falecido, recorrendo a documentos familiares, diários e cartas

⁸³ Tradução de Carlos Martins Pereira: Com seu punho e letra, escreveu várias páginas e, quando considerou que dissera tudo, deitou-se na cama de Clara (ALLENDE, 2021, p. 444).

⁸⁴ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] tomo conhecimento das coisas por intermédio dos cadernos de Clara, das cartas de minha mãe, dos livros de administração *de Las Tres Marías* e de tantos outros documentos que estão agora sobre a mesa, ao alcance da minha mão. (ALLENDE, 2021, p. 445).

⁸⁵ Tradução de Carlos Martins Pereira: Clara passou a infância e entrou na juventude sem ultrapassar os muros de sua casa, num mundo de histórias de encantamento, de silêncios tranquilos, em que o tempo não se marcava pelos relógios nem pelos calendários, e os objetos tinham vida própria, as aparições se sentavam à mesa e falavam com os humanos, o passado e o futuro faziam parte da mesma coisa, e a realidade do presente era um caleidoscópio de espelhos desordenados em que tudo podia acontecer. Para mim, é uma delícia ler os cadernos dessa época, que descrevem um mundo mágico que acabou. (ALLENDE, 2021, p. 91).

trocadas com sua mãe, tal como faz Alba. Ademais, Allende (2007b) admite que a personagem Clara foi inspirada em sua avó e, ao tomarmos a obra como uma autobiografia, inferimos que esse “*mundo mágico que se acabou*” faz referência aos momentos em que a autora esteve com a sua avó, ou até mesmo em seu país de origem, uma vez que, pelo contexto em que se encontrava de exilada política, tal passagem seria um saudosismo a vida que vivera no Chile junto a sua família.

Ainda sobre a voz enunciativa de Alba, Opazo (2018), utilizando a teoria de Genette (1979), explica que essa voz pode ser considerada tanto homodiegética, pois seria testemunha de muitos momentos vivenciados pela família, quanto autodiegética, ao relatar momentos de sua infância. Ampliando as análises de Opazo (2018), podemos classificar a voz de Alba também como heterodiegética, principalmente em momentos anteriores a seu nascimento que são relatados, tendo como base todos os documentos da família, o relato do avô e os cadernos da avó. Para tanto, torna-se difícil classificar a tipologia da voz da *diéxis* de Alba em apenas uma, é modificada ao passar da narrativa.

O mesmo ocorre com a classificação do nível da *diéxis*, Opazo (2018) analisa o nível da narrativa de Alba como intradiegético, uma vez que seria tanto narradora quanto personagem. No entanto, Coddou (1988) argumenta que a narrativa feita por Alba está classificada no nível metadiegético, pois, além de ser personagem, apresentaria a vivência de outros personagens. Ambas as análises dialogam e são possíveis de serem interpretadas, pois ao narrar os eventos dos membros da família a personagem, inserida nesse contexto, seria classificada como metadiegético, no entanto, a partir do capítulo “*La niña Alba*”, a personagem acaba ficando em primeiro plano na narrativa, identificada, assim, como intradiegético.

O segundo ponto a ser abordado após o Epílogo é com relação a voz enunciativa em primeira pessoa que aparece ao longo da obra, que seria de Esteban Trueba. Ao todo, a voz enunciativa de Esteban aparece onze vezes: a primeira para relatar as condições nas quais se encontrava nas minas de cobre para obter dinheiro e se casar com Rosa; a segunda para contar sua reação ao saber da morte da noiva Rosa; a terceira para relatar sua chegada a fazenda *Las Tres Marías*; a quarta para narrar sobre seu casamento com Clara e a gravidez; a quinta para informar sobre sua recuperação após o terremoto em *Las Tres Marías*; a sexta para desabafar sobre a solidão que sentia após agredir Clara e ela e Blanca o deixarem sozinho na fazenda; a sétima para narrar seu lamento após a morte de Clara; a oitava para contextualizar sobre as obras no mausoléu de Rosa e Clara; a nona para narrar sua ida ao Cristóbal Colón e o encontro com Tránsito Soto, prostituta que ajudou na juventude; a décima para narrar sua ida ao

Congresso após o Golpe Militar; e a décima primeira para contar sobre seu encontro com Tránsito Soto a fim de que liberassem Alba do cárcere.

Analizamos que, em muitos momentos, a voz enunciativa de Esteban ao narrar os acontecimentos a partir do seu ponto de vista, apresenta justificativas de suas ações, como nos exemplos a seguir:

*No era enamorado, nunca lo he sido, soy de **naturaleza fiel**, a pesar de que basta la sombra de un brazo, la curva de una cintura, el quiebre de una rodilla femenina, para que me vengan ideas a la cabeza*⁸⁶(ALLENDE, 2007a, p. 18. Grifos nossos).

***Quiero aclarar** que no soy hombre de prostitutas y que sólo en los períodos en que me ha tocado vivir solo por un tiempo largo, he recurrido a ellas.*⁸⁷ (ALLENDE, 2007a, p. 91. Grifos nossos).

*No habría mencionado este episodio si Tránsito Soto no hubiera jugado un papel tan importante para mí mucho tiempo después, porque, **como ya dije**, no soy hombre de prostitutas.*⁸⁸ (ALLENDE, 2007a, p. 91. Grifos nossos).

Com relação ao primeiro fragmento, destacamos a utilização do termo “*naturaleza fiel*”, segundo a RAE (2023, s.p), o adjetivo *fiel* denota alguém “1. *Que guarda fe, o es constante en sus afectos, en el cumplimiento de sus obligaciones y no defrauda la confianza depositada en él*⁸⁹” ou a alguém que é “2. *Exacto, conforme a la verdad.*⁹⁰”, logo, a voz enunciativa justifica que sua natureza, seu caráter, é de ser uma pessoa que atua conforme a veracidade, que emite confiança por ser constante em suas atitudes e que o leitor pode confiar em suas palavras. No entanto, a voz enunciativa se contradiz ao afirmar que não podia ver uma mulher que começava a imaginar determinadas coisas, há, portanto, uma antítese ao que fora enunciado anteriormente sobre seu caráter.

Já no segundo e no terceiro fragmento, há a presença dos conectores discursivos “*Quiero aclarar*” e “*como ya dije*”, que são, em língua espanhola, utilizados para explicar e retomar uma ideia, respectivamente. Portanto, infere-se que a voz enunciativa do discurso busca

⁸⁶Tradução de Carlos Martins Pereira: Não era namorado, nunca fui; aliás sou de natureza fiel, apesar de bastar a sombra de um braço, a curva de uma cintura, o redondo de um joelho de mulher, para que me venham ideias à cabeça (ALLENDE, 2021, p. 30).

⁸⁷Tradução de Carlos Martins Pereira: Quero esclarecer que não sou homem de prostitutas e que só nos períodos em que me foi dado viver sozinho por longo tempo recorri a elas. (ALLENDE, 2021, p. 123).

⁸⁸Tradução de Carlos Martins Pereira: Não teria mencionado esse episódio se Tránsito não houvesse desempenhado um papel tão importante para mim muito tempo depois, porque, como já disse, não sou homem de prostitutas. (ALLENDE, 2021, p. 127).

⁸⁹Tradução nossa: Que guarda fé, ou é constante em seus afetos, no cumprimento de suas obrigações e não defrauda a confiança depositada nele. Disponível em: <<https://dle.rae.es/fiel>>. Acesso em: 29 abr. 2023.

⁹⁰ Tradução nossa: Exato, conforme à verdade. Disponível em: <<https://dle.rae.es/fiel>>. Acesso em: 29 abr. 2023.

explicar-se ao leitor, justificando e posteriormente reforçando o argumento de que não se envolvia com prostitutas. Entretanto, logo no segundo fragmento, há a presença de outra antítese feita pela própria voz ao afirmar que havia encontros com prostitutas nos períodos em que estava só.

No terceiro fragmento, a contradição da voz enunciativa de Esteban se dá pelo fato dele conhecer a prostituta Tránsito Soto, destacando que ela havia sido importante em sua vida por um fato ainda não conhecido do leitor, mas que o induz a perceber que, por citar seu nome completo e por tal afirmação, que não seria um homem fiel tal como mencionou em outro momento da narrativa. Vale destacarmos que o destinatário da escrita de Esteban é explicado no Epílogo: deixou seus relatos sobre a família para a neta Alba. Logo, inferimos que a presença constante de justificativas, explicações e retomadas em seu discurso revelam que estaria tentando dar explicações a sua neta antes da morte, como uma espécie de confissão de seus atos ao longo da vida.

Com relação a classificação da voz e do nível da *diéxis*, Opazo (2018), apoiada na teoria de Genette (1979) coloca o enunciado de Esteban como autodiegética-intradiegético, pois “[...] pois ele estaria inserido nesse universo ficcional como um dos personagens principais da história e usaria da narrativa para justificar suas ações ou explicar seu ponto de vista em determinado acontecimento dentro da história da família” (OPAZO, 2018, p. 49), configurando a sua narrativa, desse modo, em uma forma de testemunho.

Destacamos que os estudos sobre as vozes enunciativas nos auxiliam a compreender melhor a estrutura da obra e as intencionalidades de cada voz enunciativa do discurso. Portanto, ao explorarmos nas análises a respeito de como são retratadas as formas de opressão do patriarcado na obra, é importante compreender sob qual contexto e ponto de vista o narrador estaria se posicionando.

3.2 ROSA: DIGNA DE PERFEIÇÃO

“*No había pensado en el amor antes de conocer a Rosa*”⁹¹ (ALLENDE, 2007a, p. 18). A personagem Rosa Del Valle é introduzida na narrativa no primeiro capítulo intitulado *Rosa, la bella* – traduzido ao português como *Rosa, a Bela*. A voz enunciativa a menciona pela primeira vez ao descrever o cenário da igreja em uma missa de Quinta-feira Santa na qual assistia toda a família Del Valle, composta por Severo e Nívea, os pais, e seus demais filhos.

⁹¹ Tradução de Carlos Martins Pereira: Não pensara no amor antes de conhecer Rosa (ALLENDE, 2021, p. 30).

O nome Rosa possui um significado um pouco mais amplo, segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2022), que definem como:

Famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, a rosa é a flor simbólica mais empregado no Ocidente. [...] **Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeitos.** [...] ela simboliza a taça da vida, a alma, o coração, o amor. [...] Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 866. Grifos nossos).

Ao longo do primeiro capítulo, a voz enunciativa de Alba apresenta a personagem como a filha mais bela dos Del Valle, dona de uma beleza que até mesmo perturbava sua própria mãe, como descrito em:

[...] *parecía fabricada de un material diferente al de la raza humana. Nívea supo que no era de este mundo aun antes que naciera, porque la vio en sueños* [...] *Al nacer, Rosa era **blanca**, lisa, sin arrugas, como una muñeca de loza, con el **cabello verde** y los **ojos amarillos**, la criatura más hermosa que había nacido en la tierra desde los tiempos del pecado original*⁹² (ALLENDE, 2007a, p. 4. Grifos nossos).

Compreendemos, portanto, que Rosa é apresentada como um ser celestial acima de todos por sua beleza e pureza. Isso fica evidente com a descrição de seus traços físicos acompanhado das cores. Utilizando a semiótica e os estudos culturais, Luciano Guimarães (2004) explica que, ao tomarmos a cor como um texto cultural tanto sua apreensão, transmissão e seu armazenamento de informações são “[...] regidos por códigos culturais que interferem e sofrem interferência dos outros tipos de códigos da comunicação humana” (GUIMARÃES, 2004, p. 7). Assim, segundo a análise das cores dentro de uma perspectiva cultural, o branco seria um símbolo utilizado para se referir a paz, a inocência e a virgindade; o verde, além de remeter a natureza, é considerada por Guimarães (2004) como uma cor perfeitamente equilibrada, pois não seria nem quente e nem fria; por último, o amarelo traz consigo um aspecto de juventude e alegria.

Analisamos, portanto, que as cores atribuídas para caracterizar Rosa seriam uma metáfora a sua perfeição inalcançável. É possível inferirmos, ainda, que Rosa representaria um ideal feminino para os parâmetros do início do século XX, por ser descrita como branca, lisa e

⁹² Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] parecia ter sido feita de um material diferente do da raça humana. Nívea soube que Rosa não era deste mundo antes mesmo de trazê-la à luz, tendo-a visto em sonhos [...] Quando nasceu, Rosa era branca, lisa, sem rugas, como uma boneca de porcelana, com o cabelo verde e os olhos amarelos, a criatura mais formosa nascida na Terra desde os tempos do pecado original (ALLENDE, 2021, p. 12)

sem rugas. Nesse sentido, Jane Soares de Almeida (2013) explica que a imagem feminina desse período era inspirada nas composições ideológicas do Positivismo e do Higienismo do século XIX, alegando que:

[...] às mulheres eram atribuídas diversas qualificações. Eram as principais responsáveis pela preservação da família e da moral cristã, possuidoras de atributos de pureza, bondade e submissão e exaltadas como generosas e meigas, em cujas mãos repousavam o futuro da Pátria e da família (ALMEIDA, 2013, p. 188).

Ademais, para a autora, os ideais de pureza e beleza feminina da época estariam associados ao modelo imposto pela Igreja Católica de “[...] mulher-mãe-virgem, isenta de pecados da conjuntura carnal” (ALMEIDA, 2013, p. 188). Essa associação da mulher a Virgem Maria é chamada por Montecino (1996) de marianismo. Segundo a teórica, essa imagem constitui uma problemática que perpassa o âmbito teológico e atinge o âmbito social latino-americano, permanecendo até a atualidade.

Para a socióloga Martha Robles (2019), com a ascensão do Cristianismo na cultura ocidental, houve um apagamento das demais simbologias relacionadas às mulheres e a imposição de um dogma no qual:

[...] a Mãe de Deus Filho, esposa do Espírito Santo e filha tardia de São Joaquim e Santa Ana, como marco absoluto de graça e pureza perfeitas, ainda que tivesse experimentado em seu mistério sagrado e elevado a dogma de fé a concepção, a gravidez e o parto daquele que seria o Redentor de nossos pecados. (ROBLES, 2019, p. 297-298).

Já para a Montecino (1996), em uma perspectiva dos estudos feministas, essa concepção do marianismo seria um “[...] *reforzamiento de la discriminación y subordinación de la mujer*” (MONTECINO, 1996, p. 29). Assim, Montecino (1996) explica que mais que uma prática religiosa, o marianismo na América Latina seria um estereótipo cultural que atinge homens, que observam as mulheres brancas como esse ser imaculado, puro e perfeito.

Nesse sentido, Rosa seria a representação do ideal feminino, a mulher virgem, pura, bela e branca, assim como a representação de Maria para a Igreja Católica. Como exposto por Galindo (2013) sobre a erotização da mulher branca e o desejo do homem de acender ao poder simbolicamente ao possuí-la, podemos visualizar essa dinâmica quando Esteban Trueba aparece para propô-la em casamento, pois, ao tomar a voz enunciativa do discurso, ele profere que: “[...] *decidí en ese mismo momento que era la única mujer **digna** de ser mi esposa y que*

*si no podía tenerla, prefería el celibato*⁹³ (ALLENDE, 2007a, p. 18. Grifo nosso.). Ao alegar que Rosa seria a única mulher digna de matrimônio, a voz enunciativa reforça a concepção marianista, da mulher assemelhar-se a visão da Virgem Maria, uma vez que, o “ser digno” ressalta ser merecedor de algo, ou, pela etimologia da palavra, seria alguém possuidor de valores. Esses valores são configurados pela visão do marianismo sobre a concepção de mulher.

O destino de Rosa é encerrado com sua morte repentina, quando, em uma celebração de candidatura de seu pai a política, ela bebe por acidente uma água ardente envenenada que era destinada a seu pai. A voz enunciativa de Alba evidencia que “*Ése fue el primero de muchos actos de violencia que marcaron el destino de la familia.*”⁹⁴ (ALLENDE, 2007a, p. 25), o que se comprova posteriormente com outros casos de violências por parte das relações patriarcais proferidas às mulheres da família.

Inconformado com a morte de Rosa, ao tomar a voz do discurso, Trueba acaba culpando-a por ter morrido, alegando também que

[...] *hundido en mi pena y en el hielo de la noche, escupiendo blasfemias contra la mula que andaba tan despacio, contra Férua, portadora de desgracias, contra Rosa por haberse muerto y contra Dios por haberlo permitido [...] el sentimiento más fuerte que recuerdo haber tenido esa noche, fue el deseo frustrado, porque jamás podría cumplir el anhelo de recorrer a Rosa con las manos, de penetrar sus secretos, de soltar el verde manancial de su cabello y hundirme en sus aguas más profundas.*⁹⁵ (ALLENDE, 2007a, p. 26-27. Grifos nossos).

Ao analisarmos o lamento proferido pelo discurso de Trueba, primeiramente notamos o ato de culpar a mulheres por sua infelicidade. A morte de Rosa, embora tenha ocorrido acidentalmente, não seria de responsabilidade nem de Férua e nem da própria Rosa, portanto, ao proclamar blasfêmias tanto a sua irmã quanto a sua prometida, Trueba estaria culpando um Outro, no caso mulheres, por serem as responsáveis por sua infelicidade.

Ademais, inferimos que o luto de Trueba se configura pela frustração de não poder possuir Rosa, tanto de modo simbólico, por não ser o possuidor de sua beleza e pureza, uma vez que, como informado no início do capítulo, Rosa não possuía outros pretendentes além

⁹³ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] decidi, naquele exato momento, que ela era a única mulher digna de ser minha esposa e que, se eu não a pudesse ter, preferiria ficar solteiro. (ALLENDE, 2021, p. 31)

⁹⁴ Tradução de Carlos Martins Pereira: “Aquele foi o primeiro de muitos atos de violência que marcaram o destino da família.” (ALLENDE, 2021, p. 40).

⁹⁵ Tradução de Carlos Martins Pereira: “afundado na dor e no gelo da noite, cuspiendo blasfêmias contra a mula que andava tão devagar, contra Férua, portadora de desgraças, contra Rosa por ter morrido e contra Deus por o ter permitido [...] o sentimento mais forte que me lembro ter tido nessa noite foi o desejo frustrado, porque jamais poderia realizar o desejo de afagar Rosa com as mãos, de penetrar nos seus segredos, de soltar o verde manancial do seu cabelo e afundar-me nas suas águas mais profundas. (ALLENDE, 2021, p. 47-48).

dele, sendo assim o único a acessá-la simbolicamente; tanto como de modo físico, como proferido pelas metáforas “[...] *penetrar sus secretos*”⁹⁶ (ALLENDE, 2007a, p. 27) e “[...] *hundirme en sus aguas más profundas*”⁹⁷ (ALLENDE, 2007a, p. 27), que traduzem um desejo carnal pelo corpo da personagem. Portanto, o que exprime Esteban em sua narrativa seria o que Galindo (2013) afirma sobre a erotização da mulher branca e a obsessão em ter acesso a ela, dado que simbolizaria uma forma de poder.

Após a morte de Rosa, a família decide realizar a autópsia do corpo para descobrir o motivo da morte. Enquanto Rosa era exumada pelo auxiliar do Doutor Cuevas, Clara, sua irmã mais nova, observava a cena.

*Se quedó hasta que el joven desconocido besó a Rosa en los labios, en el cuello, en los senos, entre las piernas, la lavó con una esponja, le puso su camisa bordada y le acomodó el pelo, jadeando. [...] Se quedó hasta que el ayudante la cargó en los brazos con la misma conmovedora ternura con que la hubiera levantado para cruzar por primera vez el umbral de su casa si hubiera sido su novia. Y no pudo moverse hasta que aparecieron las primeras luces.*⁹⁸ (ALLENDE, 2007a, p. 31).

O que ocorre na cena descrita pela voz enunciativa do discurso ao ter acesso aos “cadernos de anotar a vida” de Clara é um caso de estupro ao corpo de Rosa, salientando o que Segato (2003) denomina como violação, que se apresenta como algo puro e, também, reforçando uma relação de violência simbólica. Isso ocorre, pois, o auxiliar do Doutor Cuevas a possui não apenas fisicamente ao estuprá-la, como também simbolicamente ao tomar posse de um corpo que não exprime reação, um corpo virgem e puro, o qual foi o único a possuí-lo. Além disso, a cena quase passa imperceptível ao leitor, pois é descrita com uma riqueza de detalhes que remontam a ternura e ao carinho para com Rosa, o que torna quase imperceptível entender tal momento como um ato de violência, diferentemente do que ocorre com outras personagens ao longo da narrativa.

Interpretamos também que, enquanto a violência praticada por Trueba mantém-se apenas no âmbito simbólico, dado que não chega a materializá-la, Rosa sofre uma dupla violência por parte do auxiliar do médico já morta: o estupro, configurando-se como uma

⁹⁶ Tradução de Carlos Martins Pereira: “[...] penetrar nos seus segredos” (ALLENDE, 2021, p. 48).

⁹⁷ Tradução de Carlos Martins Pereira: “[...] afundar-me nas suas águas mais profundas.” (ALLENDE, 2021, p. 48).

⁹⁸ Tradução de Carlos Martins Pereira: Ficou até que o jovem desconhecido beijou Rosa nos lábios, no pescoço, nos seios, entre as pernas, a lavou com uma esponja, lhe vestiu a camisa bordada e lhe ajeitou o cabelo, arquejando de cansaço. [...] Ficou até que o ajudante a carregou nos braços com a mesma ternura comovente que teria tido ao pegar-lhe ao colo para passar pela primeira vez a porta de uma casa, se tivesse sido sua noiva. E não conseguiu mover-se até aparecerem as primeiras luzes. (ALLENDE, 2021, p. 34).

violência física e simbólica, oriunda do desejo de possuir o poder sobre um corpo virgem e sem possibilidade de defesa, exercendo uma forma de poder simbólico e de dominação para com esse corpo.

Na sequência, analisaremos a personagem Férula Trueba e os tipos de violência oriundas do patriarcalismo cometidos a ela pela figura de seu irmão Esteban Trueba.

3.3 FÉRULA: A QUE CASTIGA OU A CASTIGADA?

“*Era de gestos bruscos y torpes, con el mismo mal carácter de su hermano, pero obligada por la vida, y por su condición de mujer, a dominarlo y a morder el freno*”⁹⁹. (ALLENDE, 2007a, p. 33). Férula Trueba é mencionada pela primeira vez na narrativa pela voz enunciativa de Esteban, que conta que ela havia enviado um telegrama contando sobre a morte de Rosa. Na sequência, no início do capítulo *Las Tres Marías*, a voz enunciativa de Alba evidencia que Férula abdicou de sua vida e de seus pretendentes para cuidar da mãe enferma e do irmão após a morte de seu pai.

De acordo com o dicionário Prieberan (2021), a palavra “férula” em seu sentido literal designa um instrumento de castigo utilizado para atingir a palma da mão, também é sinônimo da palavra “palmatória”. Já em seu sentido figurado, o dicionário a apresenta como um adjetivo para uma autoridade ríspida.

Ao apresentar a personagem Férula, a voz enunciativa de Alba a descreve como uma mulher bela, de pele pálida, rosto ovalado e formas generosas. Contudo, posteriormente ao se referir novamente a personagem em uma passagem de tempo, a voz enunciativa a descreve como uma figura magra de rosto anguloso, com a expressão melancólica e usando trajes antigos, demonstrando o envelhecimento e as consequências da vida a qual levava.

Devido as funções que lhe foram atribuídas após a morte do pai, a voz enunciativa de Alba descreve que:

Tenía un alma atormentada. Sentía gusto en la humillación y en las labores abyectas, creía que iba a obtener el cielo por el medio terrible de sufrir iniquidades, por eso se complacía limpiando las pústulas de las piernas enfermas de su madre [...] Y tanto como se odiaba a sí misma por esos

⁹⁹ Tradução de Carlos Martins Pereira: Seus gestos eram bruscos e grosseiros, sendo dotada de mau gênio igual ao do irmão, mas fora obrigada, pela vida e por sua condição de mulher, a dominá-lo e conter-se. (ALLENDE, 2021, p. 51).

*tortuosos e inconfesables placeres, odiaba a su madre por servirle de instrumento.*¹⁰⁰ (ALLENDE, 2007a, p. 33. Grifos nossos)

Com a descrição apresentada da personagem, interpretamos que faz jus ao significado de seu nome: Férula aceita a submissão e o castigo que lhe foi designado com a promessa de que um dia iria para o céu por haver pago seus pecados em vida. Ainda, a relação do nome com o sentido de punição também se dá quando a voz enunciativa afirma que a personagem odiava a si mesma pela vida que levava, portanto seria um instrumento de castigo a si mesma por haver aceitado os deveres que lhe eram correspondidos.

Ademais, a voz enunciativa do discurso descreve a personagem como possuidora do mesmo gênio forte do irmão, contudo evidencia que, por sua condição de mulher, aprendeu a conter-se. Entre os conflitos como irmão, embora o cuidasse, identifica-se uma antipatia acompanhada por um desejo de ser como ele, uma vez que *“La libertad que él tenía, a ella le dolía como un reproche, como una injusticia.*^{101”} (ALLENDE, 2007a, p. 34).

Analisamos, dessa forma, Férula como uma mulher violada sob a construção patriarcal do período, uma vez que, segundo Almeida (2013), no início do século XX, os espaços públicos eram ocupados por homens, enquanto que as mulheres eram designadas aos “[...] limites da domesticidade, a elas reservando o cuidado com os filhos que deveriam ser depositários dos seus mais elevados ensinamentos” (ALMEIDA, 2013, p. 189). Ao abdicar de sua vida em prol da família, a função de Férula nada mais é que aquela atribuída as mulheres do período, tal como exposto por Almeida (2013).

Além disso, embora a voz enunciativa do discurso transmitir que lhe causava dor a liberdade possuída pelo irmão e negada a ela, entendemos, com base nos estudos de María Florencia Freijo (2020), que desde a infância nós mulheres aprendemos que *“[...] los hombres pueden hacer lo que sea. Y incluso, mucha de nosotras a veces somos cómplices*^{102”} (FREIJO, 2020, p. 81). Essa cumplicidade a qual a teórica se refere se dá pela má educação que recebemos e pelo medo de não se encaixar em um sistema voltado para o benefício dos homens. Esse medo pode ser observado em Férula que, por mais que sua condição lhe cause sofrimento, nunca a questiona ou excita em realizar as funções que lhe foram atribuídas, uma vez que, com base

¹⁰⁰ Tradução de Carlos Martins Pereira: Tinha a alma atormentada. Comprazia-se na humilhação e nas tarefas abjetas, acreditava que alcançaria o céu mediante o terrível processo de sofrer injustiças; por isso, sentia prazer em limpar as pústulas das pernas enfermas de sua mãe [...] E se odiava tanto por esses prazeres tortuosos e inconfessáveis quanto odiava a mãe por lhe servir de instrumento. (ALLENDE, 2021, p. 51).

¹⁰¹ Tradução de Carlos Martins Pereira: A liberdade de que ele desfrutava doía-lhe como censura, como injustiça. (ALLENDE, 2021, p. 53).

¹⁰² Tradução nossa: [...] os homens podem fazer o que seja. E, inclusive, muitas de nós as vezes somos cúmplices. (FREIJO, 2020, p. 81).

em Freijo (2020, p. 81), nós mulheres estamos inseridas “[...] *en una formación que nos prepara para aceptar que tenemos menos derechos*”¹⁰³.

Depois da morte da mãe, Férula passa a cuidar da esposa de Esteban, Clara e, logo na sequência, auxilia na criação dos três filhos do casal: Blanca, Jaime e Nicolás. É possível inferir que a função de cuidadora que lhe foi atribuída ao longo da vida é uma espécie de violência simbólica de um sistema que determina qual a única função disponível para a mulher, fazendo com que nem a própria se disponha a outra utilidade. Isso é evidente quando, após a morte de sua mãe, a voz enunciadora do discurso descreve que Férula “[...] *se encontró sola y sin nada útil a lo cual dedicar su vida*”¹⁰⁴ (ALLENDE, 2007a, p.72) e também quando, ao tornar-se cuidadora de Clara, a voz enunciadora descreve esse período como o mais feliz de sua vida.

Em suas análises sobre a educação das mulheres, Freijo (2020) comenta que desde meninas as mulheres são direcionadas a assumir lugares específicos na sociedade, um deles seria o de boas cuidadoras, alegando ainda que “[...] *nuestra educación como mujeres se basa en formarnos em tareas que se consideran una capacidad natural que poseemos debido a nuestra capacidad reproductiva. Nuestra función social es una supuesta extensión de nuestra función biológica*”¹⁰⁵ (FREIJO, 2020, p. 85). Assim ocorre com Férula ao assumir os cuidados e a criação da família de Trueba, como acabou não se tornando mãe ou esposa devido a inúmeros impedimentos, sua única função na vida tornou-se o cuidado e a criação de uma prole que nem era sua e que seria seu único sentido para a felicidade.

No entanto, a aproximação de Férula com Clara gera ciúmes em seu irmão, conforme descrito pela voz enunciadora de Alba: “*Se convenció de que la culpa de todo la tenía Férula, que había sembrado en su mujer un germen maléfico que le impedía amarlo y que, en cambio, robaba con caricias prohibidas lo que le pertenecía como marido.*”¹⁰⁶ (ALLENDE, 2007a, p. 99. Grifo nosso). O que inferimos é que Esteban, ao não conseguir relacionar-se bem com a esposa, mantinha suspeitas de que Férula possuía um caso com ela, devido a troca de afeto e contato físico entre ambas. Tomando Clara como posse, Trueba descontava sua fúria pelo fato de sua mulher não lhe dar atenção em Férula, conforme analisado na passagem abaixo:

¹⁰³ Tradução nossa: [...] em uma formação que nos prepara para aceitar que temos menos direitos. (FREIJO, 2020, p. 81).

¹⁰⁴ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] viu-se sozinha e sem nada de útil para dedicar a sua vida (ALLENDE, 2021, p. 84).

¹⁰⁵ Tradução nossa: [...] nossa educação como mulheres se baseia em nos formar em tarefas que se consideram uma capacidade natural que possuímos devido a nossa função biológica. (FREIJO, 2020, p. 85).

¹⁰⁶ Tradução de Carlos Martins Pereira: Convenceu-se de que Férula era a culpada de tudo, tendo semeado em sua mulher o germen maléfico que a impedia de amá-lo e roubando, com caricias proibidas, o que a ele, como marido, pertencia. (ALLENDE, 2021, p. 138).

*Se ponía lívido cuando sorprendía a Férula bañando a Clara, le quitaba la esponja de las manos, la despedía con violencia y sacaba a Clara del agua prácticamente en vilo [...] Si Férula servía a su mujer una taza de chocolate, se la arrebatava de las manos con el pretexto de que la trataba como a una inválida, si le daba un beso de buenas noches, la apartaba de un **manotazo** diciendo que no era bueno besuquearse, si le elegía los mejores trozos de la bandeja, se separaba de la mesa enfurecido.*¹⁰⁷ (ALLENDE, 2007a, p. 99-100. Grifo nosso).

Em sua função de servir, Férula acaba despertando a raiva do irmão que passa a tratá-la de maneira hostil e com violência, movido pelo ciúme com relação ao bom entendimento entre ambas e por sentir-se o possuidor de sua esposa. O caso de violência contra Férula invoca ao simbólico, pois durante toda sua vida fora-lhe designado, como mulher, servir ao outro. No entanto, até essa função lhe é cortada pelo sentimento de inferioridade de Trueba para com a sua esposa que, em uma tentativa de encontrar culpados para essa ausência de Clara em sua vida matrimonial, acaba acusando a irmã e a agride tanto em nível físico, por meio de safanões e empurrões, quanto em nível simbólico, mediante xingamentos e ofensas.

Também há momentos de violência física quando a voz enunciativa expõe que Esteban dera um *manotazo* em Férula, a utilização do sufixo “-azo” em língua espanhola conota a ideia de aumentativo, ou seja, a voz enunciativa evidencia o uso tanto de xingamentos para contra a irmã quanto de força física para separá-la de Clara.

O ponto ápice da violência praticada contra Férula por Trueba ocorre quando a encontra na cama junto a Clara após um terremoto:

*Se abalanzó sobre su hermana con la misma rabia con que lo hubiera hecho si fuera el seductor de su esposa y la sacó de la cama a tirones [...] Esteban descargó su furia de marido insatisfecho y **gritó a su hermana lo que nunca debió decirle, desde marimacho hasta meretriz**, acusándola de pervertir a su mujer, de desviarla con caricias de solterona, de volverla lunática, distraída, muda y espiritista con artes de lesbiana, de refocilarse con ella en su ausencia, de manchar hasta el nombre de los hijos, el honor de la casa y la memoria de su santa madre, que ya estaba harto de tanta maldad y que **la echaba de su casa***¹⁰⁸ (ALLENDE, 2007a, p. 100-101. Grifos nossos).

¹⁰⁷ Tradução de Carlos Martins Pereira: Ficava lívido quando surpreendia Férula dando banho em Clara, tirava-lhe a esponja das mãos, mandava-a embora com violência e erguia Clara da água sacudindo-a no ar. [...] Férula servia à sua mulher uma chávena de chocolate, tirava-lhe das mãos alegando que a tratava como se fosse invalida, se lhe dava um beijo de boa-noite, afastava-a com um safanão, afirmando que não era bom beijarem-se, se escolhia para ela as melhores porções das travessas, afastava-se da mesa enfurecido. (ALLENDE, 2021, p. 138).

¹⁰⁸ Tradução de Carlos Martins Pereira: Lançou-se contra sua irmã com a mesma raiva com que teria agredido um sedutor de sua mulher e arrancou-a da cama aos puxões [...] Esteban descarregou sua fúria de marido insatisfeito e gritou à sua irmã o que nunca lhe deveria ter dito, desde fanchona até meretriz, acusando-a de perverter sua mulher, desviá-la com carícias de solteirona, torná-la lunática, distraída, muda e espírita com arte de lesbica, aproveitar-se dela em sua ausência, manchar até o nome dos filhos, a honra da casa e a memória de sua santa mãe, que já estava farto de tanta maldade e que a expulsava de sua casa (ALLENDE, 2021, p. 140).

No incerto acima, podemos observar duas formas de violência simbólica em relação a Férula. A primeira é quando Trueba grita com ela a chamando de nomes pejorativos e até desmerecendo a possível orientação sexual de sua irmã, fato esse que nunca foi confirmado pelas vozes enunciantoras do discurso ao longo da narrativa. A segunda forma seria com relação a expulsão de Férula da casa, pois assim estaria retirando a única função que era a ela destinada, a deixando sem um rumo ou sentido na vida. O destino da personagem é encerrado morando de favor junto ao padre da região, sendo sustentada por seu irmão e privada de ter contato com a família.

Analisando essa personagem, interpretamos que ademais da violência simbólica praticada por Esteban ser o que torna o destino de Férula trágico e triste, há uma violência vivenciada pela personagem que é oriunda de um constructo social ao qual delega a mulher determinadas funções e tarefas, como o cuidado com a família e a aceitação de sua condição como subordinada a um homem. Por meio da voz enunciantora do discurso, observamos que a personagem em nenhum momento se rebela contra ao que o sistema patriarcal a designa, aceitando, assim, seu trágico destino de morrer sozinha sem a companhia daqueles a quem serviu. Assim como seu nome, o destino de Férula é o castigo designado as mulheres.

Na sequência, analisaremos a personagem Clara que, diferentemente das outras duas analisadas, configura-se como uma das personagens principais da narrativa.

3.4 A ILUSTRE CLARA

“*Esteban Trueba pudo morir feliz murmurando su nombre, Clara, clarísima, clarividente*” (ALLENDE, 2007a, p. 329). Clara Del Valle é a filha mais nova de Severo e Nívea Del Valle; mãe de Blanca, Jaime e Nicolás Trueba e avó de Alba Trueba. Desde criança, Clara demonstrava ter uma sensibilidade maior que as demais pessoas, podendo prever que determinados acontecimentos poderiam suceder, bem como ter contato com espíritos. Além disso, na infância, começou a escrever os chamados *cadernos de anotar a vida*, por ordem de acontecimentos e não por ordem cronológica, que depois de muitos anos serviram de apoio para Alba se tornar a voz enunciantora do discurso sobre a história da família.

O nome Clara, segundo o Dicionário de Nomes Próprios (2022, s.p, Grifos nossos) possui sua origem no latim *clarus* e “[...] surge a partir de um adjetivo que carrega os significados de ‘brilhante’, ‘clara’, ‘luminosa’ ou ‘ilustre’”. A primeira aparição de Clara na narrativa é logo no primeiro capítulo, descrita como a filha excêntrica e clarividente dos Del Valle ou, nas palavras do padre Restrepo:

– *¡Endemoniada! ¡Soberbia endemoniada! [...] Hasta ese día, no habían puesto nombre a las excentricidades de su hija menor ni las habían relacionado con influencias satánicas. Las tomaban como una característica de la niña, como la cojera lo era de Luis o la belleza de Rosa.*¹⁰⁹ (ALLENDE, 2007a, p. 6. Grifo nosso).

Ao analisarmos o contexto da Igreja Católica, recorreremos ao período da Idade Média no qual foi organizada a “caça às bruxas” ao longo dos séculos XIV e XVII no território europeu. Segundo explicado por Angela Simões de Faria, Maria Beatriz Marques da Silva e Marina de Medeiros Bezerra (2022, p. 202), durante esse período: “[...] as mulheres foram perseguidas e conduzidas a injustos julgamentos, tanto nos tribunais eclesiásticos quanto nos civis. A Igreja associava aquelas mulheres às formas de magia, sendo esta considerada uma forma ilegítima de controle de forças misteriosas”. Já com a chegada dos espanhóis a América, Silva Federici (2017) explica que esse movimento se intensificou, pois “[...] as autoridades e o clero encontraram na América a confirmação de suas teses sobre a adoração ao diabo, chegando a crer na existência de populações inteiras de bruxas” (FEDERICI, 2017, p. 407).

Nesse sentido, o sobrenatural, o misticismo, quando não advindo da Igreja era algo rechaçado, visto como bruxaria, feitiçaria ou representando o mal por meio do satanismo. Logo, essa excentricidade de Clara, sua clarividência e mediunidade era vista como negativa pelo entorno social, influenciada por dogmas sociais da Idade Média e do colonialismo.

Já na narrativa de Esteban Trueba como voz enunciadora, Clara é descrita primeiramente como uma menina pequena que “[...] *era apenas una niña flaca y fea*¹¹⁰” (ALLENDE, 2007a, p. 27). Posteriormente, já pelo discurso da outra voz enunciadora, Esteban reencontra Clara já adulta, sendo descrita como “[...] *era una criatura algo estafalaria, poco apta para las responsabilidades matrimoniales y la vida doméstica [...] Concluyó que ninguna de esas cosas eran inconvenientes para echar hijos sanos y legítimos al mundo y pidió conocer a Clara.*¹¹¹” (ALLENDE, 2007a, p. 68).

Portanto, na visão de Esteban, por mais que Clara possuísse suas características excêntricas, seria uma boa opção para ser mãe. Assim, ele estaria tomando-a como um objeto

¹⁰⁹ Tradução de Carlos Martins Pereira: – Endemoninhada! Soberba endemoninhada! [...] Até aquele dia, não tinham dado nome às excentricidades de sua filha mais nova nem as haviam relacionado a influências satânicas. Tomavam-nas como uma característica da menina, equivalente ao coxear de Luís e à beleza de Rosa. (ALLENDE, 2021, p. 15).

¹¹⁰ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] era então uma menina magra e feia” (ALLENDE, 2021, p. 42).

¹¹¹ Tradução de Carlos Martins Pereira: uma criatura um pouco excêntrica, pouco apta a responsabilidades matrimoniais e à vida doméstica. [...] Concluiu que nenhuma dessas coisas era inconveniente para trazer filhos são e legítimos ao mundo e pediu para conhecer Clara. (ALLENDE, 2021, p. 97).

cuja função seria apenas lhe dar filhos legítimos e saudáveis. Tal concepção dialoga com o que Galindo (2013) explica sobre a chegada de mulheres brancas ao continente latino-americano, cujo único objetivo foi “[...] *preservar el linaje y la continuidad del poder económico y político de padre a hijos.*”¹¹² (GALINDO, 2013, p. 113). Dessa forma, a concepção adotada por Esteban nada mais é que fruto de uma tradição patriarcal do colonialismo, na qual: mulheres brancas e da mesma classe social serviam para ter filhos legítimos e mulheres de outras cores e de classes diferentes serviam apenas como objetos de satisfação de seus desejos, como abordaremos mais adiante.

Analisando tanto a fala do padre Restrepo, quanto a caracterização realizada por Esteban Trueba, compreendemos que Clara seria uma mulher que difere dos padrões que, segundo Almeida (2013), eram esperados das mulheres ao longo do século XX. Notamos que há, também, um contraponto entre Clara e Rosa, uma vez que ambas são objetos de desejo por parte de Trueba, porém Rosa invocaria um desejo do ideal romântico e carnal de mulher, enquanto que Clara seria vista apenas como uma possível procriadora de filhos legítimos, devido à ausência de uma beleza – em comparação a de Rosa – e sua excentricidade, mas também pela cor de sua pele e sua classe social.

Clara é vista por críticos como Coddou (1988) como uma importante personagem, responsável por conduzir em seus *cadernos de anotar a vida* o que será narrado pela voz enunciativa do discurso de Alba. Contudo, é possível observar essa importância de Clara e de sua escrita no presente trecho:

*Llenaba incontables cuadernos con sus anotaciones privadas, donde fueron quedando registrados los acontecimientos de ese tiempo, que gracias a eso no se perdieron borrados por la neblina del olvido*¹¹³ (ALLENDE, 2007a, p. 58. Grifos nossos).

[...] *donde se confundían la **verdad prosaica** de las cosas materiales con la **verdad tumultuosa** de los sueños*¹¹⁴ (ALLENDE, 2007a, p. 63. Grifos nossos).

A voz enunciativa afirma no primeiro trecho que os cadernos de Clara auxiliaram a não deixar a memória da família se perder com o passar do tempo. Portanto, compreendemos que a

¹¹² Tradução nossa: [...] preservar a linhagem e a continuidade do poder econômico e político de pai a filho. (GALINDO, 2013, p. 113).

¹¹³ Tradução de Carlos Martins Pereira: Preenchia com suas anotações pessoais incontáveis cadernos em que eram registrados os acontecimentos desse tempo, que graças a isso não se perderam, eliminados pela neblina do esquecimento, e que agora posso usar para resgatar sua memória. (ALLENDE, 2021, p. 84).

¹¹⁴ Tradução de Carlos Martins Pereira: Para mim, é uma delícia ler os cadernos dessa época, que descrevem um mundo mágico que acabou. Clara habitava um universo criado para ela [...] se confundiam a verdade prosaica das coisas materiais e a verdade tumultuada dos sonhos. (ALLENDE, 2021, p. 91).

escrita de Clara funciona como uma forma de resistência tanto a memória da família, uma vez que escreve com medo de que certos acontecimentos sejam esquecidos, quanto uma resistência após um trauma, já que essa escrita se intensifica após a personagem vivenciar o estupro do cadáver de sua irmã Rosa e decidir não falar mais.

Assim, a escrita de Clara preenche seu silêncio verbal, apontando sua resistência a uma violência presenciada e, logo no desenvolvimento da narrativa, sua escrita é o instrumento que dá força a Alba para reconstituir a história da família, ajudando-a a resistir a outra forma de violência – que será discutida na sequência. Contudo, a voz enunciativa deixa explícito no segundo trecho que essa escrita é confiável, uma vez que aquilo que era anotado baseado nos acontecimentos reais se misturava com as fantasias da personagem, ambos tidos como verdades.

Ademais, observa-se que alguns pontos escritos por Clara e narrados pela voz enunciativa de Alba funcionam como crítica ao próprio feminismo e às formas de resistência feminina do período. Isso se evidencia quando Clara acompanhava sua mãe Nívea nos atos do movimento sufragista junto a suas amigas:

*A pesar de su corta edad y su completa ignorancia de las cosas del mundo, Clara podía percibir el absurdo de la situación y describía en sus cuadernos el contraste entre su madre y sus amigas, con abrigos de piel y botas de gamuza, hablando de opresión, de igualdad y de derechos, a un grupo triste y resignado de trabajadoras, con sus toscos delantales de dril y las manos rojas por los sabañones.*¹¹⁵ (ALLENDE, 2007a, p. 62).

A crítica de Clara se dirige especialmente aos movimentos de mulheres organizados pela elite e classe média alta durante o início do século XX. Em seus estudos, Barrancos (2022) explica que em países como o Chile houve, nesse período, um aumento de manifestações femininas em prol da reivindicação do voto sob influência de ideias liberais. Ademais, segundo a autora, havia círculos de leitura e associações de mulheres dessas classes sociais que se reuniam para desenvolver ações culturais com adesão e apoio de alguns partidos que buscavam defender os direitos das mulheres.

O que Clara critica é a incapacidade de sua mãe e das demais sufragistas da época de enxergarem as diferenças de opressões presentes entre mulheres devido a sua classe e sua raça/etnia, algo que ainda vem sendo debatido na atualidade e que deve ter a devida atenção, como ressaltam Lugones (2020) e Galindo (2013). Evidenciamos que além da excentricidade da personagem por possuir dons espíritas, Clara também possuía um senso crítico de justiça e

¹¹⁵ Tradução de Carlos Martins Pereira: Apesar de sua pouca idade e completa ignorância das coisas do mundo, Clara percebia o absurdo da situação e descrevia em seus cadernos o contraste entre sua mãe e suas amigas, com casacos de pele e botas de camurça, falando de opressão, igualdade e direitos a um grupo triste e resignado de trabalhadoras, com toscos aventais de algodão cru e as mãos vermelhas de frieiras. (ALLENDE, 2021, p. 89-90).

de humanidade, diferenciando-se novamente dos pressupostos que eram esperados das mulheres pela sociedade patriarcal do período. Isso fica mais evidente quando a personagem se muda para a fazenda de Esteban Trueba, *Las Tres Marías*, e passa a trabalhar:

*Se levantaba al amanecer con su marido, compartían el desayuno vestidos, él se iba a vigilar los trabajos y afanes del campo, [...] Clara repartía su tiempo entre el taller de costura, la pulpería y la escuela, donde hizo su cuartel general para aplicar remedios contra la sarna y parafina contra los piojos, desentrañar los misterios del silabario, enseñar a los niños a cantar*¹¹⁶ (ALLENDE, 2007a, p. 80. Grifos nossos).

Observamos no presente trecho a preocupação de Clara para com a escrita das crianças da escola, pois, tal como exposto pela voz enunciativa de Alba em outro momento da narrativa, para Clara o ato de escrever serve “[...] *para mantener la mente ocupada, evadirse de la perrera y vivir.*”¹¹⁷ (ALLENDE, 2007a, p. 316). Para tanto, o ato de convivência com as crianças da fazenda repassa esse valor e a preocupação que a personagem tem pelos cuidados básicos de saúde e bem-estar das crianças e, principalmente, pela escrita como uma forma de sobreviver aos obstáculos da vida.

Tal acontecimento gerou a ira de Trueba, que passa a gritar e ameaçar Clara após iniciar o projeto da escola no campo:

*[...] gritaba como un enajenado, paseándose por la sala a grandes trancos y dando puñetazos a los muebles, argumentando que si Clara pensaba seguir los pasos de su madre, se iba a encontrar con un macho bien plantado que le bajaría los calzones y le daría una azotaina para que se le quitaran las malditas ganas de andar arengando a la gente, que le prohibía terminantemente las reuniones para rezar o para cualquier otro fin y que él no era ningún pelele a quien su mujer pudiera poner en ridículo. Clara lo dejó chillar y darle golpes a los muebles hasta que se cansó y después, distraída como siempre estaba, le preguntó si sabía mover las orejas.*¹¹⁸ (ALLENDE, 2007a, p. 81, Grifos nossos).

¹¹⁶ Tradução de Carlos Martins Pereira: Levantava-se ao amanhecer com seu marido, partilhavam o desjejum já vestidos, e, enquanto ele saía para supervisionar os trabalhos e as lidas no campo, [...] Clara dividia seu tempo entre a oficina de costura, a venda e a escola, onde montou seu quartel-general para aplicar remédios contra a sarna e parafina contra os piolhos, desentranhar os mistérios da cartilha, ensinar as crianças a cantar (ALLENDE, 2021, p. 113).

¹¹⁷ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] para manter a mente ocupada, a fim de evadir do canil e viver. (ALLENDE, 2021, p. 427).

¹¹⁸ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] gritava, enlouquecido, andando pela sala em largas passadas, esmurrando os móveis e argumentando que, se Clara pensava seguir os passos de sua mãe, podia esperar encontrar um macho firme, que lhe arriaria as calcinhas e lhe daria umas boas chicotadas para encerrar de vez a maldita mania de arengar às pessoas, e proibindo terminantemente as reuniões de oração ou de qualquer coisa e afirmando que ele não era nenhum babaca a quem sua mulher pudesse ridicularizar. Clara deixou-o gritar e esmurrar os móveis até se cansar e depois, distraída como sempre, perguntou-lhe se ele sabia mexer as orelhas. (ALLENDE, 2021, p. 114).

Os fragmentos destacados no trecho apresentado configuram uma forma de violência simbólica por parte de Esteban Trueba, fruto de um desejo de dominação masculina. O gritar, o dar *puñetazos* – ou seja golpes, socos – aos móveis, o ameaçá-la de baixar as calças e açoitá-la, são uma forma de violência simbólica, pois não a agride diretamente, mas sim a objetos querendo atingi-la, tal como o gritar e o ameaçar.

Além disso ao ameaçá-la, estaria demonstrando sua virilidade masculina, como citado por Bordieu (2020, p. 87), “Ser homem, no sentido de *vir*, implica um dever-ser, uma *virtus*, que se impõe sob a forma do ‘é evidente por si mesma’”. Ou seja, para os padrões em que fora criado Esteban, é inerente agir de tal maneira para com sua esposa para defender sua honra e a de sua família.

Entretanto, as ameaças proferidas por ele não deixam de ser uma prática que atinge apenas o simbólico, pois, logo após essas ameaças, Clara deixa de dedicar-se a suas tarefas na fazenda e volta as práticas espirituais, como se fossem um refúgio e um espaço em que seu marido não a alcançasse para atingi-la.

A irritabilidade e as ameaças de Esteban contra Clara se repetem ao longo da narrativa e, quando passa a ignorá-lo, ele busca outros meios de praticar essa violência para com outras pessoas, conforme aparece em:

*Enfurecido, en algunas ocasiones Trueba volvió a sus antiguos pecados y tumbaba a una campesina robusta entre los matorrales durante las forzadas separaciones en que Clara se quedaba con los niños en la capital y él tenía que hacerse cargo del campo, pero el asunto, lejos de aliviarlo, le dejaba un mal sabor en la boca y no le daba ningún placer durable, especialmente porque si se lo hubiera contado a su mujer, sabía que se habría escandalizado por el maltrato a la otra, pero en ningún caso por su infidelidad.*¹¹⁹
(ALLENDE, 2007a, p. 99).

O que Trueba tenta inicialmente é, por meio da violência para com outra mulher, violentar simbolicamente Clara, uma vez que, pela traição, haveria a quebra de contrato, como apontado por Segato (2003), mas suas ações são inúteis, pois Clara, ao se elevar espiritualmente, deixa de percebê-lo. Contudo, as tentativas de violência simbólica de Esteban são visíveis e, com o passar do tempo, acabam chegando ao campo físico.

Após descobrir que a filha Blanca se encontrava escondida com Pedro Tercero, Trueba utiliza da violência física para castigar a filha e dispara palavras ofensivas contra Clara,

¹¹⁹ Tradução de Carlos Martins Pereira: Enfurecido em algumas ocasiões Trueba recuperava os antigos hábitos e derrubava alguma robusta camponesa nos matagais durante as separações forçadas em que Clara ficava com as crianças na capital e ele tinha que cuidar das tarefas do campo, mas isso, longe de aliviar, deixava-lhe um gosto amargo na boca, sem que lhe oferecesse nenhum prazer, sobretudo por saber que, se contasse à sua mulher, ela se escandalizaria pelo mau tratamento oferecido à outra, mas nunca pela infidelidade (ALLENDE, 2021, p. 137)

acusando-a de “[...] *haber criado a Blanca sin moral, sin religión, sin principios, como una atea libertina, peor aún, sin sentido de clase, porque se podía entender que lo hiciera con alguien bien nacido, pero no con un patán*¹²⁰” (ALLENDE, 2007a, p. 152. Grifos nossos). A educação que Esteban esperava que Blanca tivesse aprendido seria uma educação tradicional e patriarcal, como explica Freijo (2020, p. 31), “[...] *una educación basada en la complementariedad de los sexos, en donde nuestra función es la de contener, sonreír, aceptar y callar*¹²¹”, algo que Clara desconstruiu aos poucos em Blanca, criando-a para ser livre. Ademais, há também uma concepção de que a filha, por ser uma mulher branca e de classe alta, não poderia se relacionar com alguém de outra classe, isso fica evidente quando afirma que a filha não possuía sentido de classe e por adjetivar Pedro Tercero de *patán*, que segundo a RAE (2023), seria um substantivo coloquial utilizado para designar aldeões ou homens rústicos.

Na sequência da discussão, Clara rebate as acusações do marido alegando que Pedro não fez nada do que Esteban não tivera feito, uma vez que Esteban também havia se deitado com pessoas de classes diferentes. Esse comentário deixa Trueba em fúria e, após diversos atos de violência simbólica cometidos contra Clara, parte para a violação em seu estado puro:

*Perdió el control y descargó un puñetazo en la cara a su mujer, tirándola contra la pared: Clara se desplomó sin un grito. Esteban pareció despertar de un trance, se hincó a su lado, llorando, balbuciendo disculpas y explicaciones, llamándola por los nombres tiernos que sólo usaba en la intimidad, sin comprender cómo había podido levantar la mano a ella, que era el único ser que realmente le importaba y a quien jamás, ni aun en los peores momentos de tu vida en común, había dejado de respetar.*¹²² (ALLENDE, 2007a, p.152-153. Grifos nossos).

Com base no que fora transmitido pela voz enunciativa, a carga desse golpe contra Clara fora de fato muito forte, pois utiliza a palavra *puñete* junto ao sufixo “-azo”, formando assim um aumentativo e transmitindo a brutalidade do personagem. Também, ao não reproduzir nenhum grito diante da violência sofrida, a personagem demonstra, mais uma vez, uma forma

¹²⁰ Tradução de Carlos Martins Pereira: “[...] ter criado Blanca sem moral, sem religião, sem princípios, como uma atea libertina e, pior, sem sentido de classe, porque seria possível compreender que ela o tivesse feito com alguém bem-nascido, mas não com um caipira” (ALLENDE, 2021, p. 209).

¹²¹ Tradução nossa: “[...] uma educação baseada na complementariedade dos sexos, na qual nossa função é a de conter, sorrir, aceitar e calar” (FREIJO, 2021, p. 31).

¹²² Tradução de Carlos Martins Pereira: Perdeu o domínio e deu um murro no rosto da mulher, jogando-a contra a parede. Clara desabou sem um grito. Esteban pareceu despertar de um transe, ajoelhou-se a seu lado, chorando, balbucando desculpas e explicações, chamando-a pelos nomes carinhosos que só usava na intimidade, sem compreender como pudera levantar a mão para ela, que era o único ser que realmente lhe importava e a quem nunca, nem mesmo nos piores momentos da vida em comum, tinha deixado de respeitar. [...] Escorria sangue de seu nariz. Quando entreabriu a boca, cuspiu vários dentes, que caíram no chão, e um fio de saliva sangrenta correu-lhe pelo queixo e pelo pescoço. (ALLENDE, 2021, p. 210).

de resistência a opressão patriarcal. Por último, analisamos que as desculpas e explicações seriam uma atitude comum de Esteban, pois ao retomarmos características de sua função como voz enunciativa, há sempre a presença de justificativas de seus atos.

Quando analisamos a cena da violência física contra Clara, podemos retomar o enunciado por Galindo (2013), que quando uma mulher branca se nega a pertencer ao papel decorativo que lhe é designado pela cultura patriarcal colonizadora, acaba pagando por sua desobediência ao sistema. No caso de Clara, ao não educar a filha como se era esperado pelo marido e ao contestá-lo sobre suas relações com mulheres de outras classes, acaba sofrendo a violência física dentro do âmbito doméstico. Para Nelly Gonzáles Tapias (1991, p. 111), esse tipo de ocorrência no âmbito doméstico demonstra estar relacionada a “[...] *un derecho socialmente estructurado para castigar, controlar y mantener una identidad masculina de dominación*”¹²³. Para tanto, a atitude de Esteban Trueba torna-se naturalizada visto que, em uma sociedade patriarcal, o homem possui esses direitos sob a mulher, por isso há a tentativa por parte dele de explicar-se sobre uma ação que não teria explicação.

Evidenciamos, portanto, que tanto com Rosa, Férua e Clara a violência inicia-se de forma simbólica e culmina, segundo a análise de Segato (2003), em violação pura, que seria a violência física para com a mulher. Além do mais, como destaca Galindo (2013), embora a maior parte da violência contra a mulher branca na América Latina seja a nível simbólico, isso não significa que não possa ser vítima também da violência física, uma vez que o simbólico como a ameaça, o xingamento e o desejo por possuir o corpo pode levar a agressão e ao estupro, como é o caso das personagens analisadas.

Acrescentamos, ainda, que a personagem Clara demonstra, após receber o murro do esposo, novamente uma resistência por meio do silêncio: “*Clara no volvió a hablar a su marido nunca más en su vida. Dejó de usar su apellido de casada y se quitó del dedo la fina alianza de oro que él le había colocado más de veinte años atrás*”¹²⁴ (ALLENDE, 2007a, p. 153. Grifos nossos). Analisamos que o silêncio de Clara seria uma forma de resistir a presença das violências vivenciadas: a primeira vez ao assistir o estupro de sua irmã e a segunda vez ao ser espancada por Trueba. Devido ao fato de só falar quando Esteban a pede em casamento, entendemos que esse fato poderia ser algo relacionado ao sentir-se segura na presença de

¹²³ Tradução nossa: [...] um direito socialmente estruturado para castigar, controlar e manter uma identidade masculina de dominação. (TAPIAS, 1991, p. 111).

¹²⁴ Tradução de Carlos Martins Pereira: Clara não voltou a falar com seu marido nunca mais em sua vida. Deixou de usar seu sobrenome de casada e tirou do dedo a fina aliança de ouro que ele colocara havia mais de vinte anos” (ALLENDE, 2021, p. 210-211).

homens e a volta desse silêncio demonstraria uma forma de resistir ao medo e a insegurança que a dominação masculina ocasiona nela.

Além do mais, outra forma de demonstrar resistência é o fato de que deixou de utilizar o sobrenome *Trueba*. Segundo Fabiana Aparecida Prenhaca Giacometti (2015), o sobrenome desempenha um importante papel para a designação da identidade de uma pessoa, uma vez que “[...] através dele se escreve uma história, a história pessoal, no que abrange os âmbitos – profissionais, sociais e acadêmicos” (GIACOMETTI, 2015, p. 59). Por isso, simbolicamente, Clara emite uma resistência ao retirar o sobrenome do marido, indo contra a toda uma estrutura patriarcal na qual o nome do pai, do patriarca, era o que regia a família.

Dando continuidade ao estudo realizado, propomos a análise da personagem Pancha García que, diferente das personagens apresentadas até o momento, é uma camponesa de origem indígena que também carrega seu destino e o de sua família traçado pela violência física e simbólica oriundas de uma construção patriarcal.

3.5 PANCHA GARCÍA: UMA DE VÁRIAS

“*Se llamaba Pancha García y tenía quince años*¹²⁵” (ALLENDE, 2007a, p. 44). A personagem Pancha é apresentada como filha de Pedro García, o ancião curandeiro; irmã de Pedro Segundo García, braço direito de Esteban Trueba; e posteriormente retomada como avó do personagem Esteban García. O nome Pancha seria um apelido, ou, em espanhol, um *apodo*, para o nome Francisca que, segundo o Dicionário de Nomes Próprios (2023) seria a versão feminina da derivação do latim *Franciscus*, significando “francesa livre”.

A personagem é introduzida a narrativa no segundo capítulo intitulado *Las Tres Marías*. Nesse capítulo, as vozes enunciativas discorrem sobre a chegada de Esteban Trueba a fazenda de sua família após a morte de Rosa. Logo na sequência de a voz enunciativa de Alba detalhar aspectos de sua chegada, a voz enunciativa de Esteban assume o discurso pela terceira vez para contar como transformou uma fazenda em ruínas em uma das mais produtivas do país.

Discorrendo sobre sua chegada e como tudo mudou em *Las Tres Marías*, a voz enunciativa afirma que, com relação aos empregados, “[...] *era como un padre para ellos*.¹²⁶” (ALLENDE, 2007a, p. 40. Grifo nosso). Ao buscarmos o substantivo destacado na RAE (2023, s.p. Grifo nosso), elucidamos alguns significados que dialogam com a intencionalidade da voz enunciativa que seriam: “3. *Varón con cualidades atribuidas a un padre, especialmente su*

¹²⁵ Tradução de Carlos Martins Pereira: Chamava-se Pancha García e tinha 15 anos. (ALLENDE, 2021, p. 66).

¹²⁶ Tradução de Carlos Martins Pereira: “Eu era como um pai para eles”. (ALLENDE, 2021, p. 61).

carácter protector y afectivo. [...] 7. *Cabeza de una descendencia, familia o pueblo*.¹²⁷”. Dessa forma, compreendemos que a voz enunciativa se apresenta como um defensor dos demais, bem como o líder do povo que ali se encontrava.

Ademais, o termo *padre* também está relacionado a concepção de família patriarcal, na qual, segundo apresentado por Gerda Lener (2019, s.p), “[...] o pai tinha total poder sobre todos os membros da família. Em troca, tinha a obrigação de prover sustento econômico e proteção”, dialogando, assim, com a intenção da voz enunciativa em se nomear *padre* de seus empregados.

No entanto, é importante analisarmos o conceito que surge dessa noção de protetor e provedor atribuída à figura paterna que é chamado por Lener (2019) de *Paternalismo*. Para a historiadora, esse conceito é utilizado para discorrer sobre a ligação entre um grupo dominante, tido como superior, e um grupo subordinado, visto como inferior. Nessa relação, que ocorre no ambiente familiar e nas demais relações sociais, o dominado troca a submissão por proteção e sustento, providos pela figura do pai, pois, para Lener (2013, s.p) “A base do paternalismo é um contrato de troca não escrito: sustento econômico e proteção oferecidos pelo homem pela subordinação em todos os campos”.

No decorrer do capítulo *Las Tres Marías*, quando ocorre o retorno da voz enunciativa de Alba, é possível afirmar que a concepção de *padre* expressa pela voz enunciativa de Esteban se encaixaria mais a concepção de *Paternalismo* exposta por Lener (2013) do que a que é exposta pela RAE (2023) sobre a palavra *padre*. Após dez anos vivendo na fazenda, a voz enunciativa discorre que Esteban havia iniciado um sistema de vale entre os funcionários, substituindo o dinheiro físico; estuprando jovens mulheres; e matando camponeses, para tanto, a proteção ofertada seria a troca de servidão e submissão dos trabalhadores.

Além do mais, a voz enunciativa de Alba o descreve durante o período na fazenda da presente maneira:

*Trueba siguió labrando su prestigio de **rajadiablos**, sembrando la región de bastardos, cosechando el odio y almacenando culpas que no le hacían mella, porque se le había curtido el alma y acallado la conciencia con el pretexto del progreso.*¹²⁸ (ALLENDE, 2007a, p. 49. Grifo nosso).

¹²⁷ Tradução nossa: 3. Homem com qualidades atribuídas a um pai, especialmente seu caráter protetor e afetivo [...] 7. Cabeça de uma descendência, família ou povo. Disponível em: <<https://dle.rae.es/padre?m=form>>. Acesso em: 29 abr. 2023.

¹²⁸ Tradução de Carlos Martins Pereira: Trueba continuou cultivando seu prestígio de valentão, semeando a região bastardos, colhendo ódio e armazenando culpas que não o atingiam, porque se lhe havia curtido a alma e aplacado a consciência sob o pretexto do progresso. (ALLENDE, 2021, p. 73).

O termo destacado utilizado pela voz enunciativa, conforme o Diccionario de Americanismos (2010), seria um adjetivo coloquial utilizado na Bolívia e no Chile para referir-se a pessoas agressivas e de constante mal humor, contrastando a figura protetora na qual a voz enunciativa de Esteban se apresenta e demonstrando um caráter mais irritadiço e dominador do personagem, admitindo uma visão da retratação do patriarcado e das relações de dominação masculina na figura do personagem.

Ainda analisando o caráter de Esteban e de como sua figura retrata o patriarcado, ao mencionar sobre o longo período que viveu na fazenda sozinho, a voz enunciativa de Esteban descreve seu comportamento da seguinte maneira:

*Me fui convirtiendo en un salvaje, se me olvidaron las palabras, se me acortó el vocabulario, me puse muy mandón. Como no tenía necesidad de aparentar ante nadie, se acentuó el mal carácter que siempre he tenido. Todo me daba rabia, [...] Cuando el mal humor empezaba a estorbarme y me sentía incómodo en mi propio pellejo, salía a cazar.*¹²⁹ (ALLENDE, 2007a, p. 42. Grifo nosso).

Ao retomar o discurso, a voz enunciativa de Alba caracteriza o Esteban desse período da seguinte forma: “*Fue convirtiéndose en un bárbaro*¹³⁰” (ALLENDE, 2007a, p. 43. Grifo nosso). Por um lado, segundo o exposto pela RAE (2023), o adjetivo *salvaje* teria como dois de seus significados: “5. Primitivo o no civilizado; 6. Falto de educación o ajeno a las normas sociales; 7. Cruel o inhumano¹³¹”, por outro lado, o também adjetivo *bárbaro* teria como um de seus significados, para a RAE (2023), “5. Inculto, grosero, tosco¹³²”. É possível inferirmos que ambas as vozes enunciativas utilizam dos adjetivos para representar o comportamento animalesco de Esteban, não carregando, assim, valores e princípios humanitários e, sim, remetendo a um animal, provido de força e liberdade para realizar o que quisesse, uma vez que não seguiria normas sociais pré-estabelecidas.

Na sequência, a voz enunciativa de Alba discorre sobre momentos de excitação do personagem, seguidos de uma grande raiva que o dominava. Prontamente, Esteban decide que precisava procurar por uma mulher, isso fez com que se acalmasse. Após um dia de trabalho, o

¹²⁹Tradução de Carlos Martins Pereira: Fui-me convertendo em um selvagem, esqueci palavras, meu vocabulário encolheu e tornei-me muito mandão. Como não havia necessidade de eu manter as aparências, acentuou-se meu mau gênio que sempre tive. Tudo me dava raiva [...] Quando o mau humor começava a me perturbar e eu mesmo não me suportava, saía para caçar. (ALLENDE, 2021, p. 63-64).

¹³⁰Tradução de Carlos Martins Pereira: Foi-se tornando um bárbaro. (ALLENDE, 2021, p. 65).

¹³¹Tradução nossa: 5. Primitivo ou não civilizado; 6. Falto de educação ou alheio as normas sociais; 7. Cruel ou inhumano. (RAE, 2023, s.p). Disponível em: <https://dle.rae.es/salvaje#EDU85ei>. Acesso em: 29 abr. 2023.

¹³²Tradução nossa: Inculto, grosseiro, tosco. (RAE, 2023, s.p). Disponível em: <https://dle.rae.es/b%C3%A1rbaro>. Acesso em: 29 abr. 2023.

alvo de Esteban é avistado e seria Pancha García, segundo apresentado pela voz enunciadora de Alba, já a havia visto algumas vezes realizando seus serviços. Assim, a voz enunciadora a descreve fisicamente da presente forma:

*Era de huesos grandes y rostro **aindiado**, con las facciones anchas y la **piel oscura**, de expresión apacible y dulce, su amplia boca carnosa conservaba todavía todos los dientes y cuando sonreía se iluminaba, pero lo hacía muy poco. Tenía la belleza de la primera juventud, aunque él podía ver que se marchitaría muy pronto, como sucede a las mujeres nacidas para parir muchos hijos, trabajar sin descanso y enterrar a sus muertos.*¹³³ (ALLENDE, 2007a, p. 44. Grifos nossos).

Por meio da descrição da voz enunciadora, entendemos que Pancha seria uma jovem de origem indígena e trabalhadora. Ao caracterizá-la como *aindiado*, a voz enunciadora do discurso não dá acesso a qual origem indígena pertencia Pancha, assim, há a possibilidade de uma dupla interpretação. A primeira seria que, por meio da personagem Pancha, a voz enunciadora retrata todas as mulheres de origens indígenas que tiveram a mesma vivência da personagem. Já a segunda seria com relação a escrita de Isabel Allende que, comumente, evita em suas obras que não são consideradas romance histórico mencionar dados que levem os leitores a relacionar sobre qual país ou região da América está se referindo para que, como mencionado anteriormente, o público de qualquer país latino-americano possa identificar-se com a história e não com a região.

Também obtemos acesso ao pensamento de Trueba ao vê-la, imaginando seu destino, que seria o mesmo das demais mulheres de sua etnia e classe social, diferentemente da forma como descrevia Rosa, por exemplo, ao denomina-la como *digna*. Isso retoma o que explica Galindo (2013, p. 114) quando afirma que “*La encarnación de la virtud, la belleza y la santidad como exclusividad de la mujer blanca ‘hija de familia’*: esto introduce un padrón racista en los conceptos sociales de belleza¹³⁴”, ou seja, embora Pancha fosse jovem tal como Rosa e causasse a mesma excitação, há um racismo explícito na relação de desejo em usufruir de seus corpos: enquanto Rosa é a *digna* para casar-se, Pancha é objetificada.

Na sequência, a voz enunciadora relata como Trueba abordou Pancha, alegando que:

¹³³ Tradução de Carlos Martins Pereira: Tinha ossos grandes e rosto de traços índios, porte largo e pele escura, expressão de calma e doce, e sua grande boca carnuda conservava ainda todos os dentes; quando sorria, iluminava-se, mas fazia-o pouquíssimas vezes. Tinha a beleza da primeira juventude, embora ele pudesse supor que bem depressa ela murcharia, como acontece com as mulheres nascidas para parir muitos filhos, trabalhar sem descansar e enterrar seus mortos. (ALLENDE, 2021, p. 66).

¹³⁴ Tradução nossa: A encarnação da virtude, da beleza e da santidade como exclusividade da mulher branca ‘filha de família’: isto introduz um padrão racista nos conceitos sociais de beleza. (GALINDO, 2013, p. 114).

*La miró desde la altura del caballo y sintió al instante la urgencia del deseo que había estado molestándolo durante tantos meses. Se acercó al trote hasta colocarse a su lado, ella lo oyó, pero siguió caminando sin mirarlo, por la costumbre ancestral de todas las mujeres de su estirpe de bajar la cabeza ante el macho. Esteban se agachó y le quitó el fardo, lo sostuvo un momento en el aire y luego lo arrojó con violencia a la vera del camino, alcanzó a la muchacha con un brazo por la cintura y la levantó con un resoplido bestial, acomodándola delante de la montura, sin que ella opusiera ninguna resistencia.*¹³⁵ (ALLENDE, 2007a, p. 45. Grifos nossos)

Podemos analisar no fragmento acima a face selvagem e bárbara do personagem, aproximando-se do animalesco ao realizar uma caça à mulher, tratando-a com violência e brutalidade, de uma forma bem diferente da forma da qual utilizava com Rosa e viria a utilizar com Clara, ambas mulheres brancas. Ainda, retomamos o que no princípio foi enunciado pela voz de Esteban que utilizava da caça para se acalmar em momentos de fúria. Associamos, nesse sentido, o ato de caçar ao caçar mulheres para usufruir de seus corpos.

Além do mais, a voz enunciativa comenta que Pancha abaixou a cabeça por conta de um costume ancestral de todas as mulheres de sua estirpe, ou seja, todas as mulheres da mesma classe, seja social seja étnica, que passaram pelo mesmo anteriormente. Inferimos, nesse caso, que a voz enunciativa estaria retomando a uma tradição de costumes hereditários. Segundo Galindo (2013), o colonialismo atrelado a um sistema de dominação patriarcal estaria consolidado nas sociedades latino-americanas e se manifestariam de diferentes formas nas relações homem-mulher, alegando ainda que:

*El colonialismo produce una combinación particular de la jerarquía varón-mujer, con la jerarquía racial étnica dando como resultado la existencia de una compleja tipología racializada de hombres y de mujeres. Esta fusión entre colonialismo y patriarcado es una matriz estructurada de todas las relaciones sociales, sin que ninguna quede a salvo.*¹³⁶ (GALINDO, 2013, p. 99).

Ou seja, a reprodução de tal costume diante a perseguição do patrão nada mais seria que algo aprendido dentro de um sistema colonizador patriarcal o qual Pancha, e outras mulheres da mesma classe e mesma etnia aprenderam ao longo dos anos e reproduzem, não demonstrando

¹³⁵Tradução de Carlos Martins Pereira: Olhou-a do alto do cavalo e se deu conta imediatamente da urgência do desejo que o tinha incomodado durante tantos meses. Aproximou-se a trote até ficar a seu lado; ela o viu, mas seguiu seu caminho sem o olhar, pelo costume ancestral de todas as mulheres da sua estirpe de baixar a cabeça diante do macho. Esteban curvou-se e tirou-lhe o fardo, segurou-o um momento no ar e, em seguida, jogou-o com violência para a beira do caminho, envolveu a cintura da garota com um braço e levantou-a, arfando como um animal, e sentou-a na sela à sua frente, sem que ela opusesse qualquer resistência. (ALLENDE, 2021, p. 66-67).

¹³⁶Tradução nossa: O colonialismo produz uma combinação particular da hierarquia homem-mulher com a hierarquia racial étnica dando como resultado a existência de uma complexa tipologia racializada de homens e de mulheres. Esta fusão entre o colonialismo e o patriarcado é uma matriz estruturada de todas as relações sociais, sem que nenhuma fique a salvo. (GALINDO, 2013, p. 99)

resistência, pois, tal como o ato de abaixar a cabeça, ser caçada seria outro costume naturalizado.

Na sequência, a voz enunciativa de Alba apresenta o momento no qual ocorre o estupro de Pancha:

*Esteban no se quitó la ropa. La acometió con fiereza incrustándose en ella sin preámbulos, con una brutalidad inútil. Se dio cuenta demasiado tarde, por las salpicaduras sangrientas en su vestido, que la joven era virgen [...] Pancha García no se defendió, no se quejó, no cerró los ojos. Se quedó de espaldas, mirando el cielo con expresión despavorida, hasta que sintió que el hombre se desplomaba con un gemido a su lado. Entonces empezó a llorar suavemente. Antes que ella su madre, y antes que su madre su abuela, habían sufrido el mismo destino de perra.*¹³⁷ (ALLENDE, 2007a, p. 45. Grifos nossos).

O estupro de Pancha, diferentemente do estupro de Rosa que é descrito com uma riqueza maior de detalhes, é enunciado de uma forma que demonstra mais agilidade e rapidez, é a história da mulher indígena que é pega no laço, como um animal. Uma das justificativas para isso é o fato de que Alba, a voz enunciativa, não obteve acesso a um documento no qual estivesse escrito o presente fato, diferente da cena do estupro de Rosa que estava documentado nos cadernos de anotar a vida de Clara. Outra justificativa é com relação a intencionalidade da voz enunciativa em transmitir que o feito foi de fato rápido e, ao mesmo tempo, normalizado. Ao enunciar que Esteban não se desnudou para estuprá-la, a ideia de rapidez e crueldade é uma vez mais reforçada e representa o tratamento desumanizado.

O fato de Pancha ser virgem estabelece mais uma relação com o estupro de Rosa, porém, se analisarmos diante do ponto de vista de Galindo (2013), enquanto a violência sofrida por mulheres brancas possui uma conotação, a violência contra as indígenas possui outra, uma vez que é “[...] constante y permanente¹³⁸” (GALINDO, 2013, p. 117). A noção de normalização do estupro para com a mulher indígena é reforçada quando a voz enunciativa expõe que Pancha nem ao menos se defendeu, como se a violação de seu corpo fosse um fato certo de acontecer. Contudo, embora não tenha se defendido, sente a violência ao começar a chorar ao final do ato,

¹³⁷Tradução de Carlos Martins Pereira: Esteban não tirou a roupa. Atacou-a com ferocidade, cravando-se nela sem preâmbulos, com uma inútil brutalidade. Foi em vão que se deu conta, pelos respingos de sangue no vestido, de que a jovem era virgem, [...] Pancha García não se defendeu, não se queixou, não fechou os olhos. Ficou de costas, fixando o céu com uma expressão apavorada, até sentir o homem desabar com um gemido a seu lado. Então começou a chorar suavemente. Antes dela, sua mãe e, antes de sua mãe, sua avó tinham cumprido o mesmo destino de cadela. (ALLENDE, 2021, p. 67).

¹³⁸ Tradução nossa: [...] constante e permanente (GALINDO, 2013, p. 117).

porém de uma maneira suave, tímida, transmitindo a sensação de que a ela, e a sua classe e raça, não é permitido escândalos ou exageros.

Analizamos também que quando a voz enunciativa detalha que tal prática acontecera antes com sua mãe e sua avó, o que reforça mais uma vez que a violência ao corpo indígena é uma prática repetitiva e permanente, pois atravessa gerações, remete aquilo que Galindo (2013) explica como uma sequência de feitos frutos de um sistema colonizador e patriarcalizador. Por último, destacamos o termo *perro* que, segundo a RAE (2023), além de designar o animal nominado em português de “cachorro”, ao ser passado para o feminino, como utilizado pela voz enunciativa de Alba, pode ter o significado de “6. *prostituta*” ou, em linguagem coloquial, ser um adjetivo usado para dizer que uma coisa é “12. *Muy mala o indigna*”¹³⁹. Nesse caso, o *destino de perra* poderia ser uma metáfora para expor que a vida de Pancha seria tal qual a de uma prostituta ou que seria uma vida indigna.

Após estuprar Pancha, há a presença da fala de Esteban que a diz que trabalhe em sua casa e, desde esse dia, a voz enunciativa aponta que eles passaram a se encontrar todas as noites após finalizar seus trabalhos na casa, passando a ser sua escrava sexual e doméstica. Como resultado, Pancha engravida de Esteban, que não percebe em um primeiro momento. A voz enunciativa de Alba retrata como ele passou a vê-la:

*Se limitaba a utilizarla como una medida higiénica que aliviaba la tensión del día y le brindaba una noche sin sueños. Pero llegó un momento en que la gravidez de Pancha fue evidente incluso para él. Le tomó repulsión. Empezó a verla como un enorme envase que contenía una sustancia informe y gelatinosa, que no podía reconocer como un hijo suyo.*¹⁴⁰ (ALLENDE, 2007a, p. 48. Grifos nossos).

É evidente, portanto, que além de violar Pancha, Esteban a objetifica, a transforma em uma coisa, porém não só a ela, como também o fruto dessa violação: seu filho. Ao utilizar o adjetivo *informe*, podemos analisá-lo sob a ótica de ambos os sentidos expressos pela RAE (2023, s.p.) como sento algo “1. *Que no tiene la forma, figura y perfección que le corresponde*”¹⁴¹ ou “2. *De forma vaga e indeterminada*”¹⁴². Se compreendermos *informe* como

¹³⁹Tradução nossa: 12. Muito má ou indigna. (RAE, 2023, s.p.) Disponível em: <<https://dle.rae.es/perro?m=form>>. Acesso em: 30 abr. 2023.

¹⁴⁰Tradução de Carlos Martins Pereira: Limitava-se a utilizá-la como uma medida higiênica que lhe aliviava a tensão do dia e lhe oferecia uma noite sem sonhos. Mas chegou o momento em que a gravidez de Pancha ficou evidente até para ele. Tomou-lhe repulsa. Começou a vê-la como uma enorme vasilha contendo uma substância amorfa e gelatinosa, que não podia reconhecer como seu filho. (ALLENDE, 2021, p. 72).

¹⁴¹ Tradução nossa: 1. Que não tem a forma, figura e perfeição que lhe corresponde. (RAE, 2023, s.p.) Disponível em: <<https://dle.rae.es/informe?m=form>>. Acesso em: 30 abr. 2023.

¹⁴² Tradução nossa: 2. De forma vaga e indeterminada. (RAE, 2023, s.p.) Disponível em: <<https://dle.rae.es/informe?m=form>>. Acesso em: 30 abr. 2023.

algo não determinado, podemos ainda relacioná-lo a palavra mestiço. Ou seja, esse filho não seria perfeito para Esteban não porque nasceria de uma relação não oficial, mas sim porque não seria um filho branco.

Para tanto, é necessário retomar os estudos de Montecinos (1996) que contextualiza sobre o processo de mestiçagem no Chile e em demais países latino-americanos. Segundo a antropóloga, no início do século XX ocorreu um processo de “embranquecimento” por parte das classes dominantes, ou seja, os brancos e ricos casavam-se apenas com pessoas da mesma classe e mesma etnia. Contudo, Montecinos (1996, p. 51. Grifo nosso) explica que haviam uniões ilegítimas e, como resultado, “[...] *la siembra de huacharaje*¹⁴³” – termo tipicamente chileno utilizado para se referir aos filhos mestiços e bastardos – destacando ainda que:

*La china, la mestiza, la pobre, continuó siendo ese ‘oscuro objeto del deseo’ de los hombres; era ella quien iniciaba a los hijos de la familia en la vida sexual; pero también era la suplantadora de la madre, en su calidad de ‘nana’ (niñera). China-madre y china-sexo se conjuntaron para reproducir la alegoría madre/hijo de las constituciones genéricas en nuestro país*¹⁴⁴ (MONTECINOS, 1996, p. 51).

Logo, a presença de Pancha e seu filho na narrativa denuncia aspectos estruturais e históricos da sociedade patriarcal latino-americana: a violação por meio do estupro que se converte em um filho mestiço não reconhecido pelo pai. Na perspectiva de Galindo (2013), a palavra mestiçagem seria uma forma de embelezar e cobrir parte da história latino-americana, pois o termo correto seria *bastardismo*:

*El mestizaje es una verdad a medias de un lugar social brutalmente conflictivo, desgarradoramente irresuelto, ardorosamente ilegítimo y cientos de veces prohibido. Es un acto libertador nombrarlo con nombre propio y también poder decir que aquí no hay mestizos, sino **bastardos**.*¹⁴⁵ (GALINDO, 2013, p. 105. Grifo nosso).

O termo utilizado por Galindo (2013) é o mesmo utilizado pela voz enunciativa do discurso de Alba, após explicar que Pancha voltou para a casa dos pais e que sua gravidez não impediu Esteban de realizar a mesma violência com outras jovens, como visto em:

¹⁴³ Tradução nossa: [...] a semente de mestiços bastardos. (MONTECINOS, 1996, p. 51).

¹⁴⁴ Tradução nossa: A índia, a mestiça, a pobre, continuou sendo esse ‘oscuro objeto do desejo’ dos homens; era ela quem iniciava aos filhos da família na vida sexual; mas também era a suplementadora da mãe, em sua qualidade de ‘nana’ (babá). Índia-mãe e índia-sexo se juntaram para reproduzir a alegoria mãe/filho das constituições genéricas em nosso país. (MONTECINOS, 1996, p. 51).

¹⁴⁵ Tradução nossa: A mestiçagem é uma verdade a medias de um lugar social brutalmente conflitivo, que causa uma tristeza não resolvida, ardentemente ilegítimo e cem vezes proibido. É um ato libertador nomeá-lo com nome próprio e também poder dizer que aqui não há mestiços, mas sim bastardos. (GALINDO, 2013, p. 105).

*Todo menos lo que no quería que supieran, como la recua de **bastardos** que iban naciendo como por arte de magia. Bastaba tumbar a una muchacha en el potrero y **quedaba preñada inmediatamente**, era cosa del demonio, tanta fertilidad era insólita, estaba seguro que la mitad de los críos no eran suyos.*¹⁴⁶ (ALLENDE, 2007a, p. 51. Grifos nossos).

Portanto, interpretamos que, ao não utilizar o termo “mestiço” e sim “bastardo”, a voz enunciativa do discurso poderia estar retomando o que expressa Galindo (2013) de que, a base de uma violação o que se tem é uma terra cheia de crianças sem o reconhecimento do pai, não apenas se referindo a miscigenação das raças, mas sim ao abandono.

Outro ponto analisado é com relação ao outro significado da palavra *padre*, atribuída pela voz enunciativa de Esteban logo no início do capítulo. Entre os significados da RAE (2023, s.p.), está “5. *Animal macho que ha engendrado una o más crías.*¹⁴⁷”, nesse sentido, a voz enunciativa de Alba faz uma analogia sem utilizar a palavra *padre* mas dando a noção que Esteban se comportava como um animal reprodutor, demonstrando novamente o seu caráter animalesco e desprovido de princípios de humanidade. Ao fazer isso, a voz enunciativa também evidencia que as mulheres violadas por ele também estariam nesse plano animalesco, isso fica evidente pelo uso da perífrase verbal *quedaba preñada*, que significa “prenha”, ao invés do uso do verbo *embarazada*, que em português seria “grávida”. Ademais, o uso do advérbio de modo *inmediatamente* induz que essa violação, tal como a de Pancha, ocorreu de forma rápida e inesperada.

Inferimos, portanto, que ao contar a história de Pancha e mencionar que outras mulheres foram violadas por Esteban, que a narrativa retrataria a vivência e uma forma distinta da violência para com mulheres indígenas. Embora seja física, pelo ato do estupro, e simbólica, ao abandoná-la grávida, ocorre, diferente das demais personagens brancas, de forma mais rápida.

Notamos que, ao longo dos trechos analisados e também ao longo da narrativa, a personagem Pancha García não possui nenhum diálogo nem pensamentos, apenas sabemos de suas ações pela voz enunciativa do discurso. Isso representaria o silenciamento e a ocultação da história de mulheres indígenas. Ademais, retomando o exposto por Galindo (2013), esse silenciamento de Pancha seria um retrato de um intenso processo de ocultamento da verdade

¹⁴⁶ Tradução de Carlos Martins Pereira: Tudo menos o que não queria que soubessem, como a gama de bastardos que iam nascendo como que por arte de magia. Bastava derrubar uma garota no prado, e ela ficava imediatamente prenha, era coisa de demônio, tanta fertilidade era insólita, mas estava seguro de que metade das crianças não era sua. (ALLENDE, 2021, p. 75).

¹⁴⁷ Tradução nossa: 5. Animal macho que tem empenhado uma ou mais crias. (RAE, 2023, s.p.). Disponível em: <<https://dle.rae.es/padre?m=form>>. Acesso em: 30 abr. 2023.

sobre as origens, principalmente se essa origem retoma a uma violação ou a raízes indígenas. Logo, a personagem retrata a dor e o silêncio das mulheres indígenas exploradas, violadas, abandonadas, uma dor que só corresponde a elas. Esse silêncio, diferente do de Clara, não é uma resistência, mas sim uma denúncia a essa realidade. Por isso, inversamente ao seu nome que traz o sentido de liberdade, Pancha García não é livre, uma vez que está presa a seu destino como *perra*. A personagem é a representação de mulheres que foram e são apagadas ao longo da história latino-americana.

Na próxima e última seção, abordaremos sobre as formas de violência que invadem a trajetória da personagem Alba Trueba. Para isso, é importante retomarmos como resultado da violência nasceu Esteban García e, posteriormente, seu filho que também levou seu nome e que tem um papel importante na narrativa sobre Alba.

3.6 ALBA E A SORTE

“*Su madre quería llamarla Clara, pero su abuela no era partidaria de repetir los nombres en la familia, porque eso siembra confusión en los cuadernos de anotar la vida.*”¹⁴⁸ (ALLENDE, 2007a, p. 199). De acordo com o Dicionário de Nomes Próprios (2023), o nome Alba significa “alva, muito branca, aurora ou também alvorada”. Em língua espanhola, segundo a RAE (2023 – 10 de maio), a palavra *alba* seria o mesmo que “branco” ou “amanhecer”. Ao relacionarmos *alba* como uma tradução para *aurora* podemos associar ao que Chevalier e Gheerbrant (2022) discorrem sobre o que a palavra simboliza, relacionando com possibilidades e promessas, para a tradição judaico-cristã é um sinal “[...] do poder do Deus celeste e o anúncio de sua vitória sobre o mundo das trevas.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 149). A voz enunciativa menciona que, ao nascer Alba seria calma e que isso era um sinal de boa sorte, também que seu nome teria sido buscado em um dicionário para evitar a repetição, a pedido de sua avó. Portanto, essa é uma personagem que carrega já no próprio nome uma simbologia que se correlaciona com sua trajetória ao longo da narrativa.

Pela voz enunciativa de Alba, utilizando a terceira pessoa, a personagem é apresentada no capítulo “*La niña Alba*”, como filha de Blanca, neta de Clara e Esteban Trueba e sobrinha de Jaime e Nicolás. Embora tenhamos acesso pela voz enunciativa de que seu pai é Pedro Terceiro, Alba teria sido registrada com o sobrenome francês de Jean Satigny, que se casou com Blanca quando estava grávida por imposição de Esteban Trueba, que não queria que seu

¹⁴⁸ Tradução de Carlos Martins Pereira: Sua mãe queria chamá-la Clara, mas sua avó não era partidária da repetição de nomes na família, porque isso criava confusão nos cadernos de anotar a vida. (ALLENDE, 2021, p. 272).

neto fosse um bastardo e nem que tivesse ligação com Pedro, que além da origem indígena era de uma classe inferior.

No entanto, Alba não usava o sobrenome francês do suposto pai, uma vez que “Trueba” seria mais fácil de ser entendido. A questão do sobrenome de Esteban é mencionada muitas vezes ao longo da narrativa, principalmente, quando se trata a necessidade de preservá-lo e passá-lo adiante, como quando Ester, mãe de Esteban, em seu leito de morte, pede para que o filho lhe de “[...] *alguien que lleve mi sangre, que tenga nuestro apellido.*”¹⁴⁹ (ALLENDE, 2007a, p. 66). Em um outro momento, como já mencionado, Clara retira o sobrenome do esposo e, posteriormente, seu filho Jaime também o faz, preferindo utilizar o sobrenome da mãe.

Ao buscarmos sobre o sobrenome, o estudo de Ana Trueba (2020) aponta que esse seria de origem espanhola e que estaria relacionado ao Conde de Traba, portanto, uma derivação. O sobrenome é também relacionado a um rio da cidade espanhola de Burgos, localizada em Castilla León, chamado “Río Trueba” ou “Río Traba”. Ainda, Trueba (2020) afirma que houve um povo que vivia as margens do rio denominado Trueba e que teve um importante papel na luta da reconquista espanhola durante os séculos VIII e XV.

A palavra *traba* a qual o sobrenome Trueba deriva no Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española (2023, s.p) encontramos que tal palavra vem do verbo *trabar*, que entre seus significados designa: “1. *Juntar o unir una cosa con otra, para darles mayor fuerza o resistencia.* 2. *Sujetar algo o a alguien para impedir su movimiento.*”¹⁵⁰. Podemos inferir que o sobrenome que Alba opta por utilizar é algo que remete à força, à resistência, diferente que é demonstrada por seu avô ao longo da narrativa, que seria uma força violenta. Além do mais, ao escolher o sobrenome materno ao invés de um suposto paterno desconhecido e importado, estaria, mesmo que inconscientemente, demonstrando uma resistência ao sistema patriarcal de que o sobrenome que deve prevalecer seja o do pai e não o da mãe. No entanto, tal decisão não agrada nada ao avô, tal como explica a voz enunciativa em:

*Su abuelo, Esteban Trueba, jamás estuvo de acuerdo con ese mal hábito, porque, tal como decía cada vez que le daban la oportunidad, se había tomado muchas molestias para que la niña tuviera un padre conocido y un apellido respetable y no tuviera que usar el de la madre, como si fuera **hija de la vergüenza y del pecado.***¹⁵¹ (ALLENDE, 2007a, p. 200. Grifos nossos).

¹⁴⁹ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] alguém que leve meu sangue, que tenha nosso sobrenome. (ALLENDE, 2021, p. 95).

¹⁵⁰ Tradução nossa: 1. Juntar ou unir uma coisa com outra, para dá-la maior força ou resistência. 2. Sujeitar algo ou a alguém para impedir seu movimento. (RAE, 2023). Disponível em: <<https://dle.rae.es/traba>>. Acesso 10 mai. 2023.

¹⁵¹ Tradução de Carlos Martins Pereira: O avô, Esteban Trueba, jamais concordou com aquele mal hábito, porque, como dizia sempre que lhe davam oportunidade, tivera muito trabalho para que a menina tivesse um pai conhecido

Nesse ponto da narrativa, há uma contradição por parte de Esteban Trueba, uma vez que, para o personagem, ter uma neta apenas com o sobrenome materno era uma ocorrência imoral, no entanto, ao nos remetermos ao fruto de sua relação com Pancha e ao fato de que em suas terras haveria vários descendentes ilegítimos, podemos observar a contradição de suas ações.

Outro personagem em que vemos a relação do sobrenome é Esteban García, neto de Pancha e Esteban Trueba – embora não reconhecido. Isso ocorre quando o personagem é introduzido na narrativa, quando a voz enunciativa menciona a morte do curandeiro de *Las Tres Marías*, Pedro García:

[...] *Esteban García, que ya tenía alrededor de diez años, ocupado en ensartar los ojos a un pollo con un clavo. Era hijo de Esteban García, el único bastardo del patrón que llevó su nombre, aunque no su apellido. Nadie recordaba su origen ni la razón por la cual llevaba ese nombre, excepto él mismo, porque su abuela, Pancha García, antes de morir alcanzó a envenenar su infancia con el cuento de que si su padre hubiera nacido en el lugar de Blanca, Jaime o Nicolás, habría heredado Las Tres Marías y podría haber llegado a Presidente de la República, de haberlo querido.*¹⁵² (ALLENDE, 2007a, p. 143. Grifos nossos).

Ao contrário de Alba, Esteban García, embora também neto de Esteban Trueba, não teve a oportunidade de optar por qual sobrenome usar, pois carregava apenas o da avó Pancha, um sobrenome espanhol popularizado. Nesse sentido, a trajetória de García como neto ilegítimo, e privado de seus direitos como tal, representa uma trajetória de abandono, característica da formação da construção mestiça latino-americana, pois, como apresenta Montecinos (1996, p. 60), a experiência dessa construção se traduz a “[...] *la mujer solitaria (por fuga o muerte de su pareja), los hijos desvalidos por la ausencia del padre o por ambos progenitores.*¹⁵³”. Portanto, o personagem representa aqueles que são ilegítimos, marginalizados e frutos de violências, aqueles os quais é negado o direito ao sobrenome que

e um sobrenome respeitável e não precisasse usar o da mãe, como se fosse filha da vergonha e do pecado. (ALLENDE, 2021, p. 274).

¹⁵² Tradução de Carlos Martins Pereira: Esteban Garcia, que já tinha à volta de dezoito anos, ocupado em vazar com um prego os olhos a um frango. Era filho de Esteban Garcia, o único bastardo do patrão que levou o seu nome, embora não o apelido. Ninguém recordava a sua origem nem a razão pelo qual tinha esse nome, excepto ele mesmo, porque a sua avó Pancha Garcia, antes de morrer conseguiu envenenar-lhe a sua infância com a história de que, se o seu pai tivesse nascido no lugar de Blanca, Jaime ou Nicolau, teria herdado Las Tres Marias e poderia ter chegado a Presidente da República, só por o ter querido. (ALLENDE, 2021, p. 174).

¹⁵³ Tradução nossa: [...] a mulher solitária (por fuga ou morte de seu companheiro), os filhos desvalidos pela ausência do pai ou por ambos progenitores. (MONTECINOS, 1996, p. 60).

lhes correspondem, bem como a privação de outros direitos que deveriam ser garantidos pela figura paterna.

Mencionamos a figura de Esteban García, pois seu desfecho na narrativa está relacionado ao de Alba, devido ao fato de que, diferente das demais personagens apresentadas neste estudo, Alba mantinha uma boa relação com Esteban Trueba, conforme menciona a voz enunciativa do discurso: “*Esteban Trueba, que siempre había tenido dificultad para expresar su necesidad de afecto y que desde que se deterioraron sus relaciones matrimoniales con Clara no tenía acceso a la ternura, volcó en Alba sus mejores sentimientos.*”¹⁵⁴ (ALLENDE, 2007a, p. 208). Observamos a descrição de um outro lado do personagem Esteban Trueba, que até esse ponto da narrativa havia sido caracterizado como uma pessoa bruta, violenta e animalesca, passa a ser descrito como um avô carinhoso e amoroso. Para tanto, analisamos que a voz enunciativa passa a humanizar o personagem, demonstrando que seria capaz de possuir afeto para com alguém, que nesse caso seria Alba.

Também, outro ponto possível de análise, é o fato de que a voz enunciativa é a própria Alba, nesse sentido, verificamos também a intencionalidade no discurso de mostrar tanto —os defeitos quanto as qualidades do avô. Dessa forma, o mostra de uma forma humanizada e também em um tom saudosista, pois logo na sequência a voz enuncia:

*Al final de su vida, cuando los noventa años lo habían convertido en **un viejo árbol retorcido y frágil**, Esteban Trueba recordaría esos momentos con su nieta como los mejores de su existencia, y ella también **guardó siempre en la memoria** la complicidad de esos viajes al campo de la mano con su abuelo, los paseos al anca de su caballo, los atardeceres en la inmensidad de los potreros, las largas noches junto a la chimenea del salón contando cuentos de aparecidos y dibujando.*¹⁵⁵ (ALLENDE, 2007a, p. 209. Grifos nossos).

O tom saudosista fica marcado ao afirmar que guardou para sempre na memória os momentos com o avô ao longo da infância. Ainda, há duas possíveis interpretações no enxerto destacado. A primeira é referente à presença do realismo mágico ao discorrer que o personagem se transformara em “*un viejo árbol retorcido y frágil*”. Tal estratégia é utilizada para demonstrar como o personagem vai perdendo sua força ao longo da narrativa, uma forma de expressar que

¹⁵⁴ Tradução de Carlos Martins Pereira Esteban Trueba, que sempre tivera dificuldade em expressar sua necessidade de afeto e que, desde que se haviam deteriorado suas relações matrimoniais com Clara, não tinha acesso à ternura, direcionou a Alba seus melhores sentimentos. (ALLENDE, 2021, p. 284).

¹⁵⁵ Tradução de Carlos Martins Pereira: No fim da vida, quando seus 90 anos o haviam transformado numa árvore retorcida e frágil, Esteban Trueba recordaria esses momentos com a neta como os melhores de sua existência, e ela também guardou para sempre na memória a cumplicidade dessas viagens ao campo pela mão de seu avô, os passeios na garupa de seu cavalo, o pôr do sol na imensidão dos prados e as longas noites juntos à lareira do salão, contando histórias de aparições e desenhando. (ALLENDE, 2021, p. 285).

já não carregava a força que o sobrenome Trueba apresenta e tampouco a brutalidade com a qual era descrito inicialmente, tornando-se um homem a ponto de se partir a qualquer momento.

Compreendendo a relação de Alba e Esteban Trueba, notamos que, diferente das demais personagens analisadas, ele não seria a figura que representaria a força da violência do patriarcado para com Alba. No entanto, é mediante a figura de Esteban García que a “sorte” de Alba será impactada pela violência.

Por ser uma das personagens principais, a partir de seu nascimento, a voz enunciativa centraliza os eventos narrados na personagem. Referente a relação de Alba com García, averiguamos que os personagens se encontram três vezes ao longo da vida. Notamos, assim, a recorrência do número três ao longo da narrativa em: *Las Tres Marias*; os três Pedros García, Pedro, o curandeiro, Pedro Segundo, braço direito de Esteban Trueba, e Pedro Terceiro, socialista e amor de Blanca; as três irmãs Moiras, amigas de Clara que sempre visitavam a casa da família; e três mulheres da família Del Valle Trueba: Clara, Blanca e Alba. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 720), analisar os números permite exprimir “não apenas quantidades, mas ideias e forças”.

Entre os vários simbolismos designados ao número três apontados pelos teóricos destacamos a perspectiva cristã que aponta o número como um símbolo de perfeição, relacionando-se, assim, com os nomes das três mulheres da família Trueba. Para tanto, há uma relação entre a numerologia escolhida com suas respectivas definições, pois Clara representaria a caridade, uma vez que sempre estava envolvida desde a infância com ações sociais; Blanca a esperança, uma vez que, segundo a voz enunciativa, esperaria poder se reencontrar com Pedro Terceiro; e Alba a fé, pois, como é enuncia ao final da narrativa: “[...] *aguardo que lleguen tiempos mejores*¹⁵⁶” (ALLENDE, 2007a, p. 330).

Analisamos, também, brevemente, a relação dos demais casos de presença do número três na narrativa com as simbologias do número. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2022), para as religiões judaico-cristãs o número três exprime a perfeição além da representação de Deus pela Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. Relacionamos essa representação do número três com os três Pedros da família García: o primeiro seria o Pai, responsável por curar os demais; o segundo seria o Filho, que, segundo a voz enunciativa do discurso, cuidava da fazenda da família mais que o próprio patrão, e o terceiro ao Espírito Santo.

Com relação a Pedro Terceiro, destacamos que durante o tempo em que vivia em *Las Tres Marías*, segundo a voz enunciativa, foi chicoteado por Esteban Trueba porque

¹⁵⁶ Tradução de Carlos Martins Pereira: “[...] aguardo que cheguem tempos melhores²²” (ALLENDE, 2021, p. 445).

[...] *llevó a los inquilinos las novedades que andaban circulando entre los sindicalistas del pueblo, ideas de domingo de asueto, de sueldo mínimo, de jubilación y servicio médico, de permiso maternal para las mujeres preñadas, de votar sin presiones, y, lo más grave, idea de una organización campesina que pudiera enfrentarse a los patrones.*¹⁵⁷ (ALLENDE, 2007a, p. 118).

Assim, Pedro Tercero pode ser visto como a representação de um militante político que busca a libertação dos camponeses, um homem com ideais de esquerda que busca mostrar a seu povo toda a exploração e injustiças sofridas por causa do patrão, que representa a figura de um sistema opressor tal qual o capitalismo.

Ainda sobre a temática do número três, relacionamos o nome da fazenda *Las Tres Marías* com o Cinturão de Órion, conhecido popularmente como “As três marias”. O nome do cinturão vem da mitologia grega fazendo referência ao caçador Órion, filho de Poseidon, que foi morto acidentalmente por sua mulher, Ártemis, que pôs seu nome em uma constelação a fim de que ele não fosse esquecido. Em diversos momentos da narrativa, há a menção a preservação dos acontecimentos com a finalidade de que não fossem esquecidos, é possível, portanto, relacionar o nome da fazenda, onde grande parte dos acontecimentos da família ocorrem, com o mito de Órion. Outra inferência é que a escolha do nome *Las Tres Marías* seja uma referência a região do Valle de la Luna, em São Pedro de Atacama – Chile – onde se encontram três estátuas de sal, chamadas popularmente de *Las Tres Marías*.

Já com relação às três irmãs Moiras mencionadas na narrativa, fazemos relação dessas personagens amigas de Clara com a mitologia grega, já que as Moiras seriam as responsáveis por determinar o destino tanto dos deuses quanto dos seres humanos. Cada Moira possuía uma função: uma fiava, outra media e a outra cortava o fim da vida, tal como explica Nadia Julien (2005, p. 149) “Cloto tece em sua roca o fio da existência, cujo comprimento é determinado por Láquesis com o auxílio de sua varinha. Com sua tesoura, Átropos corta este fio”.

Tal inferência com a mitologia é possível uma vez que, em determinado ponto da narrativa durante o Golpe de Estado, Esteban e Alba recebem a visita de Luisa Mora, a única das três irmãs que ainda estava viva, que diz: “—*Vengo a anunciarle desgracias, Esteban — dijo Luisa Mora después de acomodarse en el sillón.*” (ALLENDE, 2007a, p. 278). Tal como

¹⁵⁷ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] por ter levado aos empregados as novidades que andavam circulando em meio aos sindicalistas da aldeia, ideias de folga aos domingos, salário mínimo, aposentadoria e assistência médica, licença-maternidade para mulheres grávidas, voto sem pressão e, o mais grave, a ideia de uma organização camponesa que pudesse enfrentar os patrões. (ALLENDE, 2021, p. 163).

as Moiras, Luisa Mora anuncia tragédias a família Trueba, desse modo, as personagens seriam uma analogia a mitologia grega.

Por último, segundo o Dicionário de Símbolos e Simbologias (2023, s.p), o número três representa também os três ciclos da vida: nascimento, vida e morte. Notamos que, com base no que é percorrido pela voz enunciativa, os três encontros de Alba com Esteban García ocorrem em três fases diferentes da vida da personagem: na infância, aos seis anos; na adolescência, aos 18 anos; e na fase adulta. Esses encontros são marcados por formas diferentes de violência para com a personagem, correlacionados aos três ciclos e que marcam a sua vida.

A voz enunciativa apresenta que aos seis anos Alba conheceu Esteban García, quando ele viajou até a cidade para pedir um favor a Trueba. É descrito que o rapaz aguardava na biblioteca, pois havia uma festa de celebração do partido de Esteban Trueba, que havia se convertido em senador. Enquanto esperava, a voz enunciativa apresenta que ele analisava o espaço “[...] *rumiando el rencor de que todo aquello podría haber sido suyo, si hubiera nacido de origen legítimo*”¹⁵⁸ (ALLENDE, 2007a, p. 217). Observamos, assim, a retratação do personagem com ódio por seu destino de bastardo, ódio por ter sido o fruto de uma relação de violência e por não ser reconhecido pelo avô.

Logo na sequência, ocorre o encontro de García e Alba, que o esperava na porta. Ao se apresentarem, Alba diz: “ – *Yo me llamo Alba Trueba. Acuérdate de mi nombre.*”¹⁵⁹ (p. 217). Embora fosse uma criança, fica subentendido que a questão do sobrenome impõe um certo poder na fala de Alba, uma certa força que pode ser entendida como a sobreposição de uma classe perante a outra, ou também como a força da própria personagem, uma vez que esse sobrenome carrega uma força em seu sentido literal.

Ao terem o primeiro contato, a voz enunciativa descreve que García puxa Alba para próximo de si e a faz sentar em seus joelhos e começa a cheirá-la:

*Sintió que odiaba a esa criatura casi tanto como odiaba al viejo Trueba. Ella encarnaba lo que nunca tendría, lo que él nunca sería. Deseaba hacerle daño, destruirla, pero también quería seguir oliéndola, escuchando su vocecita de bebé y teniendo al alcance de la mano su piel suave.*¹⁶⁰ (ALLENDE, 2027a, p. 218. Grifos nossos).

¹⁵⁸ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] ruminando o rancor de que tudo aquilo poderia ter sido seu se tivesse nascido de origem legítima. (ALLENDE, 2021, p. 295).

¹⁵⁹ Tradução de Carlos Martins Pereira: - Eu me chamo Alba Trueba. Não esqueça meu nome. (ALLENDE, 2021, p. 296).

¹⁶⁰ Tradução de Carlos Martins Pereira: Deu-se conta de que odiava aquela criança tanto quanto odiava o velho Trueba. Ela encarnava o que ele nunca teria, o que ele nunca seria. Desejava fazer-lhe mal, destruí-la, mas também queria continuar a sentir-lhe o cheiro, escutar sua vozinha de bebê e ter ao alcance da mão sua pele suave. (ALLENDE, 2021, p. 297).

Verificamos que a cena descrita pela voz enunciativa, além de apresentar mais uma vez o ódio de García por sua condição de ilegítimo, retrata uma forma de caça por meio dos sentidos – olfato, audição e tato –, ocorre, nesse caso, uma sinestesia no discurso da voz enunciativa que revela um lado animalesco, caçador, do personagem e também um fetiche do caçador, que se concretiza mais adiante como veremos. Além do mais, ao afirmar que Alba representava o que ele nunca teria e nem seria, podemos interpretar que isso não se refere apenas ao patrimônio, mas também ao reconhecimento de ser um neto legítimo, de ser um “Trueba”, ser membro reconhecido de uma estrutura familiar patriarcal e de possuir, simbolicamente, força e resistência, caracterizada pela literalidade etimológica do sobrenome.

García, ao buscar sentir Alba, passa a tocá-la, conforme descreve a narradora:

*Le acarició las rodillas, justo encima del borde de los calcetines bordados, eran tibias y tenían hoyuelos. [...] . Con una mano rodeó el cuello de la niña, sintió sus trenzas cosquilleándole la muñeca y apretó suavemente, consciente de que era tan pequeña, que con un esfuerzo mínimo podía estrangularla. Deseó hacerlo, quiso sentirla revolcándose y pataleando en sus rodillas, agitándose en busca de aire. Deseó oírle gemir y morir en sus brazos, deseó desnudarla y se sintió **violentamente excitado**.*¹⁶¹ (ALLENDE, 2007a, p. 218. Grifos nossos).

A cena destacada representa uma violência a nível simbólico, pois os atos a fim de machucar Alba estariam apenas em seu subjetivo, em seu desejo e também a nível físico, uma vez que a senta em seu colo e passa as mãos sobre seu corpo de uma maneira lascívia, que remete à violência, pois, ao se tratar de uma criança, Alba não teria como se defender e nem impor um consentimento sobre seu corpo. O ato pode ser considerado também uma violência física, uma vez que Alba está sentada em seu colo enquanto García a acaricia. Segundo Luci Pfeiffer e Edila Pizzato Salvagni (2005, p. 198) a violência sexual na infância se configura em uma:

[...] situação em que a criança, ou o adolescente, é usada para satisfação sexual de um adulto ou adolescente mais velho, (responsável por ela ou que possua algum vínculo familiar ou de relacionamento, atual ou anterior), incluindo desde a prática de carícias, manipulação de genitália, mama ou ânus,

¹⁶¹ Tradução de Carlos Martins Pereira: Acariciou-lhe os joelhos acima da bainha das meias bordadas [...] Com uma das mãos, rodeou o pescoço da menina, sentiu suas tranças fazendo-lhe cócegas no pulso e apertou suavemente, consciente de que era tão pequena que, com um esforço mínimo, poderia estrangulá-la. Desejou fazê-lo, quis senti-la contorcendo-se e esperneando em seus joelhos, agitando-se em busca de ar. Desejou ouvi-la gemer e morrer em seus braços, desejou despi-la e sentiu-se violentamente excitado. (ALLENDE, 2021, p. 297).

exploração sexual, voyeurismo, pornografia, exibicionismo, até o ato sexual, com ou sem penetração.

Portanto, a violação a Alba enquanto criança não fica apenas a nível simbólico, mas concretiza-se, pois, embora não sejam realizadas as práticas brutais de violência que se encontram a nível simbólico, ele a importuna sexualmente acariciando-a, cheirando-a e fazendo com que ela toque em sua genitália, conforme descrito na sequência pela narradora: “*Esteban García tomó la mano de la criatura y la apoyó sobre su sexo endurecido*¹⁶²” (ALLENDE, 2007a, p. 218).

Analisamos assim que a violência para García é o que lhe causa prazer, ao possuir tal fetiche com Alba a objetifica, a torna objeto de seu prazer. Esse prazer seria sádico, pois além de querer possuí-la física e simbolicamente, deseja puni-la por ser aquilo que nunca seria: um neto legítimo.

O segundo encontro entre Alba e Esteban García é narrado pela voz enunciativa quando a personagem tinha 18 anos e estava apaixonada pelo estudante universitário e revolucionário Miguel. Junto a outros estudantes, Alba e Miguel realizam uma manifestação política dentro da universidade em prol da greve dos trabalhadores. Após dias de protesto, Alba deixa o prédio ocupado após menstruar durante o ato e ser obrigada por seus companheiros a desistir, pois, como afirmou anteriormente a voz enunciativa, Alba apenas teria participado do manifesto: “*Por amor a Miguel, y no por convicción ideológica*¹⁶³” (ALLENDE, 2007a, p. 243), revelando assim que, a priori, a personagem não possuía um senso crítico político apurado, inferindo também que suas ações eram mais dominadas pela emoção que pela razão.

Ao sair da universidade ocupada, Alba encontra com Esteban García vestido com uniforme militar e armado. Ao questioná-la sobre a mancha de sangue em sua roupa, Alba ordena que a leve para casa, causando ainda mais ira ao personagem:

Hacia mucho tiempo que no oía una orden en boca de un civil y tuvo la tentación de llevarla al retén y dejarla pudriéndose en una celda, bañada en su propia sangre, hasta que le rogara de rodillas, pero en su profesión había aprendido la lección de que había otros mucho más poderosos que él y que no podía darse el lujo de actuar con impunidad. Además, el recuerdo de Alba con sus vestidos almidonados tomando limonada en la terraza de Las Tres Marías, mientras él arrastraba los pies desnudos en el patio de las gallinas y

¹⁶² Tradução de Carlos Martins Pereira: Esteban Garcia pegou na mão da criança e apoiou-a sobre o seu sexo endurecido. (ALLENDE, 2021, p. 297).

¹⁶³ Tradução de Carlos Martins Pereira: Por amor a Miguel, e não por convicção ideológica (ALLENDE, 2021, p. 332).

*se sorbía los mocos, y el temor que todavía le tenía al viejo Trueba, fueron más fuertes que su deseo de humillarla.*¹⁶⁴ (ALLENDE, 2007a, p. 248).

Analizamos, portanto, que o único fator que impede a García de cometer tais violências para com Alba é a diferença entre suas classes sociais e o seu medo perante a Esteban Trueba. Não por respeito a própria Alba, mas sim em respeito a sua classe, ao seu avô e às consequências que se acarretariam em decorrência destas questões.

Logo na sequência, a voz enunciativa apresenta a lembrança que Alba teve de Esteban García ao longo da infância e, posteriormente, na adolescência quando o encontrou em seu jardim. A cena do encontro dos dois é descrita de maneira breve:

*De pronto, la mano de García se posó sobre su hombro. La familiaridad del gesto desconcertó a la muchacha, que por un momento se quedó paralizada, pero en seguida se echó hacia atrás, tratando de zafarse. La mano del carabainero le apretó el hombro, enterrándole los dedos a través de la gruesa tela de su abrigo. Alba sintió que el corazón le latía como una máquina y el rubor le cubrió las mejillas.*¹⁶⁵ (ALLENDE, 2007a, p. 249. Grifos nossos).

A familiaridade descrita por Alba remete a uma memória de algo já vivenciado na infância, conforme visto anteriormente. Além disso, ao ter seu corpo acessado por García de uma forma rápida e fugaz, a personagem não possui reação, inferindo que aquilo a espanta de tal modo que a única reação é nenhuma, dado que mais uma vez sofre um abuso por parte dele. Na sequência, a voz enunciativa anuncia o diálogo entre ambos, no qual García já a considera quase uma mulher aos 14 anos e diz que possui um presente para ela e a beija. A voz enunciativa descreve a cena:

Alba trató de quitar la cara, pero él la sujetó firmemente con las dos manos, obligándola a enfrentarlo. Fue su primer beso. Sintió una sensación caliente, brutal, la piel áspera y mal afeitada le raspó la cara, sintió su olor a tabaco rancio y cebolla, su violencia. La lengua de García trató de abrirla los labios mientras con una mano le apretaba las mejillas hasta obligarla a despegar las mandíbulas. Ella visualizó esa lengua como un molusco baboso y tibio, la

¹⁶⁴ Tradução de Carlos Martins Pereira: Fazia muito tempo que não ouvia uma ordem da boca de um civil e foi tomado pela tentação de levá-la para a prisão e deixá-la apodrecer numa cela, banhada por seu próprio sangue, até que lhe pedisse de joelhos, mas em sua profissão aprendera que havia outros muito mais poderosos do que ele e que não poderia se dar ao luxo de agir com impunidade. Além disso, a recordação de Alba com seus vestidos engomados, tomando limonada no terraço de *Las Tres Marías*, enquanto ele arrastava os pés nus pelo pátio das galinhas, sorvendo o próprio catarro, e o temor que ainda tinha do velho Trueba foram mais fortes do que seu desejo de humilhá-la. (ALLENDE, 2021, p. 337-338).

¹⁶⁵ Tradução de Carlos Martins Pereira: Logo em seguida a mão de García pousou em seu ombro. A familiaridade do gesto desconcertou-a, e, por um momento, ela ficou paralisada, mas em seguida inclinou-se para trás, tentando safar-se. A mão do carabainero apertou-lhe o ombro, e os dedos se enterraram no tecido espesso do casaco. Alba sentiu seu coração bater como uma máquina e o rubor cobrir-lhe as faces. (ALLENDE, 2021, p. 337-338).

*invadió la náusea y le subió una arcada del estómago, pero mantuvo los ojos abiertos. Vio la dura tela del uniforme y sintió las manos feroces que le rodearon el cuello y, sin dejar de besarla, sus dedos comenzaron a apretar. Alba creyó que se ahogaba y lo empujó con tal violencia que consiguió apartarlo.*¹⁶⁶ (ALLENDE, 2007a, p. 249. Grifos nossos).

Observamos uma sinestesia na descrição do beijo, uma vez que a voz enunciativa traz o sentido do olfato, tornando possível inferir sobre um odor desagradável, uma vez que tanto o tabaco quanto a cebola são elementos tanto de gosto quanto de cheiro amargo e forte, o recurso da sinestesia é uma estratégia literária para alcançar o leitor, ampliando sua percepção da violência sofrida por Alba. Além do mais, a voz enunciativa afirma que a personagem sente a violência de García nesse beijo, pois esse seria seu primeiro, ou seja, seria aquele que ficaria marcado para sempre em sua experiência.

As sensações de Alba expõem toda a violência por ela vivenciada. Pois, ainda que tenha sido um beijo e não uma violação por penetração, por exemplo, o ato representa uma violência pura e extrema, pois infringe a intimidade amorosa ao tocar os lábios, dado que foi a primeira experiência da personagem. Uma experiência marcada pela violência, roubando-lhe aquilo que deveria ser um momento amoroso, mas faz Alba, na sequência ao chegar em casa, afirmar: “[...] *¡Voy a meterme a monja!*¹⁶⁷” (ALLENDE, 2007a, p. 250), salientando o abuso e sua dor. Desse modo, García acabou por roubar-lhe o gozo de um momento de relação amorosa, que deixa de ser positivo e passa ser, assim, traumático.

A voz enunciativa afirma que, por mais que Alba estivesse impedida de se mover, em nenhum momento deixou de observar a cena de violência que estava sentindo, revelando, assim, o quão impactada estava a personagem. A medida que a força empregada por García aumenta, ao segurá-la com mais forte e apertá-la, Alba passa a tentar afastá-lo de perto, mostrando sua forma de resistir ao ato.

Após o beijo, a voz enunciativa afirma que García questionou Alba, as gargalhadas, se havia gostado do presente. Ao descrever a reação da personagem, a voz enunciativa apresenta: “*Se sentía sucia y humillada. Después corrió a la casa a lavarse la boca con jabón y cepillarse*

¹⁶⁶ Tradução de Carlos Martins Pereira: Alba tentou desviar o rosto, mas ele a agarrou firmemente com as mãos, obrigando-a a enfrentá-lo. Foi seu primeiro beijo. Sentiu uma sensação quente, brutal, a pele áspera e mal barbeada raspando-lhe a face, o cheiro de cigarro e cebola, sua violência. A língua de García tentou abrir-lhe os lábios enquanto com uma das mãos lhe apertava os maxilares até obrigá-la a separá-los. Ela visualizou aquela língua como um molusco gosmento e morno, a náusea invadiu-a, e um espasmo subiu-lhe do estômago, mas manteve os olhos abertos. Viu o tecido duro do uniforme e sentiu as mãos feroces que lhe rodeavam o pescoço, e, sem deixar de beijá-la, os dedos começaram a apertá-la. Alba sentiu-se afogar e empurrou-o com tanta violência que conseguiu afastá-lo. (ALLENDE, 2021, p. 339-340).

¹⁶⁷ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] Vou ser freira! (ALLENDE, 2021, p. 340).

*los dientes como si eso pudiera quitar la mancha de su memoria.*¹⁶⁸” (ALLENDE, 2007a, p. 250). Nesse sentido, o beijo que costuma a ser um ato de amor, ainda mais considerando o primeiro, é visto pela personagem como algo grotesco, nojento e que faz sentir-se mal, como se tivesse culpa pelo ato cometido por outro. Ao escovar os dentes para tentar esquecer o que havia vivido, Alba representa como as vítimas de um abuso sexual na infância e na adolescência, ainda que em menor grau como um beijo, sentem-se ao vivenciá-lo: buscam todos os meios para tentar esquecê-lo.

A voz enunciativa afirma que Alba nunca mais o viu até o dia da ocupação da universidade, porém ela: “[...] *nunca pudo olvidarlo. No contó a nadie de aquel beso repugnante ni de los sueños que tuvo después, en los que él aparecía como una **bestia verde** dispuesta a estrangularla con sus patas y asfixiarla introduciéndole un **tentáculo baboso** en la boca*¹⁶⁹” (ALLENDE, 2007a, p. 250. Grifos nossos). A personagem o caracteriza como uma *bestia verde* fazendo referência ao uniforme militar usado pelo personagem e o “*tentáculo baboso*” a língua de García, simbolizando o asqueroso e grotesco ato de violência cometido por ele. Ao não contar para ninguém, Alba, como vítima, silencia-se, podemos inferir que seja por medo seja pela culpa que carrega, como tantas outras mulheres, por acreditarem ser as responsáveis pelo ato de violência cometido para com elas.

Para finalizar, a voz enunciativa volta para o presente de Alba com 18 anos afirmando que, ao acessar sua memória, descobriu que García continuaria o mesmo que aquele que aparecia em seus sonhos “[...] *para saltarle encima en cualquier recodo de la vida. No podía saber que eso era una premonición*¹⁷⁰” (ALLENDE, 2007a, p. 250). Notamos que a voz enunciativa, nesse momento, deixa pistas de outro possível encontro entre os personagens, que acontece mais adiante no final do capítulo intitulado *El Terror*.

Vale analisarmos que é nesse capítulo que ocorre o diálogo entre ficção e história, pois a voz enunciativa do discurso discorre sobre o Golpe de Estado, mostrando as atrocidades cometidas pelo exército para tomar o poder com a justificativa de reinstaurar a ordem no país. Em suas análises, Opazo e Fiuza (2021) observam as relações entre os eventos enunciados na ficção com os eventos históricos sobre a ditadura militar chilena de 1973, alegando que é por

¹⁶⁸ Tradução de Carlos Martins Pereira: Sentia-se suja e humilhada. Depois correu para casa e foi lavar a boca com sabão e escovar os dentes, como se isso pudesse tirar a mancha de sua memória. (ALLENDE, 2021, p. 340).

¹⁶⁹ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] nunca conseguiu esquecê-lo. Não contou a ninguém a respeito daquele beijo repugnante nem dos sonhos que teve depois, em que ele aparecia como uma besta verde disposta a estrangulá-la com as patas e asfixiá-la, introduzindo-lhe um tentáculo gosmento na boca. (ALLENDE, 2021, p. 340).

¹⁷⁰ Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] para atacá-la a qualquer momento de sua vida. Não poderia saber que se tratava de uma premonição. (ALLENDE, 2021, p. 340).

meio das analogias entre o discurso ficcional e o discurso histórico referente que se faz possível observar o processo de intertextualidade da obra, dado que:

[...] o texto ficcional utiliza o discurso histórico para criar seu discurso, uma vez que se compreende que o texto histórico tem como objetivo realizar uma seleção de dados, enquanto a ficção cumpre a função de apontar diversas perspectivas, ao usufruir de uma licença poética. (OPAZO; FIUZA, 2021, p. 12)

Além de apresentar eventos correlacionados a história, é possível analisar a perspectiva da voz enunciativa do discurso sobre os eventos ao considerar que:

*Una gran parte de la clase media se alegró con el Golpe Militar, porque significaba la vuelta al orden, a la pulcritud de las costumbres, las faldas en las mujeres y el pelo corto en los hombres, pero pronto empezó a sufrir el tormento de los precios altos y la falta de trabajo.*¹⁷¹ (ALLENDE, 2007a, p. 294).

Ao realizar tal comentário, podemos inferir o posicionamento contrário da voz enunciativa ao que era realizado pelos militares, uma forma de crítica também a classe alta que, como destaca Carlos Huneeus (2000), logo no início do Golpe, apoiou as ações dos militares massivamente. Entre as atrocidades que ocorreram ao longo desse período, obtemos a informação, por meio da voz enunciativa, que Alba passou a esconder pessoas em sua casa.

Por causa disso e por esconder a Miguel, que era um dos guerrilheiros perseguidos, Alba acaba sendo presa em sua casa. Após ser amarrada, golpeada e ter suas partes íntimas tocadas pelos soldados, Alba é levada até Esteban García, reconhecendo-o pela voz, a voz enunciativa comenta que ela “[...] *comprendió en esse instante que la había estado esperando desde el día remoto en que la sentó sobre sus rodillas, cuando ella era una criatura.*¹⁷²” (ALLENDE, 2007a, p. 309), trazendo à tona a lembrança de ter sido abusada sexualmente na infância.

Durante a prisão, Alba sofre insultos, ameaças e várias formas de violência física por parte dos soldados. Para García, que era o coronel, a mais alta autoridade dentro do ressinto, “- *Los muchachos tendrán que cumplir con su deber, yo no puedo impedirlo*¹⁷³” (ALLENDE, 2007a, p. 310), indicando que toda violência vivenciada provinha de um dever, uma obrigação,

¹⁷¹ Tradução de Carlos Martins Pereira: Uma grande parte da classe média alegrou-se com o golpe militar, porque significava o voltar da ordem, da pureza dos costumes, das saias nas mulheres e do cabelo curto nos homens, mas logo começou a sofrer o tormento dos preços altos e da falta de trabalho. (ALLENDE, 2021, p. 372).

¹⁷² Tradução de Carlos Martins Pereira: [...] compreendeu naquele momento que ele a esperava desde o remoto dia em que a sentara em seus joelhos, quando ela era uma criança. (ALLENDE, 2021, p. 417).

¹⁷³ Tradução de Carlos Martins Pereira: – Os rapazes terão que cumprir seu dever, eu não posso impedir. (ALLENDE, 2021, p. 419).

era permitido violá-la. Em analogia a isso, com base na perspectiva histórica apresentada por Andrea Zamora Garrao (2008), na contemporaneidade, é reconhecido que durante a ditadura militar chilena as práticas de violência política e de tortura contra prisioneiros era habitual, uma vez que mediante a essa violência: “[...] *los militares imponían un discurso y una práctica autoritaria, intituyendo una logica de la violencia para toda la sociedad*¹⁷⁴” (GARRAO, 2008, s.p). Já com relação a violência contra as mulheres detidas durante a ditadura, Garrao (2008) explica que haveria promoção e a execução de uma política-ideológica destinada às mulheres, que para a autora seria uma forma de exercer um poder internalizado sob o sujeito feminino, relacionando com os expostos por Segato (2003) sobre a supremacia de um gênero sob outro.

Ao longo da ditadura militar no Chile e em outras partes da América Latina, Garrao (2008) expõe que a violência política contra as mulheres de oposição ao regime ou militantes ocorreu em grande parte pela violência de gênero, envolvendo tanto violência psicológica quanto sexual. A cena da violência contra Alba na prisão é descrita da seguinte forma:

*Un bofetón brutal la tiró al suelo, manos violentas la volvieron a poner de pie, dedos feroces se incrustaron en sus pechos triturándole los pezones y el miedo la venció por completo. Voces desconocidas la presionaban, entendía el nombre de Miguel, pero no sabía lo que le preguntaban y sólo repetía incansablemente un no monumental mientras la golpeaban, la manoseaban, le arrancaban la blusa, y **ella ya no podía pensar**, sólo repetir no y no y no, calculando cuánto podría resistir antes que se le agotaran las fuerzas.*¹⁷⁵ (ALLENDE, 2007a, p. 310. Grifos nossos).

Logo no início do excerto, notamos a brutalidade da violência cometida para com Alba pelo uso da palavra *bofetón*, o uso do sufixo “-ón” reforça o aumentativo, a grandeza dessa bofetada. Logo na sequência, Alba é violentada sexualmente, pois tem seus seios tocados e os mamilos torturados pelos soldados. Examinamos aqui tanto o uso da força física quanto da força de autoridade, uma vez que, ao estarem no comando do governo, os militares se consideravam superiores aos civis e demonstram isso por meio da tortura dos prisioneiros.

Ainda, a voz enunciativa descreve o que Alba sente por meio do tato e do ouvido, pois estaria vendada, sente seu corpo ser tocado e escuta, ainda que de forma não compreensível, as

¹⁷⁴ Tradução nossa: [...] os militares impunham um discurso e uma prática autoritária, instituindo uma lógica da violência para toda a sociedade. (GARRAO, 2008, s.p).

¹⁷⁵ Tradução de Carlos Martins Pereira: Um bofetão brutal jogou-a ao chão, mãos violentas recolocaram-na de pé, dedos ferozes incrustaram-lhe nos seios, triturando-lhe os mamilos, e o medo venceu-a por completo. Vozes desconhecidas pressionavam-na, ouvia o nome de Miguel, mas não sabia o que lhe perguntavam e só repetia, incansavelmente, um não monumental enquanto lhe batiam, lhe mexiam, lhe arrancavam a blusa, e ela não conseguia pensar, só repetir não e não, e não, calculando quanto poderia resistir antes de se esgotarem suas forças (ALLENDE, 2021, p. 419-420).

vozes falarem o nome de seu amado. Diferentemente da passagem do beijo roubado, aqui Alba não consegue ver a violência, porém consegue senti-la fortemente ao ponto de perder a razão, mas ainda buscando resistir e utilizar sua força. Tal excerto nada mais seria que uma forma forte, na falta de outro adjetivo, de violação pura, conforme assinala Segato (2003), a violência contra a mulher em seu ápice.

Após tamanha tortura, Esteban García reaparece para ajudar a levantá-la, dizendo que: “*Yo soy tu amigo, comprendo perfectamente tu situación*”¹⁷⁶ (ALLENDE, 2007a, p. 311). Posteriormente, a voz enunciativa nos passa que ele ordena que Alba tire sua roupa, ordem essa que se recusa obedecer e, na sequência, inicia-se outro ritual de tortura ao corpo de Alba. Compreendemos que ordenar se trata de uma ação absoluta, propondo a quem a recebe apenas uma alternativa: cumpri-la. Ao ordenar que Alba tire a roupa, García consegue de forma absoluta torná-la serva de seu prazer, de seu sadismo de se passar por amigo, utilizando até mesmo os pronomes de tratamento na impessoalidade, para depois torturá-la.

Nesse momento, observamos também que há, como explorado por Segato (2003) uma forma de utilizar a violação contra a mulher para atingir outro homem, nesse caso, as intenções de García seriam torturar Alba para vingar-se de sua infância como neto ilegítimo, uma infância de abandono e sem o reconhecimento social e econômico almejado desde o início de sua aparição na narrativa.

Há, também, um jogo dicotômico entre as ações de García para com Alba, isso fica evidente quando a voz enunciativa descreve os dias de Alba na prisão:

*Alba estuvo en manos de García mucho tiempo. [...] García estaba muy ocupado, pero no dejó pasar un día sin ver a Alba, **alternando la violencia desatada, con su comedia de buen amigo**. A veces parecía genuinamente conmovido y con su propia mano le daba cucharadas de sopa, pero el día que le hundió la cabeza en una batea llena de excrementos, hasta que ella se desmayó de asco, Alba comprendió que no estaba tratando de averiguar el paradero de Miguel, sino **vengándose de agravios que le habían infligido desde su nacimiento**, y que nada que pudiera confesar modificaría su suerte como prisionera particular del coronel García.*¹⁷⁷ (ALLENDE, 2007a, p. 314. Grifos nossos).

¹⁷⁶ Tradução de Carlos Martins Pereira: Eu sou seu amigo e compreendo perfeitamente sua situação. (ALLENDE, 2021, p. 420).

¹⁷⁷ Tradução de Carlos Martins Pereira: Alba esteve nas mãos de García por muito tempo. [...] Embora García estivesse muito ocupado, não deixou passar um dia sem ver Alba, alternando a violência desenfreada com sua comédia de bom amigo. Às vezes parecia sinceramente comovido e, com a própria mão, dava-lhe colheradas de sopa, mas, no dia em que ele enfiou sua cabeça num balde cheio de excrementos até desmaiar de nojo, Alba compreendeu que ele não estava de fato tentando averiguar o paradeiro de Miguel, mas, sim, vingando-se das ofensas que lhe haviam infligido desde o nascimento e que nada que pudesse confessar modificaria sua sorte como prisioneira particular do coronel García. (ALLENDE, 2021, p. 424).

Entre violar e ser amigo, cuidar e torturar, comprovamos a antítese entre as ações do personagem. Segundo Roberto Garretón (2005), em um apanhado histórico sobre os três períodos da ditadura militar chilena de 1973 a 1990, haveria formas diferentes de violência praticadas contra presos políticos durante cada período, uma delas seria a violência psicológica, utilizada a fim de obter as informações almejadas. O que García faz, ao tentar se passar de amigo de Alba e a ajudá-la em alguns momentos, seria um abuso psicológico, uma forma de exercer um poder simbólico, dando-lhe esperança de que a situação que estava vivendo poderia melhorar ou de que criasse um certo laço emocional com ele, para depois seguir torturando-a, executando sua vingança. Além disso, a narradora enuncia uma ironia com os eventos acontecidos na prisão e aquilo que a avó de Alba lhe dizia quando nasceu – de ser uma criança com sorte –, demonstrando o sofrimento da personagem.

Interpretamos essas ações do personagem não como uma forma de se vingar de Esteban Trueba por ter estuprado sua avó, Pancha García, mas sim de uma vingança pessoal, de não ter sido reconhecido como neto legítimo e de não ter os mesmos privilégios que teve Alba ao longo da vida. García usa da violência para se vingar de um destino que lhe foi traçado por um outro ato de violência. A violação, assim como exposto por Segato (2003) deixa de ser contra um outro homem detentor de poder e passa a ser diretamente ao corpo da mulher.

Uma das formas que Alba encontra para resistir às torturas sofridas na prisão é a escrita. Esse artefato de escrever transmite uma dupla mensagem: a primeira de que a escrita um mecanismo de superação de traumas sofrido e a segunda que, quando feito por uma mulher, demonstra muito mais resistência. É por meio da escrita que no Epílogo Alba, já como voz enunciativa em primeira pessoa, consegue refletir sobre os eventos a levaram passar por tudo que passou. A voz enunciativa reflete sobre Esteban García e a violência cometida da seguinte forma:

*Sospecho que todo lo ocurrido no es fortuito, sino que corresponde a un destino dibujado antes de mi nacimiento y Esteban García es parte de ese dibujo. [...] El día en que mi abuelo volteó entre los matorrales del río a su abuela, Pancha García, agregó otro eslabón en una cadena de hechos que debían cumplirse. Después el nieto de la mujer violada repite el gesto con la nieta del violador y dentro de cuarenta años, tal vez, mi nieto tumbe entre las matas del río a la suya y así, por los siglos venideros, en **una historia inacabable de dolor, de sangre y de amor**.¹⁷⁸ (ALLENDE, 2007a, p. 330. Grifos nossos).*

¹⁷⁸ Tradução de Carlos Martins Pereira: Desconfio de que tudo que aconteceu não seja fortuito, mas que corresponda a um destino traçado antes de meu nascimento e que Esteban García seja parte desse desenho. No dia em que meu avô derrubou sua avó, Pancha García, nos matagais do rio, acrescentou outro degrau a uma cadeia de fatos que deveriam ser cumpridos. Depois, o neto da mulher violada repete o gesto com a neta do violador, e,

Observamos que a personagem, como voz enunciativa do discurso, toma consciência dos eventos ocorridos anteriormente que, de certa forma, culminaram em seu destino de ser torturada, coincidentemente, pelo neto que fora herança de uma violência. A voz enunciativa ainda teoriza sobre a possibilidade de, em um futuro, seu próprio neto possa violar a neta de García, demonstrando que a violência contra a mulher faz parte de um ciclo, um ciclo fruto de uma cultura patriarcal colonizadora, como apontado por Galindo (2013). Ainda, ao mencionar que a história seria composta de dor e sangue, remete a dor tanto sofrida por Pancha quanto por Alba ao serem violentadas. Já o amor, podemos inferir que não se trata de romantizar a relação violador e violada, mas sim do amor entre um avô violador e uma neta, violada por outro e de uma avó violada e um neto, que viola a outra.

No final do Epílogo, Alba, como narradora, enuncia que enquanto vela o avô, aguarda por tempos melhores, podendo se referir ao trauma sofrido ou por ainda estar em um período ditatorial, na sequência, anuncia outra ação contínua realizada: “[...] *gestando a la criatura que tengo en el vientre, hija de tantas violaciones, o tal vez hija de Miguel pero sobre todo hija mía.*”¹⁷⁹ (ALLENDE, 2007a, p. 330. Grifos nossos), demonstrando, mais uma vez, que a violência é um ciclo não finalizado. Assim como Pancha foi violentada e abandonada com um filho no ventre, Alba segue a mesma sina contínua da violência. Ainda, ao dizer que acima de tudo essa criança seria sua filha, Alba reforça a força feminina de sustentar e não abandonar um filho, tal como explorado por Montecino (1996).

Concluimos que, de formas semelhantes e diferentes, Rosa, Férula, Clara, Pancha e Alba são parte desse ciclo do patriarcado, um ciclo de violência e dor, seja de uma forma simbólica seja de uma forma *cruda*. Portanto, todas as personagens analisadas cumprem com “[...] *el mismo destino de perra*” (ALLENDE, 2007a, p. 45), independente da forma como a violência se manifesta.

dentro de quarenta anos, talvez meu neto derrube a neta dele entre as matas do rio, e, assim, pelos séculos vindouros, numa história infundável de dor, sangue e amor. (ALLENDE, 2021, p. 444-445).

¹⁷⁹ Tradução de Carlos Martins Pereira: “[...] gerando a criança que trago no ventre, filha de tantas violações ou, talvez, filha de Miguel, mas sobretudo minha filha.” (ALLENDE, 2021, p. 445).

CONCLUSÃO

[...] *creemos en la ficción del tiempo, en el presente, el pasado y el futuro, pero puede ser también que todo ocurre simultáneamente* (ALLENDE, 2007a, p. 330).

Visando alcançar os objetivos elencados, dividimos este trabalho em três capítulos com a intenção de melhor analisar as hipóteses levantadas. No primeiro capítulo intitulado “Isabel Allende: trajetória e escritura”, retomamos, com base em textos teóricos-críticos, aspectos da vivência de Isabel Allende no cenário da literatura de autoria feminina na América Latina durante o período do Pós-boom, de 1980 a 1990.

O primeiro capítulo foi dividido em três seções. Na primeira, tratamos de analisar o contexto e a visão da crítica sobre a escrita de mulheres ao longo dos anos no cenário latino-americano, evidenciando que é por meio dessa escrita e dos estudos realizados a partir delas que é possível obter a resignificação e a libertação de pressupostos machistas originados do sistema cultural patriarcal. Apontamos, também, a importância de Isabel Allende e de *La casa de los espíritus* como pioneiros na década de 1980 em apresentarem mulheres ao centro da narrativa: como personagens principais e vozes enunciantoras do discurso, ressaltando temáticas, até então, pouco difundidas sob o ponto de vista feminino.

Na segunda seção, analisamos bibliografias referentes aos aspectos biográficos sobre a escritora Isabel Allende, uma vez que parte de seu fazer literário possui relação com sua vida. Portanto, ressaltamos que nosso objetivo em apresentar esses aspectos não foi buscar analisar o posicionamento da autora perante a obra, mas sim evidenciar quais eventos de sua vida contribuíram para o processo de escrita de *La casa de los espíritus*. Assim, concluímos que Isabel Allende se nutre de suas vivências pessoais para criar o discurso ficcional.

Finalizando o primeiro capítulo, na terceira seção, observamos o viés da crítica literária sobre a escritura de Isabel Allende que, embora na contemporaneidade seja uma das autoras mais conhecidas em língua espanhola, essa conquista não foi imediata. Por ser sua primeira obra, notamos que *La casa de los espíritus* possui uma dualidade enquanto a aceitação do público leitor e a aceitação por parte da crítica. Ademais, mediante as análises, destacamos resquícios de falocentrismo e misoginia em comentários de alguns críticos, o que demonstra que é cada vez mais necessário a busca por análises pautadas em uma perspectiva feminista, trazendo outras maneiras de inferir sobre obras escritas por mulheres.

No segundo capítulo, intitulado “Hibridismo do gênero literário”, apontamos o caráter híbrido de *La casa de los espíritus* com relação ao gênero literário a fim de possibilitar outras leituras consideráveis perante o *corpus*. Dessa forma, discorremos brevemente sobre as teorias a respeito do hibridismo na literatura latino-americana e direcionamos nossas análises para a conversão da obra em dois gêneros – autobiografia e literatura de testemunho – e um subgênero – romance histórico.

Com base nas teorias da autobiografia e nas informações recolhidas no capítulo primeiro sobre a vivência de Isabel Allende, na primeira seção, localizamos anedotas da vida da autora na narrativa. Contudo, compreendemos que não é possível o enquadramento total nesse gênero, uma vez que a obra não estabelece um pacto autobiográfico com o leitor. O que se tem, portanto, são matizes de autobiografia.

Na seguinte seção, abordamos sobre literatura de testemunho. Afirmamos que, após apontarmos na seção o repertório teórico e como esse gênero possui impacto no contexto latino-americano, é possível identificar aspectos testemunhais nos diários de Clara e na escrita de Alba, principalmente quando vivencia a prisão da ditadura militar, mostrando, assim, ser um testemunho diante de uma catástrofe a fim de denunciar o passado latino-americano. No entanto, a obra não se enquadraria totalmente no gênero por apresentar outros elementos tidos como ficcionais.

Na terceira seção do capítulo dois, analisamos a possibilidade de *La casa de los espíritus* se enquadrar no subgênero romance histórico, levando em consideração diversos estudos que o categorizam como tal, a aproximação com elementos da história latino-americana do século XX e a presença de personagens históricos. Entretanto, ao analisar as teorias que apresentam as características do subgênero, destacamos o não enquadramento como romance histórico. O que há, portanto, são diálogos com a história por meio da intertextualidade, teorias apontadas na última seção do segundo capítulo.

Por último, apresentamos o terceiro capítulo, cuja finalidade é verificar como ocorreria a representação na obra das distintas formas de violência e opressão para com as mulheres dentro do sistema patriarcal latino-americano. Para isso, selecionamos cinco personagens para analisar os episódios em que a violência se manifesta para com elas. Buscamos, ainda, relacionar nossas análises, mediante um viés intertextual, com os textos teóricos das áreas de sociologia, história e antropologia, tendo ainda como base norteadora para as análises a perspectiva crítica feminista.

Dividimos o capítulo em seis seções, na primeira, realizamos um levantamento histórico-social e antropológico sobre a construção patriarcal na América Latina e os diferentes

tipos de violência, uma vez que os contratos sociais entre gêneros e as formas de violência são distintos em nosso território devido a uma cultura colonial. Dentro desses estudos, foi possível analisar que as distintas formas de opressão são heranças de uma cultura patriarcal colonial, além de que há uma diferenciação entre violências devido a raça das mulheres, promovendo, assim, uma hierarquização de opressões.

Na segunda seção, exploramos o universo diegético de *La casa de los espíritus* a fim de situar nossas análises que partem da narrativa de duas vozes enunciantes do discurso. Logo, torna-se necessária a compreensão da intencionalidade e da perspectiva de quem enuncia o discurso narrado. Na sequência, iniciamos as análises das personagens: Rosa, Férula, Clara, Pancha e Alba. Notamos que, com exceção de Pancha – a única mulher não-branca da narrativa –, todas as personagens vivenciam a violência inicial a nível simbólico, – por meio de idealizações eróticas, xingamentos, ameaças –, e finaliza-se em física – mediante a golpes, empurrões e estupro. Com Pancha, a violência começa com o estupro e finaliza-se com o abandono, que seria visto tanto como físico quanto simbólico. Isso evidencia a distinção de como ocorrem as violências entre mulheres brancas e não-brancas, contudo o destino de todas, na obra, é o mesmo.

Ressaltamos que *La casa de los espíritus* é uma forma de como a literatura, por meio da ficção em diálogo com outras áreas do saber, apresenta denúncias as diferentes formas de violência e opressão contra as mulheres. Além disso, tais impressões de leitura da obra se tornaram possíveis mediante a compreensão da trajetória da autora e de como ocorre o seu fazer literário e a compreensão da hibridização do gênero literário, que auxilia a entender as estratégias narrativas utilizadas.

Podemos apontar, também, que a ficção acaba representando as diversas formas de violência física e simbólica perante a enunciação do discurso, que descreve o detalhamento das cenas elencando elementos que transmitem aos leitores o grotesco, o impuro, a brutalidade e a força da violência contra as mulheres por meio das palavras escolhidas. Em suma, é por meio das estratégias de narrativa que se pode dar dimensão a cada caso retratado na obra que, por mais diferente que seja, por exemplo, um xingamento ou o estupro de um cadáver, possui a mesma intensidade de violência.

Além do mais, ao compreendermos o processo de escrita de Isabel Allende, inferimos que *La casa de los espíritus* seria uma maneira de purgar dores e traumas da própria autora e de outras mulheres próximas, dado que a obra possui matizes de autobiografia e testemunho e se relaciona, também, a contextos históricos vivenciados pela autora. Mediante análises e reflexões acerca da narrativa, relacionadas a estudos históricos, sociológicos e antropológicos

focalizados na América Latina, compreendemos que a violência contra a mulher seria um ciclo não finalizado e contínuo. Ainda, posto que, desde sua publicação em 1982, os atos de violência contra as mulheres arrolados no bojo da narrativa permanecem em evidência na vivência cultural da sociedade latino-americana, como frutos de uma historicidade hereditária colonial.

Destarte, esta investigação, realizada a partir de uma perspectiva crítica-feminista e intertextual, corrobora para os debates referentes aos estudos de gênero e estruturação patriarcal colonial latino-americana. Por último, convém salientarmos a importância da obra de Isabel Allende por ser uma das pioneiras, na América Latina, a levantar as temáticas analisadas. A obra ocupa um lugar de resistência na literatura, uma vez que denuncia temáticas relevantes no contexto social e cultural latino-americano desde sua publicação à contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- AGENCIA LITERÁRIA CARMEN BALCELLS. **Historia**. Barcelona: Agencia Literária Carmen Balcells, 2016. Disponível em: <<https://www.agenciabalcells.com/pt/agencia/historia/>>. Acesso em: 8 abr. 2022.
- ALBA. **Dicionário de nomes próprios**, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/alba/>>. Acesso em: 10 mai. 2023.
- ALLENDE, Isabel. **La casa de los espíritus**, Barcelona: Randon House Mandadori, 2007a [1982].
- ALLENDE, Isabel. **Carta de celebración de los 25 años de La casa de los espíritus**, Barcelona: Randon House Mandadori, 2007b.
- ALLENDE, Isabel. **Mujeres del alma mía: sobre el amor impaciente, la vida larga y las brujas buenas**, Barcelona: Penguin Random House, 2020.
- ALLENDE, Isabel. **Mulheres de minha alma: sobre o amor impaciente, a vida longa e as boas bruxas**, Rio de Janeiro: Bertrand, 2020. Tradução por: Ivone Benedetti.
- ALLENDE, Isabel. **A casa dos espíritos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021. Tradução de Carlos Martins Pereira.
- ALLENDE, Isabel. Isabel Allende presenta Violeta. [Entrevista concedida ao] Penguin Randon House España. Youtube, 23 mar. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJ9i_hti7Sg&t=2172s>. Acesso em: 23 mar. 2022.
- ALMEIDA, Jane Soares de. As gentis patricias: identidades e imagens femininas na primeira metade do século XX (1920/1940), **Educar em Revista**, Curitiba, n. 48, 2013, p. 187-205.
- ARAÚJO, Lilian Falcão de. A construção do sucesso editorial da escritora Isabel Allende no brasil: difusão e publicidade na grande imprensa nas décadas de 1980 e 1990. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 31, 2021, Rio de Janeiro, **Anais...** Rio de Janeiro: ANPUH, 2021, s.p. Disponível em: <<https://www.snh2021.anpuh.org/site/anais#L>>. Acesso em: 20 fev. 2022.
- BANCHS, María A. El proceso de administración de justicia en el delito de violación. In: BANCHS, María A. *et al.* **Mujer y sociedad en América Latina**, Buenos Aires: Clasco, 1991.
- BANDEIRA, Lourdes. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, n. 2, 2014. p. 449-469.
- BÁRBARO. In: **Diccionario de lengua española**, Madrid, Real Academia Española, 2023. Disponível em: <<https://dle.rae.es/b%C3%A1rbaro>>. Acesso em: 29 abr. 2023.
- BARRANCOS, Dora. **História dos feminismos na América Latina**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

BERND, Zilá. Em busca do terceiro espaço. In: BERND, Zilá (Org.). **Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana**, Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998, p. 259-270.

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**, Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**, Rio de Janeiro: Bertrand, 2020.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores [1951]. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**, São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, v. 2, 2000.

CANDIDO, Evandro Figueiredo. **Sobreviver ao próprio espanto: escrita, memória e história em La casa de los espíritus, de Isabel Allende**. 2018. 115f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei.

CANELLO, Marilene. Da história a ficção – Inés del alma mía (2006) – narrativa de conquistas históricas e pessoais. **Revista de Literatura, História e Memória**: Cascavel, v. 5, n. 5, 2009, p. 107-117. Disponível em: < <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/2105>>. Acesso em: 24 out. 2021.

CÁNOVAS, Rodrigo. Los espíritus literarios y políticos de Isabel Allende. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago de Chile, n. 32, 1988, p. 119-125. Disponível em: < <https://revista.literatura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40711/42271> >. Acesso em: 25 mai. 2021.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CASTILLO, Horácio Gabriel Saavedra de. **La obviedad de ser novela: La casa de los espíritus**. Cuautitlán: Ediciones El nido del fénix, 2014.

CASTRO-KLARÉN, Sara. La crítica literaria feminista y las escritoras en América Latina. In: PRIGORIAN, Nelly; DÍAZ OROZCO, Carmin (Org.). **Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural: mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe**, Buenos Aires: CLACSO, 2017. Disponível em: < <https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/inicio.php>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

CELORIO, Gonzalo. **Del boom al boomerang**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Disponível em: < <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd4k3>>. Acesso em: 17 jan. 2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

CLARA. In: **Dicionário de nomes próprios**, 2022. Disponível em: < <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/clara/>>. Acesso em: 28 ago. 2022.

CODDOU, Marcelo. **Para leer Isabel Allende**, Concepción: LAR, 1988.

CODDOU, Marcelo. La casa de los espíritus y la historia. **Revista de crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, n. 33, 1991, p. 271-279. Disponível em: < <https://doi.org/10.2307/4530542> >. Acesso em: 25 mai. 2021.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COUTINHO, Eduardo. A crítica literária na América Latina e os novos rumos do comparatismo. In: CARVALHAL, Tania Franco. **O Discurso Crítico na América Latina**, Porto Alegre: Editora da Unisinos, 1996, p. 197-209.

COSER, Stelamaris. Híbrido, Hibridismo e Hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**, Niterói: EdUFF, 2010, p. 163-187.

ESCRIBIDORA. In: **Diccionario de americanismo**, Madrid. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2022. Disponível em: <<https://www.asale.org/damer/escribidor>>. Acesso em: 01 abr. 2022.

ESTEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e Realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**, Niterói: EdUFF, 2010, p. 393-414.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**, São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FIEL. In: **Diccionario de lengua española**, Madrid, Real Academia Española, 2023. Disponível em: <<https://dle.rae.es/fiel>>. Acesso em: 29 abr. 2023.

FÉRULA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/f%C3%A9rula>>. Acesso em: 24 nov. 2022.

FIORIN, José Luiz. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

FREIJO, María Florencia. **(Mal) Educadas**, Buenos Aires: Diegoan, 2020.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1974 [1969].

FRANCISCA. In: **Dicionário de nomes próprios**, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/francisca/>>. Acesso em: 28 abr. 2023.

GALINDO, María. **No Se Puede Descolonizar Sin Despatriarcalizar: teoría y propuesta de la despatriarcalización**. La Paz: Mujeres Creando, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro, Rocco, 2014.

GARRAO, Andrea Zamora. La mujer como sujeto de la violencia de género durante la dictadura militar chilena: apuntes para una reflexión. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, [s.l], [s.n], 2008, p. 1-11.

GARRETÓN, Roberto. La defensa de los derechos humanos y la agresión sexual a mujeres presas durante la dictadura. In: GUTIÉRREZ, Paulina. **Memorias de Ocupación: violencia sexual contra mujeres durante la dictadura**. Santiago: Fundación Instituto de la Mujer, 2005.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Lisboa: Arcádia, 1979.

GIACOMETTI, Fabiana Aparecida Prenhaca. **A identidade, o costume e o direito da decisão**: um estudo sobre o uso e o desuso do sobrenome do marido. 2015. 126f. Dissertação (Mestrado em Educação Sexual) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara-SP.

GODOY, Carmen Gloria. La casa de los Espíritus: familia, nación y clases. **Espéculo Revista de estudios literarios**, Madrid, n.38, 2008. Disponível em: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/casaespi.html>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

GÓMEZ, Andrés. El escritor Roberto Bolaño sobre los candidatos al Premio Nacional de Literatura: Isabel Allende es mala escritora. **La Tercera**, Santiago de Chile, mayo 19, 2002, p. 49. Disponível em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-319962.html>>. Acesso em: 7 abr. 2022.

GUARDÍA, Sara Beatriz. Literatura e escrita feminina na América Latina. **Anuário de Literatura**: Florianópolis, n.1, 2013, p. 15-44. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n1p15>>. Acesso em: 18 jul. 2021

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2004.

HERNÁNDEZ, Luciana Carneiro. **Tecidos e tessituras**: representação do feminino em María Rosa Lojo, 2017. 205 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150073?locale-attribute=es>>. Acesso em: 01 out. 2021.

HUNEEUS, Carlos. **El Regimén de Pinochet**. Santiago de Chile: Editora Sudamericana Chilena, 2000.

INFORME. In: **Diccionario de lengua española**, Madrid, Real Academia Española, 2023. Disponível em: <<https://dle.rae.es/informe?m=form>>. Acesso em: 30 abr. 2023.

ISABEL Allende [documentary]. Director and Script: Paula Rodríguez Sickert. Director of Photography: John Márquez. Edition: Octavio Iturbe. Music: Nascuy Linares. [S.l.]: Askania Film Production, 2007. 58 min., son., color., 35 mm. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1cj08ubKs4g>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

JULIEN, Nadia. **Dicionário Rideel de Mitologia**. São Paulo: Rideel, 2005.

KLOCK, Ana Maria. **O romance histórico no contexto da nova narrativa latinoamericana (1940)**: dos experimentalismos do boom à mediação do pós-boom – histórias da outra margem. 2021. 331 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel. Disponível em: <<http://tede.unioeste.br/handle/tede/5661>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

KRISTEVA, Julia. **Introdução a semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2012. [1969]

KUNZ, Marinês Andrea. A Casa dos Espíritos: memória e história. **Textura**, Canoas, n.19-20, p. 113-130, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/issue/view/95>>. Acesso em: 3 jul. 2018.

LA EX ESMA. In: **Museo Sitio de Memória ESMA**, Buenos Aires, 2021. Disponível em: <<http://www.museositioesma.gob.ar/el-museo/la-ex-esma/>>. Acesso em: 14 jul. 2022.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LENER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Kamila Rodrigues; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Estudo Comparado Entre Ciranda de Pedra e A Casa dos Espíritos: a literatura e o pensamento pós-guerra na prosa latino-americana. **Guavira Letras**, Três Lagoas, n. 18, p. 358-379, 2014.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero [2004]. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 53-83.

LUNA, Lola. **Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer**, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, 1996.

MARSAL, Meritxell Hernando. A tradução cultural na literatura latino-americana, **Fragmentos**, Florianópolis, n. 39, 2010.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIRANDA GONZALES, Maria Antonia. **Gênero e literatura nos contextos imaginados de América Latina: uma leitura política à narrativa de Nélide Piñon e Isabel Allende**. 2016. 221f. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/23864>>. Acesso em: 25 fev. 2022.

MONTECINO, Sonia. **Madres y huachos: alegoría del mestizaje chileno**, Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1996.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. Escrever como homem ou escrever como mulher?: relações entre a autoria feminina e o cânone literário. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28, 2015, Florianópolis, **Anais...** Florianópolis: ANPUH, 2015, s.p. Disponível em: <<https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/34-snh28>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). **Rompendo o**

silêncio: gênero e literatura na América Latina, Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1995, p. 11-55.

NAVARRO, Márcia Hoppe. O discurso crítico feminista na América Latina. In: CARVALHAL, Tania Franco. **O discurso crítico na América Latina**, Porto Alegre: Editora da Unisinos, 1996. p. 61-70.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 2021.

NÚMERO TRÊS. In: **Dicionário de símbolos e simbologias**, [s.l.], 2023. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-3/>>. Acesso em: 18 mai. 2023.

OLIVEIRA, Amanda da Silva. **A voz das mulheres na literatura contemporânea latino-americana**: possibilidades para a escrita do feminismo na América Latina. 2018. 310f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8383>>. Acesso em: 25 fev. 2022.

OPAZO, Andreia Piechontcoski Uribe. **Revisitando a própria história**: ficção e memória em La casa de los espíritus, de Isabel Allende. 2018. 78f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Português/Espanhol) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel-PR.

OPAZO, Andreia Piechontcoski Uribe; FIUZA, Adriana Aparecida de Figueiredo. Diálogos entre história e ficção: La casa de los espíritus de Isabel Allende, **Revista (Entre Parênteses)**, Alfenas, v. 10, n. 2, p. 1-16, 2021. Disponível em: <<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/article/view/1511>>. Acesso em: 21 dez. 2021.

OPAZO, Andreia Piechontcoski Uribe; PEZZINI, Paula Grinko. Mulheres de calças: reflexões sobre a crítica literária e a autoria feminina. In: Simpósio Internacional de Crítica Feminista e Autoria Feminina, 1, 2021, Cascavel, **Anais...** Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2022.

PADRE. In: **Diccionario de lengua española**, Madrid, Real Academia Española, 2023. Disponível em: <<https://dle.rae.es/padre?m=form>>. Acesso em: 29 abr. 2023.

PATÁN. In: **Diccionario de lengua española**, Madrid, Real Academia Española, 2023. Disponível em: <<https://dle.rae.es/pat%C3%A1n?m=form>>. Acesso em: 01 mai. 2023.

PAZ, Octavio. **Alrededores de la literatura hispanoamericana**, New Haven: University of Yale, 1975.

PERRO. In: **Diccionario de lengua española**, Madrid, Real Academia Española, 2023. Disponível em: <<https://dle.rae.es/informe?m=form>>. Acesso em: 30 abr. 2023.

PESAVENTO, Sandra Jathay. Fronteiras e ficção: diálogos da história com a literatura. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 20, 1999, Florianópolis, **Anais...** Florianópolis: ANPUH, 1999, p. 819-831.

PFEIFFER, Luci; SALVAGNI, Edila Pizzato. Visão atual do abuso sexual na infância e adolescência. **Jornal de pediatria**, Rio de Janeiro, n. 81, 2005, p. 197-204.

PIZZARRO, Ana. Introducción: los problemas previos. In: PIZZARRO, Ana (Org.). **La literatura latinoamericana como proceso**, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985, p. 13-67.

PRIETO, Célia Fernández. Poética de la novela histórica como género literário, **Signa: revista de la asociación española de semiótica**, Madrid, n. 4, 1996, p. 185-202.

RAJADIABLOS. In: **Diccionario de americanismos**, Madrid, Asociación de Lengua Española, 2010. Disponível em: < <https://www.asale.org/damer/rajadiablos>>. Acesso em: 30 abr. 2023.

RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. **Signos literarios**, Ciudad de México, n. 1, p. 161-208, 2005. Disponível em: <<https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/145>>. Acesso em: 18 fev. 2022.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**, São Paulo: Aleph, 2019.

RUFFINELLI, Jorge. Después de la ruptura: la ficción. In: PIZZARRO, Ana (Org.). **América Latina: palabra, literatura y cultura**, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2007, p. 515-547.

SAMOYALT. Tiphaine. **A intertextualidade**, São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Renata Fraga dos. Para uma estética do híbrido nas Américas: Agá e As palavras andantes. In: BERND, Zilá (Org.), **Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana**, Porto Alegre: Editora UFRGS, 1998. p. 47-68.

SCHIMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe. **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**, Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995, p. 182-189.

SEGATO, Rita Laura. La estructura de género y el mandado de violación. In: SEGATO, Rita Laura. **Las estructuras elementales de la violación**, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003, p. 21-54.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; DO PRADO, Márcio Roberto (Orgs.). **Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura**, Maringá: Eduem, 2011, p. 197-228.

SERRÃO, Raquel de Araújo. A hora e a vez do rosa no pós-boom latino-americano: a ficcionalização da história sob a ótica feminina. **Olho d' água**, São José do Rio Preto, n. 5, 2013. p. 103-118. Disponível em: <<http://200.145.201.15/index.php/Olhodagua/article%20/view/182>>. Acesso em: 05 out. 2021.

SELVAJE. In: **Diccionario de lengua española**, Madrid, Real Academia Española, 2023. Disponible em: <https://dle.rae.es/salvaje#EDU85ei>>. Acesso em: 29 abr. 2023

TAPIA, Nelly Gonzáles. Violencia doméstica al amparo del derecho: la agresión a la mujer por el conyuge o convivente. In: BANCHS, María A. *et al.* **Mujer y sociedad en América Latina**, Buenos Aires: Clasco, 1991.

TRABA. In: **Diccionario de lengua española**, Madrid, Real Academia Española, 2023. Disponible em: <<https://dle.rae.es/traba>>. Acesso em 10 mai. 2023.

TRUEBA, Ana. **El origen del apellido Truba**. Bilbao: [s.ed.], 2020.

VALDÉS, Anyelina Rojas. CONTAR LA HISTORIA PARA QUE NUNCA MÁS: Vivencias y relatos de las mujeres exprisioneras políticas en campo de concentración de Pisagua. **Revista Latinoamericana De Derechos Humanos**, Heredia, n. 31, 2020, p. 117-141.

VARGAS LLOSA, Mario. **La verdad de las mentiras**, Barcelona: Penguin Random House, 2021.

WOOLF, Virginia. **As mulheres devem chorar...ou se unir contra a guerra**: patriarcado e militarismo, Belo Horizonte: Autêntica, 2019 [1942].

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas, Maringá: EDUEM, 2019a, p. 319-330.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas, Maringá: EDUEM, 2019b, p. 211-237.