



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Milena Campos Eich

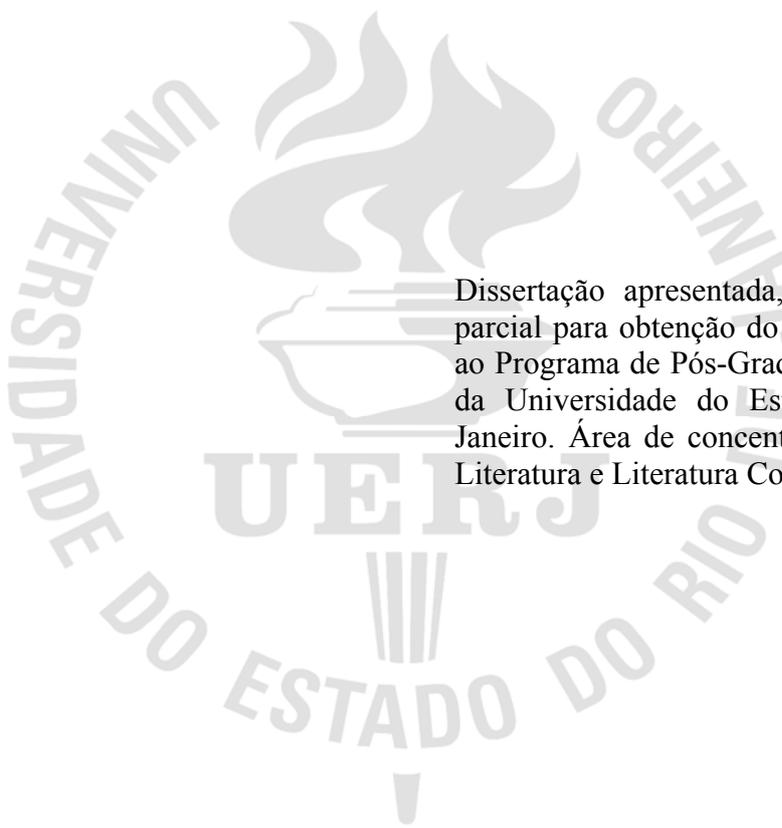
**Deuses que dançam e conclamam a revolução:
a construção da identidade de resistência em *A ilha sob o mar*,
de Isabel Allende**

Rio de Janeiro

2015

Milena Campos Eich

**Deuses que dançam e conclamam a revolução:
a construção da identidade de resistência em *A ilha sob o mar*,
de Isabel Allende**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Cristina dos Santos

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

A425 Eich, Milena Campos.
Deuses que dançam e conclamam a revolução: a construção da identidade de resistência em A ilha sob o mar, de Isabel Allende / Milena Campos Eich. – 2015.
112 f.

Orientadora: Ana Cristina dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Allende, Isabel, 1942- - Crítica e interpretação - Teses. 2. Allende, Isabel, 1942-. A ilha sob o mar – Teses. 3. Negros na literatura - Teses. 4. Identidade (Conceito filosófico) na literatura – Teses. 5. Religiosidade na literatura – Teses. 6. Dança na literatura – Teses. 7. Ficção histórica – Teses. 8. Escritoras – América Latina – Teses. I. Santos, Ana Cristina dos, 1965-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 860(83)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Milena Campos Eich

**Deuses que dançam e conclamam a revolução:
a construção da identidade de resistência em *A ilha sob o mar*,
de Isabel Allende**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 30 de março de 2015.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Ana Cristina dos Santos (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Claudia Maria Pereira de Almeida
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Cláudia Heloisa Luna Impellizieri Ferreira da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha avó, Matilde Eich, por seu colinho, sempre tão acolhedor, e por sua incansável determinação em fazer com que, a despeito de todas as dificuldades, seus filhos tivessem acesso ao estudo. Seus esforços permitiram que todos, em nossa família, nas gerações seguintes à sua, estivéssemos amparados pelos frutos que a educação pode propiciar. Nunca será possível agradecer por tanto.

AGRADECIMENTOS

A minha amada mãe, Elza Rita de Moraes Campos, minha musa inspiradora, por seu talento, carinho, inteligência e sensibilidade, sempre plenos de amor, na Literatura e na Vida.

A meu amado pai, Neri Vitor Eich, por ser sempre um exemplo tão consistente de sabedoria, trabalho, estudo, justiça, diálogo, respeito ao próximo, à natureza e a tudo o mais que possa existir de bom e correto. Não vejo a hora de ler seus livros. Ou vai guardar para sempre essa enciclopédia ambulante que tem dentro da sua cabeça?

A meu companheiro, Alexandre Pessoa Dias, pela vida partilhada com paixão e amizade, e por insistir, de todas as formas que lhe foram possíveis, em que eu seguisse a vocação para a qual sempre me julgou destinada, a das Letras. Mas, acima de tudo, obrigada pelo Lelê! É amor, tá?

A meus filhos, Igor Eich Mac Cord e Pedro Eich Pessoa Dias, por fazerem minha vida transbordar cotidianamente de sentido, alegrias e aprendizado. E por me inspirarem a seguir adiante sempre, sejam quais forem as condições. Meu amor por vocês esteve comigo desde o princípio e assim seguirá, se expandindo para além dos limites do universo conhecido, em todas as dimensões imagináveis e inimagináveis da existência. Sem exageros.

À minha irmã, Gabriela Campos Eich, por partilhar comigo a infância brincalhona e disputada; a adolescência entusiasmada e rebelde; e a maturidade, finalmente harmoniosa, valorizando cada dia mais o que de melhor podemos dar uma a outra. Sua amizade e carinho nunca foram tão preciosos! Te amo muito, viu?

À Laci Eich Soares, pela força e sensibilidade com que nos inspira em tudo o que faz e pela dedicação, tão responsável e amorosa, aos cuidados com a vó. Pode contar comigo sempre, de verdade.

À Nelci Eich, pelo carinho de sempre, até maior do que eu mereço.

Às minhas amigas todas, por ajudarem a dar significado ao tanto que nos exige o cotidiano, e em especial àquelas que acompanharam de perto o esforço que precisei empreender dividindo-me entre este trabalho, dois empregos e as tarefas todas relativas aos filhos e à casa. Obrigada por terem entendido minhas ausências e suportado meus eventuais desabafos. Menções especiais sejam feitas à Ana Paula Queiroz, pelas conversas que são sempre um misto de encantamento, crescimento e diversão; à Caroline Losso, por tanta e tamanha cumplicidade; à Elissandra Lourenço Perse, por fazer-se milagrosamente presente nos momentos necessários; à Izabella Mendes Figueiredo Bittencourt, por sua escuta sempre

tão sensível e por seu imprescindível apoio no começo dessa trajetória; à Gláucia Bulhões, minha charmosíssima comadre, pelo exemplo de mulher e mãe, batalhadora como ela só, orgulhosa de sua afro descendência, linda de viver e sempre disposta a aprender; à Rogéria Magalhães, pela amizade tão inspiradora e pelo apoio que sempre me deu em tudo; e à Jussara Jesus Mattos Rodrigues, pelo trabalho partilhado em casa, pela garra de viver e pelas conversas tão boas, em que a gente aprende e ri tanto uma com a outra. Acima de tudo, obrigada pelo carinho com meus filhos. Você é um pouco mãe deles também.

À minha sogra e amiga, Maria Pessoa de Araujo, por ter me dado um companheiro de tão grande valor, e por seu grande exemplo de trabalho, vitalidade, fé e bom-humor.

À Ana Maria Miguel e à Telma Monteiro, companheiras de trabalho, por viabilizarem, sem que eu sequer pedisse, minha efetiva presença nas aulas deste curso de Mestrado. Fica aqui registrada a minha imensa gratidão por essa sua solidariedade. E não só por isso. Trabalhar com pessoas tão competentes e claras em suas orientações tem sido um grande privilégio. Definitivamente, o mundo precisa de mais chefes como vocês!

À minha orientadora, agora já amiga, Prof.^a Dr.^a Ana Cristina dos Santos, pela dedicação, presença, rigor metodológico, atenção, cuidado e companheirismo, infalíveis em cada um dos passos dessa trajetória, mesmo antes de iniciarmos, de direito e de fato, esta parceria. Eu já sabia de sua impressionante competência como professora, mas jurava que uma orientação assim, tão dedicada e atenta, simplesmente não pudesse existir. Eu estava redondamente enganada. Graças a Deus, porque só tenho elogios, os melhores e mais superlativos! Gratidão, mesmo.

À Soili Eich, *in memoriam*, por tudo. Continuo seguindo seus conselhos, cada um deles. Pelo último, defendendo agora este diploma de Mestre. Obrigada.

O mundo não é. O mundo está sendo.

Paulo Freire

RESUMO

EICH, Milena Campos. *Deuses que dançam e conclamam a revolução: a construção da identidade de resistência em A ilha sob o mar*, de Isabel Allende. 2015. 112f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Este trabalho tem como objetivo identificar os processos através dos quais a personagem Zarité, protagonista do romance *A ilha sob o mar* (ALLENDE, 2010), constrói sua identidade de resistência (CASTELLS, 2013). Sujeito subalterno por ser simultaneamente escrava, negra e mulher (SPIVAK, 2010), ela desenvolve estratégias verossímeis que lhe permitem sobreviver e enfrentar a opressão física e identitária típica de sua condição na colônia francesa de São Domingos, atual Haiti, que vivia, à época, sob o domínio de um modelo político e social profundamente patriarcal, escravocrata e racista. A pesquisa assume a perspectiva desenvolvida em torno da literatura de autoria feminina na América Latina (CUNHA, 2004; RAGO, 2004; VELASCO-MARÍN, 2007; WARD, 2007), segundo a qual, nessa produção específica, desenvolvem-se representações de mulher às quais são garantidas a voz e o empoderamento que lhes foram negados em outros contextos de escrita literária. Alinhando a noção de estranhamento desenvolvida pelo formalismo russo (CHKLOVSKI, 2013) com a do uso de procedimentos capazes de conferir literariedade à narrativa (LUKÁCS, 1968), este trabalho verifica a configuração de condições que conferem à obra o pertencimento ao contexto das produções desenvolvidas por autoras migrantes ou exiladas (SKAR, 2001). O conceito de hibridismo (CANCLINI, 2011) se soma a esse entendimento, articulando-se, nesta pesquisa, com a perspectiva multicultural de compreensão das identidades (HALL, 2005). Hutcheon (1991) fornece o arcabouço que nos permite o necessário trabalho com o conceito de sujeito marginalizado e ex-cêntrico. Para isso, é utilizado também o embasamento teórico oferecido por Castells (2013) no tocante ao desenvolvimento da noção de identidade de resistência. As condições históricas e econômicas sob as quais se desenvolveu o regime vigente no ambiente em que se passa a narrativa são verificadas em James (2010) e Blackburn (2003). Para lidar com a vivência religiosa e cultural experimentada pelos descendentes de africanos naquele contexto, a pesquisa se embasa nos argumentos trazidos por Capone (2011) ao debate acerca desse tema e, por intermédio dos estudos de Garauday (1980) e Lody & Sabino (2011), é possível angariar informações relativas à história e à simbologia envolvidas nas danças de origem africana. O estudo dessas correntes teóricas conduz à conclusão de que o romance *A ilha sob o mar* encena, na personagem Zarité, a construção de uma identidade de resistência entre os escravos que, dançando, celebravam seus deuses, permitiam o encontro das diferentes culturas das quais eram originários e fortaleciam a rede de relações, informações e colaboração mútua entre os indivíduos e as comunidades que pretendiam livrar-se do domínio do elemento europeu e de seu regime escravocrata.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina. Identidade de resistência. Dança. Religião.

A ilha sob o mar.

RESUMEN

EICH, Milena Campos. *Dioses que bailan y llaman a la revolución: la construcción de la identidad de resistencia en La isla bajo el mar*, de Isabel Allende. 2015. 112f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Este trabajo tiene como objetivo identificar los procesos a través de los cuales la personaje Zarithé, protagonista de la novela *A ilha sob o mar* (ALLENDE, 2010) construye su identidad de resistencia (CASTELLS, 2013). Sujeto subalterno al ser simultáneamente negro, esclavo y mujer - desarrolla estrategias verosímiles que le permiten sobrevivir y enfrentar a la opresión física y de identidad propias de su condición en la colonia francesa de Santo Domingo, actual Haití, que vivía en la época de la dominación de un modelo político y social esclavitud profundamente patriarcal y racista. La investigación adopta la perspectiva desarrollada alrededor de la literatura de escritura femenina en América Latina (CUNHA, 2004; RAGO, 2004; VELASCO-MARIN, 2007; WARD, 2007), según la cual, en esta producción en particular, el desarrollo de las representaciones de las mujeres garanten a ellas la voz y el empoderamiento que les fue negado en otros contextos de la escritura literaria. Alineándose la noción de extrañamiento desarrollado por el formalismo ruso (Chklovski, 2013) con el uso de los procedimientos que dan literariedad a la narrativa (Lukács, 1968), este estudio verifica las condiciones de configuración que proporcionan a obra la pertenencia al contexto de las producciones desarrolladas por las autoras migrantes o exiladas (Skar, 2001). El concepto de hibridez (Canclini, 2011) se suma a este entendimiento, articulándose en esta investigación con la perspectiva multicultural de la comprensión de las identidades (Hall, 2005). Hutcheon (1991) proporciona el marco que nos permite el necesario trabajo con el concepto del sujeto marginado y ex-céntrico. Para eso, se utiliza también la base teórica ofrecida por Castells (2013) sobre el desarrollo del concepto de identidad de resistencia. Las condiciones históricas y económicas en las que desarrollan el régimen corriente en el mundo que va de la narración se comprueban James (2010) y Blackburn (2003). Para hacer frente a la experiencia religiosa y cultural que sufren las personas de ascendencia africana en ese contexto, la investigación subyace en los argumentos presentados por Capone (2011) para debatir sobre el tema y, a través de estudios de Garauday (1980) y Lody y Sabino (2011), se puede obtener información sobre la historia y el simbolismo que envuelven las danzas de origen africana. El estudio de estas perspectivas teóricas lleva a la conclusión de que *La isla bajo el mar* promulga, en la persona de Zarithé, la construcción de una identidad de resistencia entre los esclavos que, bailando, celebraban sus dioses, permitían el encuentro de las diferentes culturas del que derivaban y fortalecían a la red de relaciones, informaciones y cooperación mutua entre los individuos y las comunidades que querían deshacerse del dominio del elemento europeo y su régimen esclavista.

Palabras clave: Literatura de escritura femenina. Identidad de resistencia. Danza. Religión.

La isla bajo el mar.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|------------|---|----|
| Figura 1 - | Representação da cerimônia de Bois Caïman | 30 |
| Figura 2 – | Postagem de Isabel Allende no <i>Facebook</i> | 61 |

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---|------------|
| | INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 | A ECONOMIA ESCRAVISTA EM SÃO DOMINGOS: UM DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE A HISTÓRIA E O ROMANCE..... | 20 |
| 2 | O ROMANCE HISTÓRICO: UM GÊNERO, MUITOS DESDOBRAMENTOS..... | 35 |
| 2.1 | A crítica literária feminina e feminista na América Latina..... | 48 |
| 3 | ISABEL ALLENDE: ITINERÂNCIA E ESCRITA DE SI..... | 57 |
| 3.1 | Allende, escritora de si: a construção de um <i>ethos</i>..... | 59 |
| 4 | A ILHA SOB O MAR: A HISTÓRIA DENTRO DA HISTÓRIA..... | 69 |
| 4.1 | A narração..... | 72 |
| 4.2 | Os personagens..... | 75 |
| 5 | DANÇA E RELIGIÃO: O (DES)ENCONTRO ENTRE DOIS MUNDOS. | 93 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 102 |
| | REFERÊNCIAS | 109 |

INTRODUÇÃO

O verdadeiro ofício do historiador consiste em descrever os limites dessas necessidades e a realização, completa ou parcial, de todas as possibilidades
James, 2010.

Zarité. A palavra, desconhecida, inicia-se cortando o ar já em sua primeira sílaba, de consoante inicial sibilante/ z/, e termina com força, na última sílaba, a tônica –té. É ela que dá nome ao primeiro capítulo de *A ilha sob o mar* (2010), a penúltima publicação de Isabel Allende, objeto deste estudo, em cuja capa há uma jovem negra, de olhar também cortante e borboletas nos cabelos. Logo ao início da leitura, é possível saber que Zarité é seu nome, porque em primeira pessoa ela se apresenta, autobiograficamente, em um pequeno relato em que nos informa de sua condição de mulher já madura e de boa “estrela”, uma pessoa de sorte. Ocorre que, ao nos contar o seu passado, sabemos que esteve atrelado à escravidão, o que, por si só, já provoca um estranhamento frente ao relato que se nos apresenta, indicativo de felicidade. É corrente, afinal, o entendimento de que a condição de escravidão é incompatível com a da realização pessoal inerente a uma vida feliz.

Em um texto curto (de apenas duas páginas), tipograficamente marcado pelas letras em itálico, somos informados de que os motivos que fazem com que Zarité se considere uma pessoa de sorte estão no fato de que, no tempo a partir do qual nos fala – o presente dessa sua narrativa – ela reconhece conquistas que sempre almejou, como a liberdade para si e para seus filhos, além da continuidade de práticas em que fora iniciada ainda na infância, por seu mentor, o velho escravo Honoré, com quem dividia o quarto na casa de Madame Delphine, sua primeira proprietária. Ela segue em seu relato, contando-nos que Honoré apresentava-lhe instrumentos, ensinava-lhe as danças de origem africana que conhecia e a levava aos serviços de vodu. Zarité refere-se a essas vivências como a sua primeira lembrança de felicidade. E informa tê-las repetido recentemente, em uma dançante celebração ocorrida na véspera desse seu relato, na praça do Congo, em Nova Orleans. Zarité remete-se à força que lhe vem ao corpo e à mente quando começa a dançar:

Ninguém então pode comigo, torno-me incontrolável como Erzuli, loa do amor, e mais veloz do que o açoite. Os búzios chocalham nos meus tornozelos e nos meus pulsos, as cabaças perguntam, os tambores *Djembes* respondem com sua voz de floresta e os timbales com sua voz de metal, os *Djun Djuns* que sabem falar

convidam e o grande *Maman* ruge quando o tocam para chamar os loas (ALLENDE, 2010, p. 7-8).

Duas questões saltam aos olhos. Uma, de origem vocabular, pois há palavras que não pertencem à língua portuguesa, na qual está traduzido o exemplar com que trabalhamos, nem à língua espanhola, em que foi escrito originalmente. Não há nenhum glossário que nos traduza tais expressões. A outra questão refere-se ao aspecto tipográfico dessas expressões. Ao contrário de todo o restante do texto, são justamente elas que não estão em itálico. Sabemos que, segundo a norma padrão, são os desvios, as expressões estrangeiras, inéditas, irônicas, ou apresentando qualquer outra condição que as diferencie de maneira significativa do texto em que se inserem, que devem ser marcados em itálico. Mas aqui esse procedimento está às avessas. Em itálico encontra-se o texto em si, enquanto tais palavras, pertencentes ao *créole*, língua de contato desenvolvida pelo encontro das línguas de origem africana com o francês, apresentam-se na tipografia tradicional. Juntas, logo ao início da obra, tanto a marca tipográfica diferenciada quanto a ausência de glossário para as palavras de origem africana ou *créole* nos remeteram à noção de procedimento literário.

Embasamo-nos em Chklovski (1971) para trabalhar com a noção de procedimento. Trata-se de uma escolha relativa à forma de narrar que, por alguma característica incomum, provoca no leitor um deslocamento de sua “zona de conforto”, em função do significado que aquela forma especial tenha em relação ao resto do texto. Reconhecer um procedimento implica perceber que aquela forma “diferente” não é gratuita, mas traz consigo uma significação particular, consoante ao conjunto da obra de que faz parte.

O fato de que essa marcação tipográfica se repete nas inúmeras vezes em que se conjugam as expressões de origem *créole* – sempre sem tradução – com a fala de Zarité, levanta um questionamento acerca do significado de seu uso, e parte deste trabalho desenvolve-se em torno de reflexões que buscam entender que significado seria esse.

Uma pista nos é indicada quando passamos ao segundo capítulo do romance. Agora não é mais Zarité quem narra, mas a voz em terceira pessoa que ficcionaliza uma figura depositária do conhecimento pleno – onisciente – dos fatos narrados. Nesse momento, a marca tipográfica em itálico cede lugar à estrutural tradicional das letras, e as expressões em *créole*, agora sim, estão assinaladas. Trata-se de outra voz, contando, supostamente, a mesma história. Mas parece claro que haver duas formas distintas de organizar a narrativa, perceptíveis na forma do texto, e reconhecíveis logo ao primeiro contato, tem a sua razão de ser, e à primeira questão, levantada no estranhamento da organização tipográfica do texto narrado por Zarité, é somada essa, do contraste nascido da comparação das formas dos dois

textos, intimamente relacionados entre si e compoem ambos o conjunto estrutural do romance *A ilha sob o mar*, objeto deste estudo.

Nossa primeira hipótese a respeito dessa estruturação é a de que ela representa a marca visual de um contraste significativo, de base ideológica, que haverá de se revelar à medida que avancem a leitura e os estudos acerca dela, posto que essa alternância de apresentação da história, ora em terceira pessoa, ora em primeira, se estenderá ao longo do conjunto da obra.

A narrativa em terceira pessoa nos apresenta fatos e personagens que incidirão diretamente sobre a vida de Zarité, ou para oprimi-la, ou para ensiná-la a resistir à opressão. Enquanto escrava, sob a ótica do pensamento que ocupava o lugar dominante, caberia a ela submeter-se, aceitando seu destino e condicionando-se à subalternidade. Mas não é essa a sua atitude. Pela narrativa em primeira pessoa, temos acesso ao modo como, por tentativa e erro, Zarité vai aos poucos entendendo as condições sociais, culturais e de poder nas quais está inserida. Seu esforço para encontrar espaços e alianças por meio das quais talvez consiga emancipar-se nos dão indicação de que talvez se trate de uma obra representativa do conceito de *Bildungsroman* (SKAR, 2001; STEVENSON, 1992), ou seja, uma narrativa de aprendizado. Mas afinal, quais são os aprendizados que ela obtém? Como os desenvolve? Essas são algumas questões fundamentais para a compreensão da caracterização dessa tão intrigante personagem.

Além disso, a obra apresenta uma importante proeminência das personagens femininas na condução dos acontecimentos, em detrimento daquilo que a historiografia tradicional dedica-se a registrar, ou seja, a dominação masculina. Levantamos a hipótese de que essa representação é indicativa da adesão da obra a uma perspectiva feminista, naquilo que o feminismo tem desenvolvido como uma de suas mais recentes estratégias, a de manifestar a voz e o empoderamento femininos através da produção cultural, com destaque para a literatura. Para isso, foi necessário encaminhar esta pesquisa através dos percursos já percorridos pelos estudos de gênero e pelas pesquisas em torno da literatura de autoria feminina. Cabe aqui assinalar que a emergência da voz feminina, pela realidade patriarcal e de orientação falocêntrica em que está inserida, é também a emergência da voz do Outro, marginal, subalterno, aquele que Hutcheon (1991) e Benjamin (1994) caracterizam como posicionados à margem do sistema dominante, agora tomando para si um discurso que interpreta os fatos sob a perspectiva de quem sofre com eles.

Mas, nesse romance, a voz feminina não fala apenas de si. É ela também que apresenta, sob o olhar de Zarité, as perspectivas, os valores, os projetos e as manifestações

culturais mais relevantes, para o contexto da obra, dos povos que, de origem africana, foram trazidos para servir de mão de obra escrava no continente americano, à época da colonização. Nesse caso em especial, a francesa, na região onde hoje se situa o Haiti, a antiga colônia de Saint-Domingue (São Domingos), porção ocidental da ilha, originalmente conhecida por *La Hispaniola*.

O relato de Zarité nos dá conta de muitos dos sentidos atribuídos à dança, individual ou comunitária, nas manifestações culturais de origem africana, em especial nas religiosas. Tais manifestações, pela história oficial, foram constantemente associadas ao pecado, à histeria coletiva e à confirmação do pertencimento dos negros a um estágio ainda selvagem, pré-civilizatório no desenvolvimento da raça humana. No entanto, em *A ilha sob o mar*, recebem uma conotação indicativa, em nossa hipótese inicial, de sua capacidade de fortalecer indivíduos e comunidades na resistência à opressão e de cultivar valores relativos à honra, à coragem, à proteção à vida - em especial a dos mais frágeis, como doentes, idosos, crianças e gestantes - e à solidariedade de um modo geral. Parece-nos que a valorização desse entendimento pretende-se indicativa da contradição inerente, seja ao cristianismo, que chancelava ou fingia desconhecer as cruéis práticas de dominação empreendidas contra os escravos; seja aos ideais da Revolução Francesa, contemporânea dos fatos que, em São Domingos, provocaram a eclosão da revolta. A que conclusões nos conduz esse contraste entre os discursos, advindos de um e de outro ponto de vista? Com o desenrolar dos acontecimentos que a eles se associam, a quais desfechos conduzem e qual o significado teórico de tais desfechos?

Uma análise minuciosa do encontro antitético dos discursos advindos de cada uma dessas correntes ideológicas foi necessária para apreender o alcance dessa perspectiva, possivelmente ainda não esgotada. Parece-nos que a intencionalidade subjacente a essa ênfase, dada na obra, às manifestações da religiosidade e das danças de origem africana, pretende sublinhar sua importância, não devidamente reconhecida pela história, nos fatos que, em São Domingos, concretizaram a primeira revolução de escravos bem sucedida da história da humanidade. Para verificar sua importância, foi feita uma pesquisa historiográfica, acerca dos registros relativos a esse assunto, bem como aos significados atribuídos a esses registros na perspectiva cultural.

Em contraste com esses mesmos fatos, havidos em São Domingos, através dos quais os escravos rebeldes e os quilombolas, juntos, lograram a conquista da independência francesa e da liberdade para os negros, temos a conquista da liberdade por parte de Zarité,

que, limitada pela maternidade, que a obrigava a manter-se junto aos filhos, não pode pegar em armas e se juntar aos rebeldes, para confrontar-se direta e frontalmente com o elemento opressor. Diferenciando-se do senso comum, que tende a considerar que as conquistas só se fazem pela guerra, a trajetória de Zarité se delineia por percorrer caminhos alternativos, criando condições para deslocar-se da situação de opressão para a de liberdade. A hipótese sobre a qual nos debruçamos para lidar com essa questão é a de que tal conquista se faz possível porque a personagem em questão empreende caminhos simbólicos (e mesmo geográficos) que reafirmam sua identidade como diferenciada do elemento opressor, na medida em que não assimila para si a ideologia de que se reveste o discurso do mesmo. Foi para isso, necessário o trabalho com os pressupostos de Castells (2013) relativos à identidade de resistência, que nos indicam que já há estudos relativos à expressão identitária dessa caracterização, posto ser ela bastante frequente nas situações em que a correlação de forças é muito desigual, como no caso da história apresentada na obra em questão. Castells, no entanto, apresenta uma formulação genérica para esse conceito. E para entendermos em que medida ele se aplica à caracterização da trajetória de Zarité, é necessário esclarecer quais são suas especificidades.

Nossos objetivos gerais são demarcados pela necessidade de identificar os processos através dos quais Zarité constrói sua identidade, posto que sua trajetória parte da total subalternidade, percorre caminhos de resistência e culmina com uma condição em que está confortavelmente assentada na conquista de sua voz e liberdade. Além disso, consideramos premente demonstrar a relação dessa personagem com as principais reivindicações identificadas no discurso da chamada literatura de autoria feminina. Por último, pretendemos verificar se a possibilidade singular à qual se refere a obra, de que a dança e a religião tenham sido, juntas, elementos-chave na estruturação da insurreição rebelde ocorrida na ilha de São Domingos, é cultural e historicamente plausível.

Para nos encaminharmos na elucidação dessas questões, foram empreendidos, por meio de pesquisa bibliográfica, os seguintes percursos teóricos, nos quais se apresentam, concomitantemente, nossos objetivos específicos.

No primeiro capítulo, intitulado “A economia escravista em São Domingos: um diálogo possível entre a história e o romance”, este trabalho se dedica a apresentar as circunstâncias políticas e econômicas que configuraram a sociedade que se desenvolveu, no século XVIII, na colônia francesa de São Domingos, atual Haiti. Com base em estudos de James (2010) e Blackburn (2003), empreendemos a tentativa de demonstrar como, em função

de expectativas e necessidades econômicas da metrópole, acirrou-se nesse lugar, a ideologia da discriminação racial e cultural, a fim de se extrair a maior lucratividade possível da exploração do trabalho escravo.

O segundo capítulo, “O romance histórico: um gênero, muitos desdobramentos”, discorre sobre o romance histórico enquanto gênero textual de grande abrangência, mostrando a evolução do conceito que o apreende em sentido amplo e as delimitações que o restringem frente ao entendimento de cada corrente teórica. As teorizações a esse respeito, feitas por Alcemeo Bastos (2007), Trouché (2006), Menton (1993), Bakhtin (2010), Hutcheon (1991) e Cunha (2004) são os principais aportes referenciais trazidos para as reflexões desenvolvidas nesse capítulo.

Ainda nesse capítulo, é apresentado um desdobramento desse gênero textual, o romance de extração histórica, assim entendido, por, através de uma maneira peculiar, recontar, em textos de ficção que desenvolvem sua narrativa sobre um fundo de constituição histórica, a incidência da ação feminina sobre a história, nessa pesquisa. Tal desdobramento se refere, na abordagem aqui apresentada, à literatura de autoria feminina, empenhada, não só em trazer à baila outras abordagens, refratárias às versões oficiais da história, como também em fazê-lo por intermédio da estratégia de dar voz e empoderamento às mulheres. Velasco-Marín (2004) foi uma de nossas referências teóricas principais. Às suas reflexões, somam-se, na análise empreendida aqui a trechos destacados da obra sobre a qual se empreende esta pesquisa, as teorizações apresentadas por Skar (1991) e Rago (2004).

Isabel Allende, enquanto autora da obra em questão e escritora de renome no âmbito da produção latino-americana, é o assunto analisado no terceiro capítulo, “Isabel Allende: itinerância e escrita de si”, em que o enfoque principal é a identificação do *ethos* discursivo que pode ser apreendido da cena de enunciação a partir da qual se expressa, tanto em suas obras quanto em seu relacionamento com o público e a crítica, apreensível também em suas enunciações no âmbito das redes sociais. Para tanto, tomamos por base os estudos empreendidos por Shaw (1994) no que se refere à contextualização da obra de Allende na cena literária latino-americana, e por Maingueneau (2006), no que se refere de compreensão do posicionamento da autora frente a algumas possibilidades de interpretação que a Análise do Discurso pode oferecer no entendimento da autora de sua obra.

Ainda nesse terceiro capítulo, apresentamos nossa adesão a alguns pressupostos formulados por Luckács (1968) e Chklovski (1971), segundo os quais, em toda narrativa há procedimentos literários de composição que, tomados em si mesmos, produzem uma sensação

particular de estranhamento, não só condizente como desejável ao desenvolvimento das chamadas “imagens poéticas”, em especial quando intimamente relacionadas ao sentido geral do texto.

Do encontro de todas essas perspectivas gerais sobre a obra de Allende, esse capítulo terceiro se detém, ao final, na tentativa de identificação dos procedimentos através dos quais a autora confirma ou rechaça, na escrita de *A ilha sob o mar*, as observações já feitas a respeito do conjunto de sua obra e da cena de enunciação a partir da qual organiza seu discurso. É retomada a análise pré-configurada nesta introdução acerca do conceito de narrativa de aprendizagem, a chamada *Bildungsroman* (SKAR, 1991; STEVENSON, 1992) e, em Castells (2013) fomos buscar o necessário aporte teórico para compreensão do conceito de identidade, em especial a de resistência, imprescindível, a nosso ver, para o trabalho com *A ilha sob o mar*.

No quarto capítulo, “*A ilha sob o mar: a história dentro da História*”, a obra em si, estudada inicialmente pelo confronto com aquilo que de verídico nela se apresenta do ponto de vista histórico, tem em seguida seu escopo analisado a partir do que se pode depreender dos procedimentos para com a organização da narrativa e de caracterização dos personagens. James (2010) e Blackburn (2003) são retomados no que concerne à contextualização de fundo histórico. E Benjamin (1994) esclarece o que se identificou como relevante no trato com a questão da narração. No trato com a questão dos personagens, em especial no que toca à Zarité, empreendemos o trabalho com base na noção de sujeito ex-cêntrico, desenvolvida por Hutcheon (1991).

Dando continuidade à análise dos personagens, esse quarto capítulo encena a representação daquilo que (1971) identificou como sendo a voz interdita, personificada na pessoa dos que, ao longo da história, foram considerados portadores de loucura, caso da esposa de Valmorain. Em contraste com Zarité, cuja “subjetividade é constituída pelo envolvimento pessoal e afetivo nas práticas, nos discursos e nas instituições que dão relevância (valor, sentido e afeto) aos acontecimentos do mundo” (LAURETIS, 1984 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 97), essa personagem se aliena dos acontecimentos e das práticas que lhes dão valor, adere ao discurso patriarcal dominante e acaba por desprender-se de si mesma, enlouquecendo, como aliás, era recorrente acontecer com as esposas de europeus trazidas para viver na colônia, segundo Isabel Allende (2010).

A questão das identidades, por isso, tem especial relevância ainda nesse capítulo, que dá destaque à personagem Zarité como principal objeto de sua análise. Eurídice Figueiredo &

Noronha (2005) contribuem com suas perspectivas para o desenvolvimento das noções aqui apresentadas. Em seguida, outros personagens são analisados, em função de suas relações de pertencimento ou marginalidade frente ao sistema. Os mecanismos alternativos de exercício de poder desenvolvidos pelas mulheres, em especial por Zarité e suas aliadas, ao longo da narrativa, também são verificados nesse quarto capítulo, que se encaminha, na sequência, para a análise da questão cultural e religiosa, a ser desenvolvida no capítulo seguinte.

O quinto capítulo se estabelece com base em duas análises complementares entre si. Na primeira, verifica-se o confronto entre as perspectivas religiosas de origem africana e europeia, sublinhado em *A ilha sob o mar* pelas diferentes atribuições de sentido a práticas de que se valem os personagens nos momentos em que recorrem à sua fé, reveladas, por sua vez, nos diferentes discursos organizados, como já mencionado, ora em primeira, ora em terceira pessoa, cada qual sendo originado de um ponto de vista diferente. Em outro nível, investigamos a possibilidade, levantada por Allende, de que as manifestações culturais dos povos de origem africana, em especial no que concerne à dança e às suas práticas religiosas, tenham tido, de fato, o alcance de contribuir, de forma tão determinante como sugere a obra, para a insurreição que teve sua culminância na libertação dos escravos, associada à conquista da independência da colônia frente ao napoleônico império francês, cujo exército era considerado o mais poderoso do mundo na ocasião em que se deram tais acontecimentos.

Nesse capítulo, ganha especial relevância o papel desempenhado por Zarité na condução do leitor ao ponto de vista relacionado às culturas de origem africana, particularmente nas manifestações que, em território haitiano se desenvolveram, dando origem ao vodú. Também chamamos a atenção para o processo de hibridização (GARCÍA CANCLINI, 1997) vivenciado por tais culturas em seus múltiplos contatos com terras estrangeiras. A encenação das calendas em território norte-americano, para onde vão os personagens principais de *A ilha sob o mar* após a eclosão da revolta, também se faz relevante nessa abordagem, revelando a especial ligação que as religiões de origem africana, bem como o sincretismo sobre o qual se estabeleceram no continente americano, mantêm com a política de reivindicações que pautou os movimentos negros (CAPONE, 2011).

Por fim, apresentamos, nas considerações finais, as conclusões a que chegamos ao fim desta pesquisa, bem como os pontos que deixamos, no momento, de analisar, a fim de não fugir às especificidades de nossos objetivos, tencionando, se possível, retomá-los em outra oportunidade. Esperamos, sinceramente, que tenhamos dado alguma contribuição ao debate sobre questões que consideramos centrais para o desenvolvimento de uma sociedade que

reconheça, em si e no Outro, o valor de sua(s) identidade(s) e opção religiosa, bem como seu direito à vida, à liberdade e à felicidade.

1 A ECONOMIA ESCRAVISTA EM SÃO DOMINGOS: UM DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE A HISTÓRIA E O ROMANCE

O fundamento, em cada caso, é sempre o mesmo: justificar a pilhagem por qualquer diferença óbvia entre os destituídos e aqueles que detêm o poder
James, 2010.

O romance *A ilha sob o mar* (2010), de Isabel Allende, objeto deste estudo, tem como pano de fundo a história da revolução haitiana que, simultaneamente, depôs a escravidão e a dominação política da metrópole francesa, tornando o Haiti uma república independente diante do mundo. Não é, no entanto, uma história sobre o Haiti, mas sobre personagens que viveram – poderiam viver – as circunstâncias que lá se desenvolveram durante o processo que culminou com a revolução.

O romance é dividido em duas partes e somente na primeira os fatos se passam na colônia francesa da ilha de São Domingos, atual Haiti. Em função da violência e da instabilidade política e econômica que lá se instalaram após a deflagração do processo revolucionário, grande parte dos personagens emigra para Cuba e Estados Unidos, onde se passa a segunda parte da obra. No entanto, sua trajetória estará sempre relacionada à experiência que tiveram nessa colônia francesa.

Fizemos, por isso, uma pesquisa historiográfica sobre os fatos que lá ocorreram. Cabe, portanto, informar quais desses fatos têm, sob o nosso ponto de vista, relação direta com o encaminhamento e a representação que o romance dá a seus personagens - fictícios ou verídicos, que, em nosso ver, são figurações de sujeitos identitários reconhecidos pelos estudos culturais da contemporaneidade e, como tais, serão estudados nos capítulos subsequentes.

A história do Haiti e do processo revolucionário que ali ocorreu quando esse país ainda era a colônia francesa da Ilha de São Domingos é única sob muitos aspectos. De produção intensiva de açúcar sob o sistema de *plantation*¹, localizado na América Central, próximo à linha do Equador, esse país revelou, para os franceses que lá chegaram à época da colonização, uma natureza exuberante e pródiga, onde as culturas agrícolas prosperavam em

¹Sistema de produção intensiva de um único cultivo agrícola, largamente utilizado na América do Sul e Caribe nos séculos XVI e XVII, predominantemente sustentado pela força de trabalho da mão de obra africana escravizada e voltado ao atendimento do mercado externo, europeu (BLACKBURN, 2003).

quantidade e qualidades superiores a de qualquer outra colônia europeia, despertando a cobiça desenfreada pelos lucros exorbitantes que sua exploração poderia – e pôde – proporcionar.

Açúcar, cacau, anil, algodão... todas essas culturas cresciam exponencialmente, favorecidas pelo clima e pelas condições de trabalho nas lavouras, quase todas baseadas na escravidão de povos sequestrados na África e levados para lá em navios que marcariam a história por ilustrarem - na realidade - o inferno que Dante ficcionalizou em sua famosa obra, a *Divina Comédia*, escrita ainda no século XIV.

Após a captura no interior do continente africano, os negros eram presos uns aos outros em formação e, para impedi-los de fugir, atavam-nos a pedras de 20 a 25 quilos, para que assim, presos, marchassem até o mar, eventualmente distante até centenas de quilômetros. Em lá chegando, exaustos e famintos, eram espremidos nos porões de carga, dispostos de tal forma que não era fisicamente possível deitar-se completamente ou sentar-se sem manter a coluna arqueada. Presos a ferros e entre si, recebendo apenas uma ração alimentar por dia, sem nenhuma condição de higiene, eram, se as condições de navegação e comportamento permitissem, levados uma vez ao dia à parte de cima dos navios para se exercitarem, mas em caso de rebeldia, tempestade ou mesmo de calmaria extrema (ausência de ventos), que atrasavam a viagem, podiam ter os alçapões fechados a tábuas ou mesmo serem propositadamente mortos, a fim de se evitarem prejuízos financeiros.

Eram frequentes as manifestações de resistência. Greves de fome, suicídios e tentativas de rebelião estavam entre as mais comuns. Por medo de sua própria “carga”, os capitães apelavam para o terror e para a crueldade. É emblemático o caso do capitão que matou um escravo rebelde e repartiu seu coração e entranhas em trezentas partes, obrigando os escravos a comê-las, sob a ameaça de que teriam o mesmo destino, se não o fizessem (JAMES, 2010, p. 23). Essa abordagem radical do “problema”, como veremos, se estendeu a todos os elos da barroca cadeia de relações que se estabeleceu na Ilha de São Domingos, atual Haiti.

Já chegados em terra, eram submetidos a humilhações públicas, vendidos, marcados a ferro em brasa e levados para o trabalho incessante nas fazendas, onde viviam por cerca de sete anos, até morrerem de cansaço, doença, castigo ou fracasso em alguma mal sucedida tentativa de fuga. A história das atrocidades é por demais conhecida. Mas nunca deixa de surpreender, tanto no que diz respeito aos números, indicando um comércio de proporções até então inimagináveis, quanto no que toca às atrocidades, exageros, perversidades e crueldades empreendidas, dignas da ficção mais alegórica, como bem cantam os versos do poema "O navio negreiro: Tragédia no mar" (1868), de Castro Alves: “Presos nos elos de uma só cadeia/

a multidão faminta cambaleia/ e chora e dança ali/ Um de raiva delira, outro enlouquece/
Outro, que de martírios embrutece,/ cantando, geme e ri”.

Para apaziguar a ânsia dos negros por liberdade, as torturas mais bestiais eram aplicadas:

Os escravos recebiam o chicote com mais frequência ou regularidade do que recebiam a comida. Era o incentivo para o trabalho e o zelador da disciplina. Mas não havia engenho que o medo ou uma imaginação depravada não pudesse conceber para romper o ânimo dos escravos e satisfazer a luxúria e o ressentimento de seus proprietários e guardiães: ferros nas mãos e nos pés; blocos de madeira, que os escravos tinham de arrastar por onde quer que fossem; a máscara da folha de lata, projetada para evitar que eles comessem a cana-de-açúcar, e o colar de ferro. O açoite era interrompido para esfregar um pedaço de madeira em brasa no traseiro da vítima; sal, pimenta, cidra, carvão, aloé e até cinzas quentes eram deitadas nas feridas abertas. As mutilações eram comuns: membros, orelhas e, algumas vezes, as partes pudendas para despojá-los dos prazeres aos quais eles poderiam se entregar sem custo. Seus donos derramavam caldo fervente de cana nas suas cabeças; queimavam-nos vivos; assavam-nos em fogo brando; enchiam-nos de pólvora e os explodiam com uma mecha; enterravam-nos até o pescoço e lambuzavam as suas cabeças com açúcar para que as moscas os devorassem; amarravam-nos nas proximidades de ninhos de formigas ou vespas; faziam-nos comer os próprios excrementos, beber a própria urina e lamber a saliva de outros escravos. (...). Embora seja impossível verificar as centenas de casos, as evidências mostram que essas práticas bestiais eram comuns na vida do escravo (JAMES, 2010, p. 26-27).

O historiador Robin Blackburn (2003) se dedica a entender como um regime que se permite tantas e tamanhas extravagâncias pôde existir e se perpetuar por tanto tempo, mesmo com as perdas que tais práticas provocavam. Os altos índices de mortalidade, em torno de vinte por cento, eram compensados pela imensa lucratividade desse tipo de comércio e pela necessidade de segurança, determinante em um ambiente onde os negros chegaram a ser milhões quando os brancos não passavam de alguns milhares (BLACKBURN, 2003). Embora extremamente perdulário, tal sistema gerava lucro.

O regime de trabalho era intenso, começando ao nascer do sol e se estendendo até o início da noite, sob as condições mais penosas. Ao contrário dos servos europeus que, por contrato, deveriam receber alimentação e moradia por parte dos fazendeiros e que, em caso de não terem tais necessidades atendidas, poderiam recorrer aos tribunais, os escravos de origem africana eram quase que inteiramente responsáveis por sua subsistência e não contavam com nenhum amparo legal para o caso de passarem por necessidades dessa natureza. Tinham, por isso, o direito à folga de domingo, quando então aproveitavam para cultivar seus roçados, no que eram estimulados por seus proprietários, que dessa forma se viam com menos uma despesa com que arcar. Na verdade, havia normas de conduta concernentes ao trato com os escravos, as quais estavam previstas no chamado Código Negro (JAMES, 2010), mas, na prática, o único direito efetivamente respeitado na maior parte dos casos, era este: o da folga

de domingo com vistas à própria subsistência, devido à sua conveniência econômica para os fazendeiros.

O Código Negro era um conjunto de regras definidas pelo governo francês, relativas ao tratamento que os escravos deveriam receber, como forma de legitimar sua dominação. Dispunha sobre os castigos adequados a cada diferente manifestação de rebeldia, sendo particularmente severo em casos de fuga, prevendo decepar membros do corpo do escravo e/ou queimá-lo com ferro em brasa, deixando em sua pele a marca de uma flor-de-lis. Mas também estabelecia limites a estes mesmos castigos, de modo a racionalizá-los, o que fazia parecer diante do mundo que havia humanidade no trato com os escravos nas colônias francesas. No que tange à parte que dizia respeito aos “direitos” dos escravos, era sistematicamente ignorado (CAPONE, 2011). Em *A ilha sob o mar* (2010), essa situação aparece bem ilustrada:

Cambray preveniu seu patrão que a cachaça e o doce viciariam os escravos e depois não haveria jeito de evitar que chupassem cana. Havia uma pena especial para esse delito, mas Valmorain não era partidário de torturas complicadas, exceto para os fugitivos – nesse caso, seguia ao pé da letra o Código Negro (ALLENDE, 2010, p. 63).

Do ponto de vista cultural, o sistema de castigos não causava estranhamento. Já era praticado na Europa contra delinquentes, vagabundos, loucos, criminosos, feiticeiros (as) etc. Marginais e excêntricos eram pública e sistematicamente flagelados e marcados a ferros. Rapazes sem ocupação eram incentivados a vender-se por prazos combinados. Essa espécie de suporte à organização social e econômica, o trabalho forçado, era comum na Europa dos seiscentos e setecentos e foi aproveitada no Caribe, sendo a ela posteriormente integrada à ideologia da escravidão racial e o reforço às identidades que iriam sustentá-la (BLACKBURN, 2003).

A princípio, escravos, servos e *engagés*² não poderiam, legalmente, abandonar a plantação na época da colheita e o produtor lidava com uma empresa cuja demanda por mão de obra era intensa, posto que, devido ao clima e à riqueza do solo, produzia-se incessantemente ao longo de todo o ano. Era preciso suprir a plantação com a quantidade necessária de trabalhadores durante todo o tempo. Era difícil e caro coordenar essas variáveis com a mão de obra europeia, pouco habituada a esse tipo de serviço e com dificuldades severas de adaptação ao ambiente. Há relatos de que a taxa de mortalidade entre imigrantes europeus nos primeiros anos de vida no Caribe era duas vezes mais alta do que entre africanos

²Brancos pobres contratados por prazo estipulado previamente (BLACKBURN, 2003).

(CURTIN, 1968 apud BLACKBURN, 2003). Além disso, não havia muitos servos livres, de origem europeia, disponíveis, porque faltava mão de obra na Europa, em que os trabalhadores rurais haviam morrido em grande quantidade por fome, guerras e peste. Como resultado dessa escassez, os salários eram altos e os compromissos de responsabilidade mútua, diversos. Condenados em geral também não eram uma boa opção porque eram perigosos e poderiam ajudar-se mutuamente e provocar rebeliões.

Já os trabalhadores de origem africana, além de disponíveis em grande quantidade, eram mais adequados, pois resistiam melhor ao clima equatorial, sendo também mais independentes nas questões de subsistência e tendo menos condições de se organizar para escapar, uma vez que não conheciam o local. E, se mesmo assim, o conseguissem, eram facilmente identificáveis pela cor de pele. Quando a escravidão em si porventura fosse questionada do ponto de vista de sua desumanidade, sempre haveria a história bíblica dos filhos de Caim justificando a ideia de manter os negros em cativeiro pela maldição lançada como “mancha” na pele de seus descendentes e pelo fato de não partilharem do Cristianismo. As relações mercantis, por sua vez, revestiram de aura sagrada a propriedade privada e, naquele contexto, escravos eram nada mais do que mera propriedade, como bem atestam os inventários em que figuram lado a lado com os animais das fazendas (BLACKBURN, 2003).

No romance *A Ilha sob o Mar*, esse entendimento se materializa na atitude do personagem Toulouse Valmorain, jovem francês, herdeiro de uma fazenda de plantação de cana e produção de açúcar e futuro proprietário de Zarité – a protagonista do romance. Em seu primeiro contato com a terra e os escravos, em sua maioria doentes ou famintos, morrendo “como moscas” (ALLENDE, 2010, p. 13) de que seu pai, moribundo, não conseguia mais cuidar, “contratou um *veterinário* que passou dois meses em Saint-Lazare tentando devolver um mínimo de saúde aos negros” (ALLENDE, 2010, p. 14, grifo nosso).

Essa equiparação de negros a animais (especialmente os de carga) começou entre portugueses e espanhóis, mas foi sistematizada por ingleses, franceses e holandeses, permitindo-lhes agir como bem lhes aprouvesse com sua propriedade, sem riscos de coerção moral ou punição legal. Em um sistema cujos exorbitantes lucros dependiam do trabalho escravo, mantê-los sob total controle poderia requerer uso de violência e crueldade. Afinal, como bem lembra James (2010, p. 56): “Prosperidade não é um problema moral e a razão de São Domingos era sua prosperidade”.

Essa situação está representada no romance através da atitude do personagem Toulouse Valmorain, o francês de ideias iluministas que, vindo à colônia, supostamente para ajudar seu

pai adoentado durante um tempo, acaba tendo que, após o falecimento deste, assumir a produção de açúcar, gerenciando-a em um mundo que vivia, historicamente, a emergência do capitalismo internacional. Torna-se proprietário da fazenda e dos escravos que nela trabalhavam. Como não haveria na França outro modo de sustentar-se, nem à mãe ou irmãs que lá permaneciam, decide assumir suas novas responsabilidades, embora se dissesse contrário às práticas associadas à produção e ao comércio do açúcar, pois se considerava um iluminista.

Pressionado, ora pela necessidade de adequar sua produção à forte concorrência que se instalava, ora por sua própria fraqueza de caráter, Valmorain, no que diz respeito ao fato de não se reconhecer os escravos como humanos, iguala-se, progressivamente, a seus pares, de quem antes se dizia enojado:

Antes de se ver obrigado a viver na ilha teria ficado chocado com a escravidão. E teria ficado escandalizado se tivesse conhecido a fundo os detalhes, mas seu pai nunca se referia ao assunto. Agora, com centenas de escravos sob seu comando, suas ideias a esse respeito haviam mudado (ALLENDE, 2010, p. 17).

Tal posicionamento ideológico, embora aparentemente contraditório e inconsistente, era amenizado, em sua consciência, pelo fato de que não era ele o executor dos castigos e que se permitia a seu capataz que o fizesse, era apenas por pura “necessidade”. Além disso, não se dedicava, como muitos de seus pares, a perversões e sadismos de maior impacto, especialmente os de natureza sexual, porque acreditava tratar-se de crimes fundamentais, os quais, futuramente, haveriam de ser “cobrados e pagos” (ALLENDE, 2010, p. 113).

Como se sabe, a violência, tal como aquela a que eram submetidos os escravos em São Domingos, é uma prática recorrente na História, em muitas escalas diferentes, mas é a moral vigente em cada época e lugar que vai condená-la, ou não. Sua aceitação depende de variáveis que, como bem analisou Karl Marx, estão intimamente ligadas às condições materiais sobre as quais se estabelecem as relações sociais:

Sobre as diversas formas de propriedade e sobre as condições sociais de existência ergue-se toda uma superestrutura de sensações, ilusões, modos de pensar e visões da vida diversos e formados de um modo peculiar. A classe inteira cria-os e forma-os a partir de suas bases materiais e das relações sociais correspondentes (MARX, 1852 apud JAMES, 2010, p. 55).

Em um diálogo que Valmorain empreende com o médico da família, que, na ocasião, tratava da esposa adoentada de seu cliente, as características humanas dos escravos são seriamente questionadas e a justificativa final para a posição do proprietário, de quem o médico discordava, se fundamenta na questão econômica:

- Há uma diferença fundamental entre um africano e minha esposa, doutor! Não acha que os negros são como nós, não é mesmo? – interrompeu Valmorain.
- Do ponto de vista biológico, sim. Há evidências de que são como nós.
- Nota-se que você lida muito pouco com eles. Os negros têm constituição para trabalhos pesados, sentem menos dor e cansaço, seu cérebro é limitado, não sabem discernir, são violentos, desorganizados, preguiçosos, não têm ambição e nem sentimentos nobres.
- Poderíamos dizer o mesmo de um branco embrutecido pela escravidão, monsieur. (...)
- Nunca teve um escravo, doutor?
- Não. E tampouco terei no futuro.
- Parabéns. Você tem a sorte de não ser um plantador – disse Valmorain. – Não gosto da escravidão, posso lhe garantir, mas alguém tem que lidar com as colônias para que você possa adoçar seu café e fumar um charuto. Na França, usufruem de nossos produtos, mas ninguém quer saber como são obtidos (ALLENDE, 2010, p. 91-92).

Observa-se o quanto a moral se associava à violência, na vida dessa colônia que, sustentada pela escravidão, foi a mais lucrativa das Américas. É um mundo violento, repleto de disputas e inserido em um sistema econômico altamente desigual e competitivo - imposto pelos brancos – no qual todos, independentemente de sua concordância ou não com a realidade, defrontam-se com o fato de que ela está dada e que, objetivamente, é preciso sobreviver a ela e ocupar, cada qual, seu lugar na sociedade. Aos brancos cabe manterem-se no poder, exercendo a violência, física ou ideológica, dos mecanismos típicos da dominação. Aos outros, negros, morenos, mulatos, *créoles*³, cabe trabalhar para a sustentação do sistema. Sobreviver, para esses últimos, era quase um luxo.

A economia estava tão fortemente ancorada na escravidão e o tráfico era tão abundante e rentável, que era mais lucrativo comprar escravos novos quando os antigos morriam (com cerca de sete anos de trabalho exaustivo), do que cuidar para que se preservassem vivos os já adquiridos. A taxa de natalidade tendia a ser negativa, posto que não havia nenhum cuidado especial para com a sobrevivência das crianças pequenas, que demoravam muito a conseguir produzir como um escravo adulto (BLACKBURN, 2003).

Tentativas individuais de rebelião eram punidas com rapidez e severidade. O primeiro escravo negro a empreender ataques diretos contra os brancos, segundo os registros históricos, foi Macandal. Anos antes, nas florestas, os índios arahuacos, primeiros habitantes da ilha,

³Negros não oriundos da África, mas já nascidos em São Domingos (Haiti).

desenvolveram a “cimarroneria” - estratégia de refugiar-se na selva para atacar os colonizadores à noite. Foram completa e ferozmente exterminados pelos colonizadores espanhóis, quando a ilha ainda era conhecida como “La Hispaniola”, não lhes restando descendentes, conforme demonstra um relatório de 1650 (SANTIAGO, 2013).

Vitimado por um acidente que o deixou sem um braço, Macandal foi transferido da plantação, onde não teria mais utilidade, para os cuidados com o rebanho. Essa tarefa, que o obrigava a caminhar bastante pelas redondezas da fazenda, permitiu que viesse a conhecer a geografia do lugar. Aproveitou para observar as plantas e experimentá-las em animais. Descobriu venenos e estudou a melhor forma de usá-los sem deixar rastro. Em Carpentier, na obra *El Reino deste mundo*, somos informados de que, nessas pesquisas, teria tido ajuda de uma “Mamán Loi”, sacerdotisa que, na religião vodu, especializa-se no manejo das ervas para uso em curas, proteções ou ataques:

Se detenían en la casa de una anciana que vivía sola, aunque recibía visitas de gentes venidas de muy lejos. (...). Mackandal⁴ mostraba a la Mamán Loi las hojas, las yerbas, los hongos, los simples que traía en la bolsa. Ella los examinaba cuidadosamente, apretando y oliendo unos, arrojando otros (CARPENTIER, 2003. p. 12)⁵.

O primeiro líder conhecido da resistência negra ficou famoso por envenenar famílias inteiras entre os senhores de escravos. Usando de estratégias empreendidas pelos cimarrones⁶, contaminava, sem ser notado, provavelmente durante a noite, a água que, de dia, os brancos beberiam, as frutas que comeriam, o champanhe com que brindariam, o leite que dariam às crianças. Sua engenhosidade em fazê-lo sem ser percebido fez crescer em torno de si crenças relativas a uma suposta capacidade de, mediante feitiços, metamorfosear-se em animais ou insetos, o que explicaria miticamente o fato de que os brancos não conseguiam capturá-lo.

Quando finalmente conseguiram pegá-lo, os brancos alardearam essa captura e montaram em praça pública o cenário onde lhe seria imputada a pena a que fora condenado, a de ser queimado vivo em uma fogueira, diante de uma imensa plateia de escravos, ali colocados para serem disciplinados com seu exemplo a respeito do fim destinado aos escravos que atacassem os brancos.

⁴O nome deste personagem é grafado de forma bastante variada na historiografia. Neste trabalho, optamos pela que nos pareceu mais adequada à Língua Portuguesa: “Macandal”. No entanto, em caso de transcrições de trechos de obras, respeitaremos a grafia apresentada pela fonte.

⁵ “Detinham-se na casa de uma anciã que vivia isolada, embora recebesse a visita de muita gente, vinda de longe. (...) Macandal mostrava a Mamán Loi as folhas, as ervas, os fungos, os únicos elementos que trazia em sua bolsa. Ela os examinava cuidadosamente, espremendo e cheirando uns, jogando fora outros”. (Tradução livre da autora deste trabalho. Todas as demais traduções da língua espanhola receberão esse tratamento).

⁶Praticantes da já mencionada “cimarroneria”.

Sobre essa “abordagem” do problema, Foucault (1987) demonstra o quanto essa seria uma prática “comum” na Europa desde a Idade Média, tendo durado até cerca de 1848, apesar da Declaração dos Direitos do Homem, publicada na França em 1789. Manteve-se por mais tempo nas colônias, onde, pelo menos aos escravos, a supressão da liberdade - alternativa progressivamente adotada pela justiça na Europa - não fazia sentido como pena, uma vez que já não a possuíam. Além disso, traria prejuízos aos seus proprietários, privados que ficariam da força de trabalho de cada escravo encarcerado. Os castigos, as torturas e as humilhações físicas tinham caráter exemplar e visavam à eliminação das possibilidades de reincidência de determinados tipos de crime. Entre os crimes mais graves de um escravo estavam o de fugir e o de suprimir algum bem de seu senhor. Mas nada, absolutamente nada, se equiparava a matar brancos, e há relatos de que Macandal, à medida que arregimentava ajudantes, chegou a matar milhares (SANTIAGO, 2013; SEITENFUS, 2014).

Trazido à praça, Macandal, ao invés de demonstrar medo da execução que sofreria, jurou que não acabaria ali, que não morreria. Se o quis dizer literalmente ou se usou uma metáfora, nunca saberemos. O fato é que, sob os olhos incrédulos da plateia, tanto branca como negra, escapou dos muitos soldados que o prendiam ao tronco em que arderia na fogueira de sua execução, provocando tumulto e correria na multidão de expectadores. A respeito do desfecho desse impressionante incidente no “espetáculo” armado pelos brancos, correm duas diferentes versões.

Na história oficial, Macandal, apesar de ter escapado dos soldados, foi recapturado a tempo e lançado às chamas, onde morreu carbonizado, “detalhe” que os negros não perceberam porque ficaram muito agitados com sua fuga. No entanto, na versão que passou a correr entre os negros a esse respeito, Macandal não ardeu nas chamas, porque fez uso de sua capacidade de metamorfosear-se (como já dizia a lenda que corria em torno de seu nome) e transformou-se em mosquito, escapando para sempre dos brancos e tornando-se o primeiro símbolo da possibilidade de conquista da liberdade. Allende encena o episódio colocando ambas as versões em “pé de igualdade”. Ao longo da narrativa, nos defrontamos várias vezes com essa dualidade de interpretações acerca dos mesmos eventos, o que nos faz pensar que se trata de um procedimento da escrita de Isabel Allende, uma escolha consciente da autora para reafirmar sua adesão à perspectiva de representação que pretende demonstrar que a “verdade” de uma história depende de por quem ela é contada:

O que acontecera então? Essa seria a pergunta mais frequente na ilha pelo resto da história, como costumavam dizer os colonos. Os brancos e os mulatos viram Macandal se soltar das correntes e pular por cima dos troncos ardentes, mas os

soldados caíram em cima dele, contiveram-no a pauladas e o levaram de volta à pira, onde, minutos mais tarde, as chamas e a fumaça o transformaram num amontoado de cinzas. Os negros viram Macandal se soltar das correntes, saltar por cima dos troncos ardentes e, quando os soldados caíram em cima dele, se transformar um mosquito e sair voando através da fumaça, dar uma volta completa em torno da praça para que todos pudessem se despedir e, depois, ganhar a imensidão do céu, exatamente antes que o temporal apagasse a fogueira (ALLENDE, 2010, p.61-62).

No entanto, a despeito de tanta violência, havia uma alçada sobre a qual os brancos definitivamente não exerciam o controle que desejavam: a religiosa. Explícita ou disfarçadamente, os negros insistiam em cultuar seus deuses originais, aqueles que seus ancestrais cultuavam ainda na África. No caso dos negros trazidos para São Domingos, em sua maioria pertencente à nação yorubá, tratava-se de cultuar os orixás (CAPONE, 2011). Esses deuses, conforme a tradição, eram (são) entidades relacionadas a forças da natureza e seu culto se perpetuou sob muitas formas no território americano, adaptando-se à realidade de cada local. No Brasil, deu origem a manifestações religiosas como a umbanda e o candomblé. Em Cuba, fundou a chamada “santería”. No sincretismo com as outras culturas que aportaram em São Domingos, recebeu o nome de vodu, tendo, após a revolução, sido sistematicamente associado a uma prática maléfica, sobretudo, por haver sido veículo de insurgência contra a dominação europeia (SANTIAGO, 2013).

A proibição dos cultos em prol das divindades de origem africana era sistematicamente desobedecida. Sua própria concepção religiosa, animista, facilitava a desobediência. Os escravos não precisavam de templos para invocar seus deuses, que se manifestavam, segundo a crença, ocupando corpos e consciências de seus súditos. Eram invocados na natureza, em clareiras, rios, matas e cachoeiras, sendo, por isso, quase impossível detê-los. Alguns proprietários, em função disso, permitiam a ocorrência dos rituais nos barracões e senzalas, à noite ou aos domingos, mesmo porque consideravam que sua prática deixava os escravos mais felizes, evitando a rebelião. Ledo engano.

Ali se gestou a revolução das massas (JAMES, 2010). Reunidos para celebrar seus deuses, os escravos cantavam, dançavam e articulavam-se politicamente (CARPENTIER, 2003; ALLENDE, 2010). Boukman, sucessor de Macandal após sua captura e morte, concomitantemente *papaloi*⁷ e capataz de uma fazenda, homem cujo duplo papel permitia acesso a informações em ambos os lados, logo se destacaria na organização do processo revolucionário, cujos planos concebiam o extermínio da população branca.

Em uma noite de raios e tempestade, ocorreu a mais importante das cerimônias religiosas ocorridas até então na ilha: a de Bois Caïman. Há divergências sobre quem tenha

⁷Alto sacerdote na religião vodu.

sido o principal oficiante da cerimônia, mas é dado como certo que Boukman estava lá, acompanhado de uma mulher que, com ele, dividia a condução dos trabalhos. Em *A ilha sob o mar*, a liderança é exercida por Tante Rose, personagem que, ao longo do livro, exerce função vital como curandeira e mensageira entre o mundo das fazendas, dos escravos, seus mortos e deuses:

*A mambo*⁸, Tante Rose, traçou o *vévé* em torno do tronco sagrado (...). Então, Ogum desceu com o espírito de guerra, Ogum-Ferraile, deus viril das armas, agressivo, irritado, perigoso, e Erzuli soltou Tante Rose para dar passagem a Ogum, que a montou. Todos viram a transformação. Tante Rose se ergueu aprumada, com o dobro do seu tamanho, sem a perna ruim nem os anos nas costas, com os olhos em branco - deu um salto inaudito e caiu de pé a três metros de distância diante de uma fogueira (ALLENDE, 2011, p. 169- 170).

Essa cerimônia entrou definitivamente para a história e o imaginário das pessoas que habitariam aquela ilha dali em diante⁹. Desde então, e até os dias de hoje, inúmeros registros poéticos, musicais e gráficos a seu respeito foram produzidos, como a ilustração que se vê na Figura 1, abaixo:

Figura 1: Representação da cerimônia de Bois Caïman¹⁰.



Consta que, nas palavras do(a) oficiante, tenha sido professada, em *créole*¹¹, a seguinte prece:

⁸Alta sacerdotisa na religião vodu.

⁹Há vários registros históricos de que esse ritual tenha de fato acontecido em Bois Caïman, nos arredores de Le Cap. Assim consta em James (2010), Seitenfus (2011), Santiago (2013) e outros.

¹⁰Integrante do acervo do Museu Ogier-Fombrun, no Haiti, onde consta como uma pintura de Maxo Blaise, pintor haitiano. Disponível em: http://museeogierfombrun.org/blog_recherche/ceremonie-du-bois-caïman/, Acesso em 16 fev 2015.

¹¹Língua de contato desenvolvida no Haiti pela mescla entre o francês e as línguas de origem africana.

O deus que criou o sol que nos dá a luz, que levanta as ondas e governa as tempestades, embora escondido nas nuvens, observa-nos. Ele vê tudo o que o branco vê. O deus do branco o inspira ao crime, mas o nosso deus nos pede para realizarmos boas obras. O nosso deus, que é bom para conosco, ordena-nos que nos vingemos das afrontas sofridas por nós. Ele dirigirá nossos braços e nos ajudará. Deitai fora o símbolo do deus dos brancos que tantas vezes nos fez chorar, e escutai a voz da liberdade, que fala para os corações de todos nós (JAMES, 2010, p. 93-94).

Aos negros que, em obediência a essa conclamação, desceram das florestas, juntaram-se, em um só movimento, os milhares de escravos das fazendas. Em bandos coordenados, atearam fogo a centenas de plantações situadas ao redor de Le Cap¹², destruindo e matando tudo e todos que encontravam pelo caminho. Os escravos das cidades juntar-se-iam a eles ao verem o sinal das chamas nas fazendas. Os brancos ricos tiveram alguma ideia do que estava para acontecer - fundamentalmente porque alguns brancos pobres haviam se juntado aos negros e essa informação havia vazado - e prepararam-se para a defesa da cidade, mas subestimaram a correlação de forças.

O conflito durou três semanas e a fumaça dos incêndios era tamanha que mal se podia distinguir a noite do dia. Levadas pelo vento, as palhas de cana, flamejantes, alcançavam a cidade e os navios do porto, propagando o incêndio e dificultando a fuga da população desesperada. Em seu romance, Allende apresenta o cenário em que ficou a cidade após esse ataque:

Le Cap estava repleto de refugiados que haviam abandonado as plantações. A fumaça dos incêndios, arrastada pelo vento, ficara flutuando no ar por semanas. A Paris dos Antilhas fedia a lixo e excremento, aos cadáveres dos executados apodrecendo nos patíbulos e às valas comuns das vítimas da guerra e das epidemias (ALLENDE, 2010, p. 205).

O problema é que a destruição das plantações causou, para os próprios negros, dificuldades de sobrevivência. Enquanto isso, brancos ricos, brancos pobres, mulatos, fazendeiros e representantes do governo francês brigavam entre si, faziam e desfaziam alianças, tentando decidir como agir em relação aos negros que, embora em vantagem numérica, não tinham estabelecido as bases sobre como dar continuidade ao movimento.

A essa altura, Toussaint L'Ourveture, o mais estratégico e duradouro dos líderes negros, que entrara na revolução como médico e articulador político, agora já se tornara comandante militar. Testemunhando traições de todos os lados (inclusive sendo partícipe em uma delas), decidiu que a liberdade não era negociável e passou o resto da vida lutando por esse ideal, pelo qual morreu, anos mais tarde.

¹²A maior e mais próspera cidade portuária de São Domingos. Grande parte da trama de *A ilha sob o mar* se realiza em seus domínios ou arredores.

Enquanto isso, na França, jacobinos, girondinos, defensores da realeza e as massas populares brigavam entre si e, eventualmente discutiam a escravidão em São Domingos, sem conseguir chegar a um acordo sobre que medida tomar em relação a ela, mesmo porque o assunto não estava entre as suas prioridades. Ainda assim, a metrópole enviou seis mil homens à ilha, a fim de deter os revoltosos. Ocorre que esses seis mil homens espelhavam, entre si, os mesmos conflitos políticos que dividiam seu país e discutiram, lutaram e conspiraram uns contra os outros ainda nos navios e mesmo após o desembarque. As disputas se acirraram ainda mais quando, posteriormente, chegaram as notícias sobre a deposição do rei e o aprisionamento de sua família.

A essa altura, os negros revoltosos também perdiam força, abatidos pela fome e por doenças. A Espanha lhes ofereceu seu apoio, enxergando aí a oportunidade de aproveitar-se da fragilidade francesa em defender sua tão lucrativa colônia. Toussaint ditou seus próprios termos ao aceitar ajuda, propondo apoio à Espanha na conquista da parte francesa da colônia em troca da abolição da escravidão. Não foi de todo atendido, mas as condições dos espanhóis eram mais objetivas que as dos franceses, em guerra entre si, e eles firmaram o acordo.

Em Le Cap, aportava um novo governador, o general Galbaud, contrarrevolucionário na França e recebido com festa pelos brancos locais. As lideranças políticas e militares revolucionárias, incluindo Sonthonax, um líder aliado de Toussaint, insurgiram-se contra a sua presença e o deportaram. Mas os marinheiros do navio em que ele deveria retornar à França decidiram apoiá-lo e ele voltou a terra. Reagindo, Sonthonax distribuiu armas aos escravos e prisioneiros da cidade, prometendo-lhes a liberdade em troca do apoio, mas ainda assim eram poucos para fazer frente à frota armada de Galbaud. Os marinheiros, empolgados com sua superioridade numérica e aparente vitória, deixaram de lutar e entregaram-se à pilhagem e à bebedeira. Foi quando dez mil negros desceram das colinas para entrar na batalha. Espalhou-se um incêndio generalizado, que queimou dois terços da cidade. Galbaud e seu séquito de contrarrevolucionários teve que se lançar ao mar, infestado de tubarões, para fugir. Junto a eles, dez mil moradores de Le Cap disputavam espaço nos barcos e navios da baía. Partiriam para a colônia francesa da Louisiana, nos Estados Unidos, de onde a maioria nunca mais chegou a voltar, mesmo tendo ela sido posteriormente vendida para os EUA em função do desinteresse de Napoleão pela área (JAMES, 2010).

Allende (2010) ficcionaliza nesse episódio a fuga de Toulouse Valmorain para Cuba, de onde partiria depois para os EUA, sempre levando Zarité consigo, pois sozinho não seria capaz de criar o filho, apegado à mulata como a uma mãe:

Foi quando apareceu o general Galbaud a cavalo, com sua mulher na garupa, rodeado por uma pequena guarda pretoriana que o protegia e abria passagem, golpeando a multidão com suas armas. O ataque dos negros havia tomado Galbaud de surpresa; era a última coisa que ele esperava, mas se dera conta no mesmo instante e lhe restava apenas tentar salvar a própria pele. (...)

Valmorain correu para o militar, brandindo a pistola, conseguiu passar pelos guardas, ficou diante dele e, com a mão livre, o agarrou numa perna. “Um bote! Um bote!”, suplicou a quem considerava seu amigo, mas Galbaud o afastou com um pontapé no peito. Um ataque de raiva e desespero cegou Valmorain. Veio abaixo o andaime de bons modos que o sustentara em seus quarenta e três anos de vida, e ele se transformou numa fera acuada. Com uma força e uma agilidade desconhecidas, deu um salto, agarrou a esposa do general pela cintura e a desmontou em um violento puxão. A mulher caiu esparramada no calçamento quente e, antes que a guarda pudesse reagir, Valmorain colocou a pistola na cabeça dela. “Um bote ou a mato aqui mesmo!”, ameaçou com tal determinação que ninguém teve dúvidas de que o faria. Galbaud deteve seus soldados. “Está bem, amigo, acalme-se. Conseguirei um bote”, disse, com a voz rouca pela fumaça e pela pólvora. Valmorain pegou a mulher pelos cabelos, levantou-a do chão e a obrigou a andar na frente, com a pistola na nuca. (...). Assim chegaram ao bote que aguardava Galbaud (ALLENDE, 2010, p. 236).

Pela cena descrita por Allende, não sabemos que fim levaram o general, sua esposa e soldados, mas isso não vem ao caso para este estudo. Daqui por diante, o romance continua a nos contar a história de Zarité em outro cenário, os Estados Unidos, não sem antes passar por uma temporada em Cuba, onde a escrava experimenta pela primeira vez o amargor da prisão.

Um mês após essa sangrenta batalha, Sonthonax declarou a emancipação dos escravos, mas conflitos posteriores envolvendo a França, a Espanha e a Inglaterra provocaram alternâncias de poder e seu decreto foi cancelado, tendo milhares de negros voltado às plantações. Toussaint seguiu na luta antiescravagista até ser, por ordens de Napoleão, deportado para uma prisão na Suíça, onde veio a falecer.

Em janeiro de 1804 o país obteve a emancipação, mas de lá para cá tem vivido sucessivas ditaduras internas e muita intervenção externa, nos âmbitos político, econômico e militar. Em 2010, sofreu uma terrível catástrofe natural, um terremoto que devastou a população e seus recursos, além de interromper o desenvolvimento que principiava a ganhar curso, pela primeira vez sob a égide da democracia.

Nos dias de hoje, muitos haitianos têm optado por imigrar para o Brasil, aonde vêm em busca de abrigo e emprego. O país tem uma política de imigração voltada para o Haiti, mas mesmo assim, muitos são vítimas dos chamados “coiotes”¹³ e se deparam com condições

¹³Pessoas que fazem o transporte ilegal de migrantes nas fronteiras entre os países.

delicadas nos abrigos em que ficam¹⁴. Enfrentam também os preconceitos e dificuldades típicos de sua situação de imigrantes. Some-se a isso o preconceito racial e há motivos de sobra para que a história de luta e agruras dessas pessoas seja mais conhecida, pois queremos crer que também pela literatura se possa desenvolver a cooperação, a solidariedade e a tolerância entre os povos.

Ficcionalizando esses episódios, o romance de extração histórica *A ilha sob o mar* nos remete a uma versão mais humanizada da História pregressa do Haiti, permitindo o acesso aos sentimentos, expectativas, desafios, frustrações e vitórias dos indivíduos que viveram aquela época e favorecendo a empatia e a compreensão para com seus herdeiros políticos e culturais, os haitianos de hoje, ainda amputados em sua autonomia e possibilidades, por conta de tanta e tão prolongada opressão que sofreram. A denúncia dos abusos torna-se mais veemente e grave a partir desse prisma, pois sabemos que, embora ficcional, a história tem seu pano de fundo nos fatos reais que, a partir de 1791, fizeram com que São Domingos, atual Haiti, fosse o único país, em toda a história da humanidade, em que uma revolução de escravos foi bem sucedida (ALLENDE, 2010; JAMES, 2010).

No entanto, ao invés de serem louvados e agraciados por isso, os haitianos seguiram sofrendo sanções e opressão, das mais variadas formas. Pensamos ser necessária e urgente toda e qualquer tentativa de correção de tamanha injustiça. Por seu potencial alcance junto aos processos culturais de cada época, o romance ficcional de fundo histórico tem papel especial nesse processo.

¹⁴ZYLBERKAN, Mariana. Rota dos haitianos para o Brasil: os perigos do caminho. *Veja.com*. Brasil, fev 2014. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/rota-dos-haitianos-para-o-brasil-perigos-no-caminho-e-superlotacao>. Acesso em 29 jan 2015.

2 O ROMANCE HISTÓRICO: UM GÊNERO, MUITOS DESDOBRAMENTOS

A história é um romance que foi, o romance é a história que poderia ter sido

Bastos, 2007.

A história de Zarité, protagonista de *A ilha sob o mar*, se passa na antiga colônia francesa de São Domingos, à época do auge da produção de açúcar explorada naquela ilha com o aporte da mão de obra escrava e durante os acontecimentos que antecedem e culminam no processo revolucionário que lá se deflagrou a partir de 1791, com a posterior independência da França e concomitante libertação dos escravos (ALLENDE, 2010).

Os deslocamentos geográficos e sociais da personagem, os fatos que ela vivencia e as escolhas que faz estão intrinsecamente relacionados aos processos sociais, acontecimentos históricos, alternâncias de poder, lideranças e movimentos de massa que, de fato, lá ocorreram:

Várias vezes tiveram que se esconder dos rebeldes que andavam por todos os lados. Numa ocasião, Gambo deixou todos numa gruta e foi sozinho se encontrar com um pequeno grupo que havia conhecido no acampamento de Boukman¹⁵ (ALLENDE, 2010, p. 198).

Mais ainda, os acontecimentos relatados no romance situam-se no passado, em uma época que não poderia ter sido vivenciada pela escritora. Considerando todas essas características, estamos diante de um conjunto de aspectos que confluem para a inserção da obra na categoria literária entendida como romance histórico. No entanto, essa é uma categoria bastante ampla, porque abarca uma variedade muito grande de obras que, apesar dessas características em comum (ou outras, conforme o caso), têm encaminhamentos, abordagens, desdobramentos, inserções sociais e históricas, autoria e recepção muito diferentes: “En el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos¹⁶” (MENTON, 1993, p. 31-32).

¹⁵O episódio em questão conta a fuga de Zarité à ocasião da eclosão da revolta dos escravos e quilombolas. Ela e seu grupo, liderados por Gambo, de quem é amante, deparam-se com um dos líderes dessa rebelião, Boukman. Há registros, em algumas fontes históricas (JAMES, 2011; SANTIAGO, 2013) desse personagem e de seu papel de liderança entre os negros rebeldes.

¹⁶Em um sentido mais amplo, todo romance é histórico, posto que, em maior ou menor grau, capta o ambiente social de seus personagens, até dos mais introspectivos.

Para melhor entender as propostas que concebem tais obras se faz necessária essa categorização, afinal, como nos ensina Lukács (1968), a práxis, ou seja, a atividade social a que se dedica o autor é essencial para o desenvolvimento da obra, embora, ressalte-se, não a explique por completo nem tampouco seja o principal a ser encontrado nela.

Em função disso, é possível perceber, por exemplo, que há autores que se posicionam criticamente em relação ao sistema estabelecido em sua sociedade. Outros, cuja produção tende a reforçar suas relações de poder. E outros mais, que afirmam ser a literatura uma oportunidade de deslocamento da realidade ou mesmo de exploração dos limites da linguagem, sem nenhum necessário ancoramento no mundo real (MENTON, 1993).

Situarmos a obra entre essas muitas possibilidades de elaboração ajuda a entender sua proposta diante do cenário cultural em que se insere, ampliando a capacidade do leitor de compreendê-la. No caso dos romances históricos, também às múltiplas possibilidades de significação de personagens e acontecimentos de cada época e lugar, acompanhando a contestação de suas antigas representações mediante a apresentação de outras, quiçá mais vigorosas, realistas ou ambíguas, caso das figuras históricas, já representadas sob inúmeras maneiras diferentes, de acordo com cada corrente de concepção em que têm sido interpretadas (MENTON, 1993).

Esse entendimento se expandiu com o advento dos estudos culturais da pós-modernidade, os quais nos têm informado acerca da impossibilidade de confiança ou garantia de veracidade plena nos registros considerados históricos. Adriana Clímaco (2014) nos esclarece que o termo “história” desencadeia um amplo leque de possibilidades de compreensão, muitas das quais reforçam seu caráter de ciência a qual não escapa da projeção interpretativa de seus pesquisadores: “a história deve ser pensada no duplo sentido do termo: como experiência humana e como sua própria narração, interpretação e projeção” (VIEIRA; PEIXOTO; KHOURY, 2007 *apud* CLÍMACO, 2014, p. 22). Da primeira dessas compreensões, a da história como experiência humana, depreende-se outra, a de que, como tal, é contraditória, antitética, impossível de ser resgatada mediante um único sentido, estável e autossuficiente em si mesmo. Seja como vivência, seja como conhecimento, “procura entender as causas pelas quais o processo tomou determinado rumo e não outro, resgata as injunções que permitiram a concretização de uma possibilidade e não de outras” (VIEIRA; PEIXOTO; KHOURY, 2007 *apud* CLÍMACO, 2014, p. 23).

Segundo as concepções emanadas desses estudos, todo registro implica algum recorte e toda narração de um fato é a narração de uma versão desse fato: “O que a escrita pós-

moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p. 122). Ao que Clímaco acrescenta:

Na escritura, constrói-se o discurso histórico, seguindo marcas textuais (tais como notas, citações) específicas ao gênero da narrativa histórica. O discurso histórico pretende construir um conteúdo verdadeiro, no sentido de verificável, perceptível, localizável através dos documentos, estável. Por meio da escritura, sob a forma de narração, manifesta-se o discurso que apresenta a historicização de um determinado acontecimento. A história não é apenas o fato, o ocorrido, mas o discurso sobre este fato (CLÍMACO, 2014, p. 31).

A interpretação, embora não seja um campo plenamente aberto, sempre levantará possibilidades diversas de compreensão da realidade e o trabalho do historiador não está isento dela. Pelo contrário, ao tratar da diferenciação entre história e romance, Alcmeno Bastos nos traz uma importante reflexão de Sandra Vasconcelos a esse respeito:

(...) o romancista pode até cometer erros quanto aos detalhes factuais, mas pinta as pessoas como verdadeiramente são, ao passo que aqueles (os historiadores), obrigados a aderir aos fatos, acabam discordando em matéria de interpretação, o que torna suas obras ficção (VASCONCELOS, 2002 *apud* BASTOS, 2007).

Além disso, o autor acrescenta que o romancista deve procurar relacionar, no processo de ficcionalização do material de extração histórica, o que chama de “arqueologia” dos fatos à sua “história” (ALONSO, 1942 *apud* BASTOS, 2007, p. 29). Ou seja, o conjunto de hábitos, tradições, moral, ambiente, indumentária etc., de uma época e comunidade, deve estar associado a uma organização tal da narração dos fatos que lhe seja dado um sentido estrutural. Para Alonso, o romance se sobrepõe à história porque seu alcance é maior e mais profundo, uma vez que o literato tem, entre suas preocupações, a interioridade dos personagens, ao passo que o historiador se manterá atento apenas à externalidade dos fatos.

Há um estudo, de Manzoni (*apud* BASTOS, 2007), que atribui ao romance histórico uma paradoxal impossibilidade de existência. Postula que esse gênero, na medida em que se baseia na realidade dos fatos, não pode ser romance. E por conter matéria ficcional, não pode ser histórico:

Manzoni, dando razão aos que lamentavam no romance histórico a indistinção entre o verdadeiro e o inventado, mas lamentando também os autores que explicitavam essa distinção e assim destruíam a unidade da obra, entendeu, por fim, que o romance histórico era uma impossibilidade, já que não podia ser história – trazia consigo, congenitamente, o inevitável fracasso – e, não podia também ser poesia (entenda-se: romance, ficção) (s/d *apud* BASTOS, 2007, p. 68).

Para Alcmeno Bastos (2007), a constatação desse hibridismo incontornável do romance histórico é fruto de um raciocínio bastante bem formulado, mas desatualizado frente

às teorizações contemporâneas que levam em conta que a própria historiografia não mais considera as fontes documentais como as únicas portadoras da verdade histórica. Ao contrário do que se possa imaginar, elas não são neutras, mas criadas com um determinado fim, voltadas a um determinado público e constituídas em função de um determinado tipo de organização social.

Há que se considerar, além disso, a já adiantada relativização da noção de verdade histórica. Por melhores que sejam as fontes de um historiador, em seu trabalho de reconstituição dos fatos, ele sempre há de hierarquizá-los, dando maior ou menor importância a um ou a outro, conforme suas próprias categorias de valor, advindas por sua vez dos processos culturais em que está inserido, dos interesses que tenha, enfim, de uma série de variáveis, impossíveis de mensurar com precisão (BASTOS, 2007).

No entanto, Bastos faz ressalvas às considerações de Hutcheon (1991), segundo as quais, na pós-modernidade, tanto história quanto ficção sejam, tão somente, textos. Ora, considerando que, para além dos textos, há outros indícios, no presente, dos fatos que ocorreram no passado, soa mesmo reducionista essa visão. Há que se considerar a memória e todos os outros resíduos, materiais e imateriais, de tempos e fatos pretéritos. É produtivo, no entanto, o desenvolvimento da noção de que, tanto a literatura quanto a ficção sustentam-se, sim, enquanto discursos e que, por isso mesmo, são permeáveis entre si.

Mas afinal, o que diferencia o romance histórico de outros textos acatados como romance, esse gênero que, segundo Bakhtin (2010), é tão receptivo a variações? Bastos (2007) aponta para o fato de que, sem sombra de dúvida, é necessário que a matéria com a qual se lide seja de extração histórica. É preciso que haja, na memória coletiva, o reconhecimento da existência de fatos ou pessoas havidos em tempos passados.

Em *A ilha sob o mar*, ao deparar-se com um personagem chamado “Toussaint Louverture”, “Macandal” ou “Napoleão Bonaparte”, por exemplo, o leitor há de se remeter de alguma forma ao que reconhece a respeito dessas figuras tão emblemáticas da história, o que, pela ficção, pode ser reforçado, negado ou parodiado, entre outras possibilidades. Presentes ambos na referida obra, recebem nela tratamentos bem diferenciados um do outro. De Napoleão, quase que apenas “ouvimos falar”, sem nenhum contato direto, em uma espécie de contraste com o destaque que normalmente recebe sua figura nos livros de história. Em nossa análise, entendemos esse procedimento como a representação da distância que a metrópole mantinha em relação aos sangrentos conflitos ocorridos na colônia. Somos informados, no entanto, de algumas de suas ações e decisões, na medida em que afetam a história e os

personagens da trama ou ressaltam esse contraste: “O doutor Parmentier chegou a Nova Orleans no começo de 1800, três meses depois de Napoleão Bonaparte ter se proclamado Primeiro Cônsul da França” (ALLENDE, 2010, p. 317).

Macandal é um dos heróis de Alejo Carpentier, na obra *El reino de este mundo*¹⁷, romance fundador do “real maravilhoso”, cujo prólogo, que chama a atenção para o suas impressões sobre o Haiti, é o manifesto dessa teoria:

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. Conocía ya la historia prodigiosa de Bouckman, el iniciado jamaicano. (...). Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo real maravilloso (CARPENTIER, 2003. p.11-12)¹⁸.

Esse romance é um dos mais emblemáticos exemplos da tendência literária que se caracterizou por recontar a história da América Latina, de um ponto de vista oposto ao do elemento dominador. O “real maravilhoso” a que se refere o próprio autor, remete-se à ocorrência de fatos surpreendentes, inesperados, associando-se comumente ao sobrenatural, ao místico, ao incompreensível e, mesmo assim, exercendo influência no real, afetando o curso da história¹⁹. Em literatura, a presença do real maravilhoso tende a caracterizar uma tendência que escolhe colocar em dúvida os limites entre o real e o inventado, como frequentemente o faz a literatura latino-americana (SHAW, 1999).

Em *El reino de este mundo*, Macandal assume, pela ousadia de suas ações e disfarces, contornos de guerreiro insubmisso e feiticeiro. Sua já mencionada captura, seguida da desastrosa efetivação de sua pena - por muitos entendida como não efetivada - elevaram-no à condição de mito, em especial para os escravos rebeldes.

Sobre Toussaint Louverture, personagem tão conhecido na historiografia, Allende se detém um pouco e chegamos a conhecê-lo mais de perto, em descrições a seu respeito e em

¹⁷“O reino deste mundo”.

¹⁸“Isso se fez particularmente evidente durante minha permanência no Haiti, ao entrar em contato cotidiano com algo que poderíamos chamar de “real maravilhoso”. Eu pisava em uma terra onde milhares de homens ansiosos por liberdade acreditaram nos poderes de Macandal se metamorfosear em animais, a ponto dessa fé coletiva produzir um milagre no dia de sua execução. Já conhecia a prodigiosa história de Bouckman, o iniciado jamaicano. (...). Havia respirado a atmosfera criada por Henri Christophe, monarca de incríveis prodígios, muito mais surpreendente que todos os cruéis reis criados pelos surrealistas, muito afeiçoados a tiranias imaginárias, ainda que não sofridas. A cada passo me deparava com o real maravilhoso”.

¹⁹Contraditoriamente, Carpentier repete o olhar de “estranhamento” do colonizador, ao julgar como “maravilhoso” o que, para os nativos, é absolutamente natural.

diálogos que ele empreende com um de seus seguidores, o guerreiro Gambo La Liberté, grande amor de Zarité, a protagonista:

Não seriam os heróis imprudentes que ganhariam aquela longa guerra, dizia Toussaint, mas homens como La Liberté, que desejavam viver. (...). Numa conversa descontraída ao amanhecer, enquanto os sobreviventes cavavam valas e as mulheres amontoavam os cadáveres antes que os abutres os comessem, Toussaint perguntou ao jovem por que lutava.

- Pelo que todos lutamos, meu general, pela liberdade – respondeu(...)

- O caminho da liberdade é tortuoso, filho. Às vezes, vai parecer que retrocedemos, compactuamos, perdemos de vista os princípios da revolução... – murmurou o general, observando-o com seu olhar de punhal (ALLENDE, 2010, p. 318).

É muito diverso esse processo daquele que ocorre ao leitor interceptado, à vez primeira, por uma protagonista desconhecida, como “Zarité”, à qual precisa ser apresentado. No caso de *A ilha sob o mar*, é ela própria, em primeira pessoa, que se apresenta ao leitor, abrindo o romance: “Eu, Zarité Sedella, do alto dos meus quarenta anos, posso dizer que tive mais sorte do que as outras escravas” (ALLENDE, 2010, p. 7). No entanto, como um romance histórico admite a coexistência de personagens “reais” com outros, ficcionais, a presença de Zarité não extrapola os limites admitidos para esse gênero textual.

Quanto à historicidade presente nos lugares e fatos, é preciso que se estabeleça algum recorte, posto que tudo o que faz parte da existência humana é, essencialmente, histórico. Para Alcmeno Bastos (2007), histórico é aquilo que reverbera para além dos limites da vida privada dos personagens, de modo que seus destinos sejam inexoravelmente relacionados aos da comunidade a que pertencem, com todas as ramificações que essa possa ter. Em outras palavras, a presença de fatos ou personagens históricos no romance não pode ser meramente accidental. É preciso que interfiram no enredo.

O autor também se remete à presença de “marcas registradas”, em grande medida dependentes do repertório de conhecimentos do leitor. Quer ele referir-se, nesse caso, não só a nomes de personagens emblemáticos da história, como também a datas, locais e eventos cuja existência tenha veracidade, não apenas verossimilhança, marca tão conhecida da literatura ficcional. O autor abre um precedente, no entanto, para o “disfarce”, ou seja, o uso de informações e referenciais que remetam o leitor a uma dada marca registrada sem explicitá-la claramente ou mesmo promovendo algum desvio em relação a ela. Esse é um recurso comum para os casos em que não há distância temporal suficiente para se evitar problemas com a justiça, por exemplo.

Emblemática, incontornável e de difícil solução, é a questão da remotividade. Bastos, a princípio, condena a posição de Menton (1993), para quem a categoria romance histórico não poderia ser atribuída a obras cujo conteúdo pudesse ter sido contemporâneo de seu autor. Tal

critério, porém, sobrepõe a importância do autor (pessoa física e civil) à do narrador, entidade literária que não podemos desconsiderar. Como contornar o fato de que o narrador pode situar-se em outra época e lugar, que não os mesmos do autor? Em *A ilha sob o mar*, a julgar por esse critério, a classificação torna-se inviável, pois, embora a autoria seja de Isabel Allende - a escritora -, a narração se alterna, apresentando-se ora em 3ª pessoa, do alto de sua tradicional e onisciente caracterização; ora em 1ª pessoa, na voz de Zarité, simulando um relato autobiográfico de seu passado recente.

O ensaísta Anderson Imbert (*apud* MENTON, 1993) propõe, por isso, uma exceção ao critério de Menton, possível principalmente quando os fatos narrados são de natureza política. Nesse caso, passado algum tempo, a obra há de tornar-se histórica e ser reconhecida como tal, ainda que seus acontecimentos tenham transcorrido contemporaneamente à vida do autor. Nesse caso, é preciso que se lide com uma situação cujo desfecho fique esclarecido para o leitor. Caso contrário, seu aspecto ficcional tende a prevalecer sobre o histórico.

Portanto, a despeito de toda uma tradição bastante consolidada, está em vias de construção uma relativa flexibilidade nesse critério, principalmente em função das novas estratégias narrativas, bastante subversivas ao modelo tradicional de romance. Considerando essas inovações, que em geral se sucedem nas instâncias espacial e temporal das narrativas contemporâneas, é preciso que, para que o romance seja histórico, haja nele, de fato, alguma remotividade, mas esta não precisa ser, necessariamente decorrente da cronologia temporal, mas sim da natureza concluída e conclusiva de seu enredo (BASTOS, 2007).

Dentro da perspectiva tradicional da literatura de romances históricos latino-americanos, reconhecem-se aqueles pautados na construção das identidades nacionais sob a ótica romântica. Para Menton (1993), situam-se cronologicamente no período localizado entre os anos de 1826 e 1949 e tendem à exaltação das características entendidas como louváveis aos projetos de construção das diferentes nacionalidades que se desenhavam em cada um dos países que conquistavam sua independência frente às nações europeias.

Havia uma pauta relacionada aos projetos liberais de construção das identidades nacionais e a produção literária fazia coro a esse projeto. Personagens representativos dos valores a serem exaltados e/ ou reforçados eram retratados como heróis idealizados, em contraposição a seus perversos inimigos, capazes das maiores vilanias, em geral representantes da velha ordem colonial. Tão acirrada oposição dava margem a disputas carregadas de extremismos, conflitos e rivalidades em torno a causas e disputas amorosas,

além de um ávido e fiel acompanhamento dos lançamentos literários por parte do público leitor (MENTON, 1993).

Essas características integram-se na categoria a qual Glória da Cunha (2004) reconhece como de *Literatura Histórica de Nascimento*, posto que registra projetos e perspectivas formulados a partir da ótica de países que “nasciam” enquanto nações, não mais colônias, mediante o cenário político internacional.

As obras produzidas sob essa tendência traziam a recriação de episódios verídicos como pano de fundo histórico para tramas amorosas, com a eventual presença de personagens da história real em algumas de suas passagens, a fim de se questionarem as bases que haviam fundado a política de colonização e de serem valorizados os episódios, personagens e contextos que favoreceram a independência e a identidade próprias das diferentes nações (CUNHA, 2004). Cabe observar que os questionamentos apresentados nessas obras eram relativos à política colonialista, mas sob a perspectiva da elite culta, em ascensão naquela conjuntura.

Não se pode, no entanto, entender esse conceito, o de *Literatura Histórica de Nascimento*, como sendo de um gênero literário. Trata-se, antes, de uma etapa, em que gêneros bem diversificados: lendas, contos, poemas e romances estão como que predispostos a abordar uma mesma temática e, a respeito dela, um ponto de vista comum. Cunha (2004) observa que, sendo muitas dessas produções escritas por mulheres – embora com quase nenhum reconhecimento - já nessa época, se estabeleciam alguns pilares da literatura de escrita feminina.

Tomando a tendência de *Literatura Histórica de Nascimento* como referencial e estabelecendo comparações entre ela e a produção narrativa desenvolvida a partir da metade do século XX, Glória da Cunha (2004) define essa, mais recente, como sendo de *Literatura Hispanoamericana de Renascimento*. As obras dessa nova etapa apresentam grandes mudanças estruturais e de abordagem. A narrativa passa a servir de instrumento para questionar a História, posto que, como a ficção, também se elabora mediante a escrita. É questionada sua capacidade de manter-se dentro dos limites da verdade, posto que toda escrita esteja indelevelmente relacionada à subjetividade daquele que escreve.

São vários os modelos de recriação histórica desenvolvidos a partir desse questionamento. No primeiro deles, figuras e fatos esquecidos, renegados ou desconhecidos do público são recuperados sob essa nova perspectiva: a dos marginalizados. Os escritores passam a comprometer-se com a realidade, questionando-a em um processo de revisão e re-

escritura da história oficial, desta vez sob a ótica dos que padeceram com ela (CUNHA, 2004). Nesse contexto encontram-se os romances históricos de cunho realista, iniciados ainda dentro do período histórico em que se ancorou o romantismo e se estendendo para um pouco além de sua duração, de 1882 até cerca de 1915 (MENTON, 1993).

E concomitante a ele, mas dentro do mesmo viés de pensamento, desenvolve-se o modelo mais visceralmente característico do período de *Renascimento*, se consideradas suas inovadoras estratégias literárias. O processo em curso agora evoca o passado através da apresentação de farta documentação histórica – real ou inventada – com o firme propósito de dessacralizá-lo para recontá-lo sob outros moldes.

Figuras emblemáticas da História canônica recebem agora tratamento grosseiro, mediante a presença do humor, do grotesco e da paródia. Tal procedimento, ao desengessá-las das lineares versões plasmadas pela História oficial, surpreende justamente por humanizá-las. Acrescente-se a isso a alteração do transcurso do tempo cronológico e, por consequência, desaparecem as fronteiras entre o verídico e o imaginário (CUNHA, 2004). Essa cena literária original também propiciou diversas manifestações de grupos considerados minoritários, dentre os quais os de escritoras, já preocupadas em restabelecer as bases de representação da identidade feminina na sociedade.

A relação direta entre as intenções de cada tendência e seus respectivos procedimentos literários de realização promovem, para Gloria da Cunha (2004), uma rejeição das categorias “velha” e “nova” como denominação adequada para as distintas manifestações. Segundo essa autora, tais categorias estão muito presas à noção de tempo cronológico (ele mesmo já questionado na literatura) quando o que importa considerar é muito mais sua intencionalidade.

E, para além de questionar a História como fonte de verdade, coube à literatura questionar o significado do termo “real”. Tendo já no início do século XX, o escritor Miguel de Unamuno como um de seus precursores, essa tendência se fortaleceu com base na escrita de Jorge Luis Borges, ainda nas primeiras décadas do século XX, para quem a melhor aproximação que a literatura poderia fazer do humano seria por meio da fantasia, não por meio de uma suposta representação da realidade. Desenvolve-se assim, a partir da década de 1920, uma ruptura com o romance de cunho realista tradicional em direção a duas correntes aproximadas entre si, o realismo mágico e o realismo fantástico. Este, identificado com os processos da metafísica e das ciências; aquele, com um misticismo indígena americano, com o qual os autores da época haviam tido contato. Ambos, no entanto, em diálogo com o surrealismo.

Aos poucos, passa-se do questionamento da realidade para a sua negação, atitude predominantemente pessimista, na medida em que se interpreta o real como incompreensível, caótico e sem sentido. A ideia de progresso é renegada, sendo substituída pela de circularidade (caso de García Márquez) ou por um necessário atrelamento ao retrocesso, como em Carpentier, por exemplo. Claro está que a origem dessa crise se encontra na realidade mesma, oprimida por ditaduras, colonialismos, perda de valores, incapacidade de reação do indivíduo médio frente aos problemas de grande vulto e alcance internacional, entre outros fatores, relativos à crise política e de costumes (POPE, 1975 *apud* SHAW, 1999).

A essa altura, a própria relação da língua com o real – sua capacidade de expressá-lo – começa a ser questionada. O projeto que se esboça é de grande vulto. Ancorando-se na filosofia que começou a associar nossa compreensão do mundo à experiência verbal, caberia agora à literatura transformar as palavras e os homens. A incomunicabilidade do real, do amor e de outras bases que sustentam a experiência humana, é ressaltada, substituindo-se tais pilares por uma atitude de desconfiança, que se estende à moral, à religião e à sexualidade, inclusive com a conseqüente valorização da morte, em um momento em que a compreensão da vida deixa de oferecer qualquer segurança.

Por outro lado, essa desconfiança cede lugar ao humor e ao erotismo, utilizados com maestria por escritores como Borges e Cortázar para desconstruir figuras e símbolos representativos das antigas tradições de mentalidade e comportamento, como os militares e a burguesia, num mundo em que o socialismo já tinha seu lugar, especialmente como teoria.

Essa desconstrução se configura fortemente, como já mencionado, no trato com a linguagem e com a estrutura narrativa, que é afetada por subversões em relação ao tempo, ao lugar e à figura do narrador. Há uma espécie de revolta contra toda interpretação unívoca da realidade, o que, na literatura desse momento, se traduz por obras que possibilitam múltiplas leituras e que se remetem internamente à sua própria escritura, reforçando seu caráter ficcional – em um processo de metafictionalização.

Em suma, na impossibilidade de fazer uma revolução política, esse movimento - o Boom hispano-americano, que se insurgiu, originariamente, contra a opressão de uma realidade injusta e caótica, acabou por tomar o rumo de uma revolução moral, cultivando para isso a liberdade como principal procedimento na construção da literatura e do pensamento. Esse novo foco, no entanto, acabou por afastar o movimento do público, pois o conduziu a uma crise de representação. Distanciando-se demais da realidade e da linguagem referencial, não encontrava mais o eco que o tornou antes tão potente, inclusive no mercado, acabando por

encerrar-se, segundo parte da crítica, em um círculo de cultos experimentadores, falando de si para si (SHAW, 1999).

Contudo, a partir de 1960, a situação política e econômica da América Latina demandava uma atenção mais comprometida, em que a literatura pudesse servir de voz aos que eram afetados pelas injustiças das ditaduras em todo o continente. O discurso oficial prezava a moral e os bons costumes, mas os sistemas instaurados agiam com base em crimes e ocultações. Sendo questionada em seu âmago, a história oficial – até então contada pelos vencedores e reproduzida na ficção, perde espaço para a história dos excluídos. Sua visão e trajetória começam a aparecer. O sujeito excluído, ao ser ficcionalizado (ou ficcionalizando-se a si mesmo, caso dos escritores cuja origem social é marginal ao sistema) reclama sua inserção à seletiva corrente de que se formam as vertentes aceitas pelo cânone, ou a denúncia, somando-se a todo um coro de vozes que, das margens, tentam destroná-lo (SHAW, 1999).

Alguns dos registros mais importantes da voz desse sujeito marginalizado encontram-se na literatura de testemunho, muito frutífera a partir dos anos 1970 e até início dos 1990, em toda a América Latina. Tais vozes trazem relatos frontalmente opostos à história oficial, com o deliberado intuito de denunciar as máscaras que a sustentavam e a verdade oculta em seus subterrâneos. Estão, em grande parte, relacionados à época em que os regimes de ditadura militar se estabeleceram no continente sul-americano. Muitos apresentam a experiência real de sobreviventes do regime, de seus parentes ou de parentes de desaparecidos, torturados ou assassinados durante esses regimes. Outros denunciam os excessos a que eram submetidos trabalhadores das mais diversas áreas, em geral do setor primário, o mais carente e desassistido, bem como suas formas e processos de resistência a essa exploração. Destacam-se, nessas produções, as de autoria feminina. Seja por seu envolvimento com a política, seja por sua entrada no mercado de trabalho, a mulher tem agora muito a dizer a respeito de sua vivência nesses espaços.

Quase que concomitante a esse processo, começa a ganhar vulto outro, cujos ecos são ouvidos até hoje. É a chamada literatura do *Pós-boom*, que, segundo Shaw, alcançou seu primeiro sucesso com *A casa dos espíritos* (1982), de Isabel Allende:

Sin duda alguna, el acontecimiento más memorable de principios de los años 80 en Hispanoamérica fue la publicación en 1982 del gran éxito de Isabel Allende, *La Casa de los espíritus*. La combinación de episodios dramáticos (y melodramáticos), historias de amor, elementos mágicos y compromiso social, parecía garantizar que la

novela seria para el pos boom lo que *Cien años de soledad* fue para el Boom (SHAW, 1999, p. 277)²⁰.

Junto com ela, um significativo grupo de escritoras adentra o cenário literário de então. Em contraposição ao chamado Boom, essa corrente extrai, da linguagem coloquial, sua comunicabilidade; e do cotidiano, a motivação para seguir adiante, ser otimista e até fantasiar. A sexualidade é exuberante e invoca a culminância das relações. O olhar está atento ao “aqui e o agora”, voltando-se para a realidade “como ela é”, tendo como declarada finalidade a luta por liberdade, fraternidade e justiça.

Em termos formais, há uma volta à narrativa linear, sem fragmentações temporais ou espaciais, com acompanhamento da trajetória dos personagens rumo a um destino final, exaltação do amor como fonte de realização e alguma dose de fantasia, mas sem perder a inteligibilidade, resultando em uma obra bem mais acessível ao leitor comum, não especializado. Certas correntes críticas também reconhecem melodrama e maniqueísmos, mas nossa análise, por ora, tende a discordar, pelo menos no que se refere à Isabel Allende. Além disso, escritores de vulto, inclusive alguns emblemáticos representantes do *Boom*, como Vargas Llosa e García Márquez, aproximaram-se dessa nova tendência após terem experimentado o ápice e o declínio da corrente anterior de que faziam parte, reconhecendo que, nela, os experimentalismos com a linguagem chegaram às raias do exagero (SHAW, 1999).

A literatura desse novo momento assume pleno compromisso com a realidade, inclusive no que ela tem de fantasiosa, posto que também nela haja espaço para o misticismo e a criatividade. Na obra de Isabel Allende, é comum haver, em momentos cruciais, a menção a uma suposta influência de espíritos, entidades e vestígios do “além”, sem que nada seja confirmado ou desmentido, procedimento que também se manifesta em *A ilha sob o mar*, em vários momentos da vida de Zarité, a protagonista:

Caminhou durante três ou quatro horas sem pausa, com a mente vazia. “Água, não poderei continuar sem água.” Um passo, outro passo e mais outro. “Erzuli, *loa* das águas doces e salgadas, não nos mate de sede.” As pernas se moviam sozinhas, até que ouviu tambores: o chamado do *boula*, o contraponto do *segon*, o suspiro profundo do *maman* quebrando o ritmo, os outros voltando a começar, variações, sutilezas, saltos, de repente o som alegre das maracas e de novo mãos invisíveis batendo a pele esticada dos tambores. O som foi tomando-a, e ela começou a se mover com a música. Outra hora. Flutuava num espaço incandescente. Cada vez mais desprendida, já não sentia as chicotadas nos ossos nem o ruído de pedras na

²⁰“Sem dúvida alguma, o acontecimento literário mais memorável do início dos anos 80 na América hispânica foi a publicação, em 1982, do grande sucesso de Isabel Allende, *A casa dos espíritos*. A combinação de episódios dramáticos (e melodramáticos), histórias de amor, elementos mágicos e compromisso social parecia garantir que o romance seria para o Pós-Boom o que *Cem anos de solidão*, fora para o Boom.”

cabeça. Mais um passo, mais uma hora. “Erzuli, *loa* da compaixão, ajude-me.” De repente, quando seus joelhos se dobraram, a descarga de um relâmpago a sacudiu da cabeça aos pés – fogo, gelo, vento, silêncio. E, então, veio a deusa Erzuli e montou Zarité, sua servidora.

Étienne Relais foi o primeiro a vê-la, porque ia à frente de um pelotão de cavaleiros. Uma linha escura e delgada na trilha, uma **ilusão**, uma silhueta trêmula na reverberação daquela luz implacável. Esporeou o cavalo e se adiantou para ver quem se arriscava numa viagem tão perigosa naquelas solidões e naquele calor. Ao se aproximar, viu a mulher de costas, ereta, soberba, os braços estendidos para voar e meneando ao ritmo de uma dança secreta e gloriosa. (...) Chamou-a com um grito, mas ela não respondeu, continuou levitando como uma **ilusão**, até que ele atravessou o cavalo na sua frente. Ao notar o branco dos olhos, compreendeu que estava demente ou em transe. Vira aquela expressão nas calendas, mas achava que aquilo só acontecia na histeria coletiva dos tambores. Como militar francês, pragmático e ateu, Relais sentia repugnância por aquelas possessões, que considerava uma prova a mais da condição primitiva dos africanos. Erzuli se ergueu diante do cavaleiro, sedutora, bela, sua língua de cobra entre os lábios vermelhos, o corpo uma única labareda. O oficial levantou o rebenque, tocou-a num ombro e, no mesmo instante, o encantamento se desfez. Erzuli se esfumou e Teté desabou sem um suspiro, como uma trouxa de trapos na poeira da trilha (ALLENDE, 2011, p. 202. Grifo nosso).

O trecho acima abarca, em dois parágrafos, o contraste entre o misticismo e a descrença. Ao mesmo tempo em que se impõe a circunstância do encantamento – ressalte-se: a condição para a sobrevivência da personagem, prestes a morrer de sede e cansaço em uma rota de fuga – sublinha-se, inclusive linguisticamente, com a dupla ocorrência da palavra “ilusão”, a possibilidade de tudo não passar de uma espécie de histeria, um estado alterado de consciência, sendo assim admissível por uma perspectiva racional de explicação do fenômeno.

Nessa obra, como em tantas outras, Allende nos apresenta uma protagonista mulher, oprimida sob quase todos os aspectos da sociedade em que está inserida e cujo raio de ação tem pouco alcance para além da esfera privada. Essa perspectiva, recorrente em toda a sua obra, a introduz no grande e até então quase que totalmente silenciado grupo das escritoras de literatura feminina e feminista, sobre o qual nos detemos a partir de agora.

Um dos procedimentos dessa literatura, na qual Allende se integra, é a subversão dos valores e cultura hegemônicos, dando voz ao que antes era considerado o Outro, aquele que estava à margem da sociedade, cuja língua e versão dos fatos não eram consideradas legítimas diante da sociedade em que se encontravam. Na perspectiva dos estudos que empreendemos, esse procedimento se inscreve na chamada literatura pós-colonial (REIS, 2011; FIGUEIREDO, 2012), ou seja, aquela que expressa, em um processo de revisão histórica, os valores e culturas contra-hegemônicos daqueles que antes não tinham vias através das quais se manifestar.

Considerando que a obra promove uma intervenção contra-hegemônica sobre parte da história oficial da América Latina ao resgatar e questionar a experiência histórica,

encontramos uma definição conceitual que nos pareceu bastante adequada para esse romance, o de “narrativa de extração histórica” uma vez que, como outras de mesma natureza, desenvolve “(...) o diálogo com a história como forma de produção de saber e atividade transgressora” (TROUCHE, 2006, p. 44).

Além disso, também é possível relacionar a estruturação dessa obra com procedimentos elencados por Spivak (2010) no que concerne à possibilidade que tem o intelectual comprometido com o empoderamento do subalterno, de “abrir caminhos” para que sua voz possa ser ouvida. Ficcionalizando uma voz subalternizada – a de Zarité – a obra insere essa possibilidade no contexto cultural em que se integra, possibilitando acréscimos importantes ao conjunto de esforços que se desenvolvem nesse sentido, dada a aceitação e o alcance de público leitor que a autora, por sua grande notoriedade, tende a encontrar.

2.1 A crítica literária feminina e feminista na América Latina

Quando recitamos a genealogia de nossos reis não citamos suas mães e avós, mas dizemos Mordred ap Mordred ao Uther ap Kustennin ap Kynnae e assim por diante até o grande Beli Mawr, que é o pai de todos nós. A história é uma estória contada por homens e com feitura dos homens

CORNWELL, 2013.

O surgimento de uma crítica latino-americana feminina (e feminista) situa-se nos anos 1960, em paralelo à chamada segunda onda do movimento feminista que, além de reivindicar direitos políticos (como o fez a primeira onda), também levantou bandeiras como igualdade e reconhecimento sociais. Os estudos literários de então pouco consideravam, com raras exceções, os escritos de autoria feminina em seus compêndios. Autoras e obras ficavam de fora dos estudos bibliográficos canônicos que, apesar disso, se proclamavam como detentores de uma espécie de fórmula, segundo a qual “toda manifestación cultural que dé muestras de verdadero valor, serán aceptadas y reconocidas por el canon”²¹ (VELASCO MARÍN, 2004, p.553).

Considerando que o cânone traz consigo justamente esse reconhecimento, o das referências culturais e simbólicas do que é aceito socialmente como relevante, útil ou belo na literatura – em outras palavras, o que merece ser lido - era bastante sintomática essa quase que

²¹“(…) toda manifestação cultural que dê mostras de verdadeiro valor, será aceita e reconhecida pelo cânone.”

total ausência da literatura de autoria feminina nesse espaço. Richards (1996 *apud* VELASCO MARÍN, 2004) aponta para uma institucionalização de paradigmas de valores masculinos (esclareça-se: do ponto de vista social, não biológico) e relata, entre as primeiras ações da crítica feminina (e feminista) ter sido a de denunciar essa imposição, que negava às escritoras seu devido reconhecimento.

Como um exemplo concreto dessa situação, encontrava-se o caso do México que, além de situar toda a escrita de literatura nativa no período situado antes da Conquista - como se após esta houvesse deixado de ser produzida - não apresenta nenhuma referência à literatura produzida por mulheres nos estudos históricos dos diferentes gêneros literários.

Gloria da Cunha (2004) atualiza essa denúncia e a estende a toda a América Latina, demonstrando que, apesar da imensa proliferação de obras narrativas de teor histórico nas últimas décadas do século XX, quase não se registrou o que de escrita feminina havia nessa produção, a despeito da imensa quantidade de obras. Há, ainda, um apagamento da escrita de autoria feminina de teor histórico e, nas poucas exceções consideradas, o tipo de análise apresentado tende a ser incompleto, baseado em parâmetros masculinos ou focado apenas nas escritoras mais conhecidas do grande público.

Nesse contexto, e sempre enfatizando a noção de diferença como um traço marcante da literatura escrita por mulheres, a teoria e a crítica feministas desenvolveram-se, descrevendo, analisando e valorizando escritoras, bem como suas obras, e inserindo-as no campo de estudos da história da literatura.

Lançaram, com isso, um questionamento importante sobre a concepção corrente de que haveria apenas uma literatura, de que esta fosse *una*, desmitificando os estereótipos universalistas (ou universalizantes, como queiram), que embasavam tal concepção. Afinal, como essa corrente, a de estudos da literatura de autoria feminina, assinalou, há diferenças importantes a serem consideradas entre as mulheres representadas literariamente nas obras de escritores e entre as presentes nas de escritoras (VELASCO MARÍN, 2004).

Coube a essa corrente, por exemplo, questionar a suposta neutralidade do gênero masculino como suporte para as manifestações da língua, denunciando tal mecanismo como a imposição do masculino como representante universal do humano. Essa denúncia traz consigo a carga de uma revelação maior e mais abrangente e coloca, como aponta Richards (1996 *apud* VELASCO MARÍN, 2004, p. 551), “el dedo en la llaga” ao discutir a construção material, histórica e cultural da língua como instrumento de poder nas mãos de uma categoria dominante. No caso, o gênero masculino. Uma das primeiras tarefas a que a crítica feminista

se propôs foi a de definir o conceito de literatura de gênero. Afinal, a definição de identidade é ponto crucial em qualquer processo de autoconsciência

Trata-se, portanto, de identificar as diferentes formas literárias que se constituem com as particularidades relativas à expressividade feminina de si na literatura. Afinal, como bem assinala Marina Fe (1999, *apud* VELASCO MARÍN, 2004), a literatura nos permite acessar conhecimentos organizados e articulados com a experiência de indivíduos e grupos a partir de seus valores, história, ambições, preconceitos e expectativas, os quais, por sua vez, atuam diretamente na constituição de significados e identidades.

Para isso, foi necessário à crítica contemporânea desconstruir padrões, em especial aqueles que determinavam quais obras entrariam e quais ficariam de fora dos cânones que, até então, se renovavam sem maiores questionamentos, excluindo tudo o que, em literatura, pudesse soar ameaçador ao discurso patriarcal. Obras escritas por mulheres, homossexuais e autores do chamado “terceiro mundo” eram tratadas como mero “ruído cultural” (GUTIERREZ, 2004 *apud* VELASCO MARÍN, 2004, p. 553).

Deixando de lado a antiga passividade crítica em relação ao estabelecimento dos paradigmas de validação das produções culturais, a atitude dessa nova corrente crítica se concentrou na releitura ativa de tais obras, com o intuito de ressignificá-las sob uma ótica não colonizada, reescrevendo a cultura com o preenchimento de seus antigos silêncios e dando voz e visibilidade a suas múltiplas lutas e identidades (DIAZ-DIOCARETZ y ZAVALA, 1993 *apud* VELASCO MARÍN, 2004).

Essa literatura então se afirmou e se reconheceu como o espaço em que a representação da mulher apresentava novas versões da atuação feminina na história, dando-lhe voz, visibilidade e protagonismo, além de isentá-la das culpas e erros antes atribuídos a ela pelas versões históricas perpetuadas pela sociedade patriarcal. Em *Malinche* (2006), de Laura Esquivel, por exemplo, a protagonista, a mulher que primeiro conduziu o explorador espanhol ao território asteca, posteriormente destruído por ele, é eximida da culpa de que historicamente é revestida sua ação, posto que suas motivações são exatamente o oposto daquilo que as versões anteriores – falocêntricas - costumavam mostrar. Dessa vez, ela é representada como uma mulher forte, que decide os rumos da conquista do México ao tentar salvar a tribo e a família do inimigo asteca por meio de uma aliança que lhe pareceu conveniente aos interesses de seu povo e acaba sendo traída pelo conquistador espanhol – Cortéz - que, na versão de Esquivel, transforma-se em um homem fraco, sem poder de liderança e influenciável.

São muitos os exemplos que, como esse, poderiam ilustrar essa prática da literatura de autoria feminina: a de recontar a história sob outro viés, que não o da condenação, apagamento ou silenciamento das mulheres, sejam elas personagens de histórias reais ou fictícias. Uma das consequências desse procedimento é que, nesses romances de extração histórica, grande parte da história oficial é descaracterizada em suas bases, na medida em que os referenciais masculinos são destituídos de sua tradicional exclusividade na condução dos fatos e de sua crítica. Em *A ilha sob o mar*, com raras exceções, as personagens femininas são empoderadas por si mesmas e por suas companheiras de jornada, enquanto os homens em volta delas são, em sua maioria, covardes, inseguros ou pervertidos. Na melhor das hipóteses, se fortalecem ao se dispor a aprender com elas. No romance em questão, Dr. Parmentier, o médico que atendia Toulouse Valmorain, proprietário de Zarité, é encarregado por este de fazer o parto de sua esposa, mas prefere sugerir a presença de Tante Rose, a curandeira da fazenda, famosa por ser a melhor parteira da região:

Quando chegou dezembro, Valmorain convocou o doutor Parmentier para ficar na plantação pelo tempo necessário até Eugenia dar à luz, porque não queria deixar o encargo nas mãos de Tante Rose. “Ela sabe mais do que eu sobre esse assunto”, argumentou o médico, mas aceitou o convite porque queria tempo para descansar, ler e anotar novos remédios da curandeira para seu livro (ALLENDE, 2010, p. 82).

É, portanto, dando voz e poder às mulheres, transformando-as em sujeito da história, que Isabel Allende constrói suas obras, inserindo-se no crescente grupo de escritoras que recontam a história sob essa perspectiva. Insere-se também em um significativo grupo de escritoras e escritores que fazem a chamada “literatura latino-americana” nos Estados Unidos, produzindo, como afirma Stacey Skar: “desde las entrañas del monstruo” (1991, p. 9) e adotando um discurso multicultural, na medida em que se define, não mais como uma escritora chilena e sim como latino-americana, pois relê a história do continente e não apenas de seu país. Essa perspectiva tem se reproduzido em várias de suas obras, como *O plano infinito* (1992), *Filha da Fortuna* (1999) e agora, em *A Ilha sob o Mar* (2010).

Em comum, tais obras, além de privilegiarem a representação da figura feminina em condição de protagonismo, também se estruturam em torno de uma trajetória de construção de identidade vivenciada por personagens que, por motivos variados, encontram-se em situações de crise no tocante a esse aspecto (SKAR, 1991). Isabel Allende reexamina conceitos como liberdade, identidade e etnia e questiona o lugar da mulher nas relações sociais. Em seus textos, as personagens femininas tendem a fugir dos estereótipos que se submetem, devido a exigências da sociedade, à voz masculina, seja pela negação do corpo e do prazer, seja pela negação de vontades outras. Um hábito comum entre as recém-casadas da época, que lhes

servia de prova de sua honradez e pudicícia, era vestirem-se, na noite de núpcias, com um camisolão que lhes cobrisse todo o corpo, de forma a não demonstrar nenhum resquício de sensualidade. Para permitir a consumação do ato sexual, um “direito” do marido, o camisolão tinha um furo na área genital. Allende desconstrói esse símbolo de pureza, ao fazê-lo ser mencionado com deboche pela cortesã Violette, antiga paixão de Valmorain - e, diga-se de passagem, bastante bem resolvida em sua sexualidade - em um diálogo empreendido com seu ex-amante:

- É verdade que as espanholas dormem com um camisolão de freira com um buraco na frente para fazer amor? – perguntou-lhe Violette.
- Como posso saber? Ainda não me casei. Mas, se for o caso, vou rasgá-lo inteirinho. – riu o noivo.
- Não, homem, traga o camisolão para mim. Aqui, eu e Loula abriremos outro buraco atrás – disse ela (ALLENDE, 2010, p. 39).

Além disso, a autora destaca-se por eleger, em grande parte de suas obras, a condição da mulher sob o pano de fundo de uma narrativa de reconstrução histórica como objeto de sua representação, dando voz a personagens que, nas narrativas tradicionais haviam sido silenciados.

As teorias feministas assinalavam que, se por um lado, a identidade feminina estava já previamente determinada por fatores históricos, sociais e culturais, então a única maneira de conquistar outras maneiras de viver seria encontrar vozes capazes de expressar os múltiplos potenciais de significado para a condição de “ser mulher”.

Afinal, desde Simone de Beauvoir e sua célebre declaração de que “Não se nasce mulher; torna-se mulher”, a questão do gênero feminino (e também masculino) tem sido compreendida como construção social e, como tal, tem sido discutida e apresentada, tanto nos estudos culturais quanto na literatura.

Era necessária toda uma desconstrução de estereótipos e, ao mesmo tempo em que ela crescia em teoria, nas reflexões desenvolvidas em livros, revistas, ensaios e debates, acadêmicos ou não, era também multiplicada nas ruas, em enfrentamentos e manifestações que deram visibilidade cada vez maior à causa.

Ganhando grande relevância na cena pública, o feminismo dos anos 1960 se destacou por uma franca negação dos estereótipos antes associados à mulher que ocupava predominantemente o espaço privado, como os cuidados com o lar, a beleza e a maternidade. As feministas que foram às ruas queimar sutiãs reivindicavam a ocupação do espaço público e se opuseram de forma radicalizada às pressões para que seus corpos e aparência atendessem

aos critérios e expectativas masculinos, os quais, segundo elas, as igualavam a meros objetos sexuais, ou reforçavam seu “destino” de dedicação exclusiva aos papéis de esposas e mães.

Nessa negação, muitas conquistas foram obtidas e, de fato, hoje a mulher ocupa espaços antes inimagináveis na sociedade patriarcal de outrora. No entanto, outros estereótipos foram desenvolvidos à época. Reservando-se o direito de não serem “escravas da moda”, as mulheres integrantes desse movimento ficaram marcadas por uma imagem assexuada, de militantes de uma causa de oposição ao relacionamento afetivo com homens, sendo taxadas de masculinizadas, grosseiras, feias, “sapatonas” ou avessas à maternidade (RAGO, 2004).

Rago (2004) aponta para uma recente e veemente desconstrução dessa imagem na contemporaneidade. Após terem, paradoxalmente, se apropriado dos modos masculinos de existir, as mulheres têm, agora em função de si mesmas – não mais se baseando na “necessidade” de atender às expectativas dos homens –, resgatado a possibilidade de expressar sua sexualidade através da beleza e dos cuidados de si.

Profissionalmente emancipada, competente, independente, essa nova mulher, mesmo quando se dedica à maternidade, agora reclama também o direito ao prazer, inclusive sexual. Embora ainda em luta contra as reações de violência que essa nova constituição de feminilidade possam acarretar, as mulheres têm se permitido a erotização que desejarem, até como uma marca de sua liberdade, tão arduamente conquistada após milênios de opressão.

Em *A ilha sob o mar*, Isabel Allende demonstra a experiência da sexualidade feminina das mulheres negras e mestiças como um ato de saúde e de expressão de amor próprio e/ou por alguém:

O mais importante, segundo ela, era aproveitar o fogo que nós, mulheres, temos no ventre. Isso é o que os homens mais temem e desejam. Aconselhava as meninas a conhecerem o seu corpo e a se darem prazer com os dedos, porque sem prazer não há saúde nem beleza (ALLENDE, 2010, p. 387-388).

A autora representa a experiência sexual destas mulheres como vibrante e expressiva, ao contrário da vivenciada pelas mulheres brancas, reprimidas pela noção de pecado que o cristianismo associou ao sexo. Retrata mulheres como pessoas cuja sexualidade pode se manifestar, em especial quando experimentada pelos próprios desejos, liberta dos desejos alheios, quando violentos. É um ato de resistência, um enfrentamento. Em especial se compreendido a partir da ótica do pensamento dominante à época, para o qual a sexualidade feminina era nada além da simbolização do pecado. E como tal, algo a ser subjugado. Não consegui-lo era uma humilhação para um branco, representante do poder dominante.

Zarité, a protagonista, após ter passado grande parte de sua existência obrigando-se a ser subjugada aos caprichos sexuais de seu “dono”, Valmorain – finalmente experimenta o prazer ao poder estar com o homem que ama, Gambo, um escravo rebelde, com quem fugiu do ataque dos rebeldes à plantação. Na fuga, os dois levaram as crianças e também o patrão de Zarité, pois sem ele, as crianças ficariam desprotegidas depois. Dessa forma, quando, durante a fuga, o grupo parava para pernoitar e as crianças dormiam, o casal aproveitava para se entregar-se à paixão que haviam guardado em meio a todas as interdições que cercam a escravidão.

Perto dali, o patrão, totalmente destituído de sua autoridade sobre Zarité, podia ouvi-los. Soube então, que “Tété” podia ser intensa em seu desejo e prazer, bem diferente da maneira como se portava nas muitas vezes em que ele a violara e ela se deixara, quase que ausente, penetrar por ele. Ela agora aproveitava para vivenciar toda a exuberância de sua sexualidade, por vontade própria, nos braços de Gambo, o homem a quem amava. O extravasamento do desejo também era uma forma de vingar-se dos abusos sexuais cometidos pelo homem branco contra a sua vontade. Afinal, testemunhar tamanho arroubo erótico por parte da escrava que sempre o recebia friamente em sua cama, era para ele uma prova do quanto não tinha conseguido alcançar, sobre ela, o domínio que desejava. Ela tinha desejos próprios, que não o contemplavam. Ironicamente, a narração nos informa justamente o ponto de vista do patrão, submetido à dupla impossibilidade, seja de reação, seja de fuga:

Poderia ouvi-los nessa noite, como ouvira nas noites anteriores; não se cuidavam nem por decência ou medo dele. Chegavam-lhe claramente os gemidos de prazer, os suspiros de desejo, as palavras inventadas, o riso sufocado. Uma vez, outra vez e outra mais, copulavam como bichos, porque não era próprio de humanos tanto desejo e tanta energia. O patrão chorava de humilhação (ALLENDE, 2010, p. 199).

Também chama atenção a coincidência entre a figuração de Violette Boisier, feita por Isabel Allende em *A ilha sob o mar* e os estágios em que se encontra, segundo Rago (2004), a relação entre as feministas e a prostituição na atualidade. Segundo essa pensadora, embora o feminismo tenha tido dificuldade de incorporar essa questão em seu debate, optando, por, muitas vezes, passar ao largo dela, o contrário não ocorreu. As prostitutas percorreram o caminho oposto, incorporando várias das conquistas do feminismo para sua pauta de enfrentamento das violências cotidianas de sua profissão, ao, por exemplo, abrir mão de cafetões, conquistando independência; reivindicar legitimidade ao exercício de sua profissão; ou, como muitas mulheres acenam desde a emergência do capitalismo, negar-se a ver no casamento uma solução para seus problemas.

Violette, a cortesã mais disputada de Le Cap, em *A ilha sob o mar*, não atende às ordens de nenhum homem. Sua segurança é garantida por outra mulher, Loula, grande, forte, atenta e sempre disposta a protegê-la. Acostumada a dormir até tarde e a levar uma vida de caprichos, simplesmente recusa-se ao casamento quando da ocasião em que, por um amor honesto e abnegado, este lhe é oferecido, pois não está disposta a abrir mão da liberdade, do conforto e dos luxos que sua profissão lhe proporciona:

- Vamos nos casar, eu lhe prometo.
- O que você ganha não dá para me manter. Com você, iria me faltar tudo: vestidos, perfumes, teatro e tempo para desperdiçar. Sou preguiçosa, capitão. Esta é a única forma que tenho de ganhar a vida sem estragar as mãos, e não vai me sobrar muito tempo mais (ALLENDE, 2010, p. 29).

Diante da sociedade patriarcal e falocêntrica de uma colônia europeia nas Américas, esses são dois exemplos extremos, que se alinham à pauta de reivindicações e valores no discurso e no comportamento femininos contemporâneos. Seja pela lógica do movimento organizado, seja pela atitude individualizada, muitas mulheres, apesar de não estarem mobilizadas de forma diretamente aderida ao movimento feminista, são “herdeiras” de suas conquistas e se colocam como tais diante de questões como casamento e expressão da sexualidade (RAGO, 2004). Transpondo essas atitudes para aquele tempo e lugar, Allende as reinterpreta, naturalizando-as como questões perenes em si mesmas, próprias da mulher, e não atreladas a uma determinada conjunção de fatores socioculturais da contemporaneidade.

Para constituir com verossimilhança a resistência empreendida por Zarité à opressão, que, seja com base na força, seja com base na lei, seu proprietário pode exercer contra ela, a obra apresenta essa personagem aperfeiçoando-se cada vez mais na capacidade de adiantar-se aos acontecimentos e manipular, mediante o emprego da inteligência, as decisões de seu senhor. Pode-se inclusive estender essa “manipulação” às outras relações pessoais que se estabelecem colocando em oposição o masculino e o feminino, o dominador e o subalterno, a religião de origem europeia com as religiões de origem africana. Os homens brancos e ricos, ou em condições de exercer o poder, são frequentemente figurados como “frágeis” e “vulneráveis”, tanto frente à inteligência quanto frente à sexualidade feminina. Há uma série de exemplos de personagens assim constituídos ao longo da obra: Toulouse Valmorain, o proprietário de Zarité; Dr. Parmentier, médico dos brancos; Capitão Relais, chefe da polícia montada; e até o pequeno Maurice, filho de Valmorain, são exemplos dessa caracterização.

Sua escrita se alinha, portanto, com as abordagens específicas da atual literatura de autoria feminina, em que a mulher é retratada como sujeito de sua própria história e com o processo de, através dos romances de extração histórica, recontar a maneira como se

constituíram as identidades e as relações de poder estabelecidas no continente latino-americano. Da constância com que sua obra lida com esses temas e abordagens, podemos, como leitores e críticos, considerar que se pode depreender daí também seu *ethos* discursivo, assunto a ser tratado no próximo capítulo.

3 ISABEL ALLENDE: ITINERÂNCIA E ESCRITA DE SI

He sido forastera casi toda mi vida, condición que acepto porque no me queda alternativa. Varias veces me he visto forzada a partir, rompiendo ataduras y dejando todo atrás, para comenzar de nuevo en otra parte; he sido peregrina por más caminos de los que puedo recordar. De tanto despedirme, se me secaron las raíces y debí generar otras que, a falta de un lugar geográfico donde afincarse, lo han hecho en la memoria; pero ¡cuidado!, la memoria es un labirinto donde acechan minotauros

Allende, 2011.

Nascida no Peru, de onde voltou para o Chile – origem de sua família – é do lugar de exilada que Isabel Allende escreve seu primeiro livro, *A casa dos espíritos* (1982), adaptado para o cinema e logo alçado à condição de best-seller, não necessariamente nessa ordem.

As origens da itinerância de que ela fala e que, segundo ela, a conforma, são relatadas na autobiografia *Mi país inventado* (2003). Começou ainda na infância, quando seu pai biológico a abandonou, bem como à sua mãe e irmãos, e a família retornou ao Chile para viver na casa de seus avós maternos. O casamento foi anulado e sua mãe casou-se novamente, desta vez com um diplomata. Passou toda a infância e adolescência mudando-se de um país a outro, de acordo com as incumbências que recebia seu padrasto. Vendo a condição de sua mãe, sempre tendo sua vida determinada pelas decisões e atos de algum homem: pai, marido, irmãos, torna-se feminista, na medida em que reivindica para si, enquanto mulher, o direito de decidir seus próprios passos na vida. Passa a ser vista com desconfiança por sua família, essencialmente patriarcal, como quase todas as famílias chilenas (e latino-americanas) à época:

En principio, el trabajo o el intelecto de una mujer no se respeta; nosotras debemos hacer el doble de esfuerzo para obtener la mitad de reconocimiento. ¡Ni que decir en el campo de la literatura! (...). Los hombres tienen el poder económico y político, que se pasan de uno a otro, como una carrera de postas, mientras las mujeres, salvo excepciones, quedan marginadas (ALLENDE, 2011, p. 71)²².

Seu avô, com quem lia, conversava e viajava desde que, aos sete anos, tornou-se uma leitora contumaz, deu gargalhadas quando ouviu pela primeira vez a palavra “machismo”,

²²“A princípio, o trabalho ou o intelecto de uma mulher não se respeitam; nós devemos fazer o dobro do esforço para obter a metade do reconhecimento. No campo da literatura, então... nem se fala! Os homens têm o poder econômico e político, que passam de um a outro, como uma corrida de revezamento, enquanto as mulheres, salvo exceções, seguem à margem.”

duvidando da possibilidade do questionamento daquilo a que ele, patriarca da família, entendia como sendo “a ordem natural das coisas” (ALLENDE, 2011). A autora ressalta entre aspas estes termos, vulnerabilizando-os enquanto conceitos. O mesmo faz com os personagens todo-poderosos de suas histórias, os homens em condição de comando, público ou privado. Allende expõe suas contradições e fragilidades, que a mulher comum – esposa, mãe ou filha destes mesmos homens – conhece bem. Talvez daí a admiração que exerce sobre o público feminino.

Shaw (1999) também circunscreve dúvidas em torno à Allende, especificamente à sua escrita, segundo ela, questionadora do poderio patriarcal. Mas não é como a percebe o crítico, que aponta como de uma negativa ambiguidade a caracterização que ela faz dos personagens masculinos opressores. Ele acusa a escritora de sucumbir ao poder patriarcal, representando-os como charmosos, conquistadores e portadores de honradas qualidades.

Desde já adiantamos não aderir a esse ponto de vista. Ao contrário, situamo-nos junto ao grupo de críticos que situa Allende entre autoras da chamada “nueva novela latino-americana”, em que o passado histórico de um país é ficcionalizado de modo a ser recontado sob outra perspectiva, que não a emanada pelo *status quo*. Nessa estratégia, homens poderosos, conquistadores e sim, eventualmente charmosos, têm suas fragilidades expostas e, agindo contra eles, vulnerabilizando-os e, eventualmente, fazendo-os sucumbir, pela força de suas vivas contradições. Admitimos, no entanto, que, paradoxalmente, esse procedimento os “humaniza”. Nesse sentido, as narrativas que apresentam tal perspectiva, apesar de trabalharem com a ficcionalização da história, assumem um teor bastante realista, ainda que também abordem, eventualmente, elementos tomados de empréstimo à fantasia, ao misticismo ou a algo que o valha (CUNHA, 2004).

Além disso, Shaw (1994) também identifica uma contradição entre a perspectiva que ela assume, de não fazer experimentações com as noções de tempo e realidade: “El estilo tiende a ser realista y hay un intento de revelar aspectos escondidos de la realidad y de concienciar al lector (SHAW, 1994, p. 254)”, e a inserção constante e aparentemente contraditória, de elementos mágicos, fantásticos ou pré-determinados em suas obras. Ocorre que a explicação para isso encontrava-se no próprio momento literário em que ela se inseria (ou insere), o Pós-Boom. Ao contrário dos escritores do boom, momento literário imediatamente anterior, que usavam da linguagem para fazer experimentalismos de sentido e de tempo, os escritores do Pós-boom, em que se situa Allende, ancoravam sua produção numa perspectiva mais próxima da realidade. Admitiam, no entanto, que a realidade fosse, ela

mesma, em última instância, desprovida, de sentido. “Parecer ter sentido” não é a mesma coisa que “ter sentido”. Daí que eventuais fugas à “aparência de realidade” não precisam ser, elas mesmas, negação da realidade.

3.1 Allende, escritora de si: a construção de um *ethos*

A noção de *ethos* pertence, desde Aristóteles, à antiga tradição retórica. Maingueneau (2006) a atualiza sob a ótica da Análise do Discurso, referencial que a partir de agora adotaremos para analisar sua configuração na prática e no discurso de Isabel Allende, a fim de nos contrapormos a algumas críticas que têm sido infligidas à escritora.

Tal noção permite, segundo esse teórico, refletir sobre a adesão dos sujeitos a certa posição discursiva, em um processo que tanto mais se evidencia quanto mais o escritor pretenda (ou precise) conquistar um público que tem, em relação aos seus textos, a liberdade de discordância ou mesmo de recusa frontal.

Pragmaticamente falando, aquilo que se pronuncia e se mostra, anuncia e confirma o caráter daquele que discursa, configurando o *ethos* de um enunciador – que não necessariamente corresponde àquilo que ele é *de verdade*. Trata-se de um conjunto de “impressões” a respeito de seu caráter, baseadas na necessária confluência entre o que ele diz – consideradas as expectativas geradas pelo gênero de discurso a ser pronunciado, em geral previamente conhecido do público – e a maneira como se comporta sob o aspecto de sua presença corpórea no ato de enunciação (MAIGUENEAU *apud* AMOSSY, 2008).

O estudioso observa que a fonte enunciativa do discurso – o enunciador – relaciona-se a uma espécie de “tom” que indica quem o pronuncia. Esse “tom” não se refere apenas à vocalidade específica de um discurso oral. Pode-se identificar o “tom” de um livro. Esse tom reflete um conjunto de manifestações corporais, gestuais e estéticas, representativas de estereótipos valorizados ou desvalorizados, sobre as quais se apoia a enunciação.

Ao contrário do que se possa supor, o *ethos* não é a fonte inicial de um discurso, seu “sopro iniciador”, mas resultado de certa “maneira de ser”, de uma “identidade” relativa a um “posicionamento discursivo”. Assim, a completude do sentido atribuído a um discurso revela-se, portanto, não só pelas ideias, doutrinas ou argumentos que venha a explicar, mas também pelo *ethos* que confirme cada um desses elementos. Essa relação direta entre o que se espera do discurso de alguém e aquilo que o próprio enunciador anuncia de si, consideramo-la muito bem exemplificada em uma entrevista concedida pelo escritor africano Wole Soyinka, prêmio

Nobel de literatura de 1986, a duas pesquisadoras brasileiras, Angela Leite de Souza e Eliana Lourenço de Lima Reis, da qual transcrevemos abaixo o trecho mais representativo:

Entrevistadoras: Temos observado que, quando fala para públicos maiores, o senhor geralmente aborda assuntos políticos, como na solenidade de abertura do Prêmio Casa de las Américas, quando mencionou o julgamento do ex-Pantera Negra Abu Jamal²³, nos Estados Unidos.

W. Soyinka: Apenas muito raramente penso em questões que não tenham, de modo algum, um sentido político. Para mim, o engajamento político significa simplesmente estar atento ao que acontece à minha volta e reagir não só ao que acontece geograficamente longe de mim, mas que assim mesmo me atinge – isto ocorre toda vez que a base temática de minha existência é afetada por algum evento. (...). Minha tribo, minha tribo principal, é a tribo dos escritores. Essa é a minha primeira tribo. Assim, responder a ela é algo instintivo e não o resultado de uma consciência política (REIS, 2011, p. 295-296).

A qualidade do *ethos* se define, dessa forma, pela capacidade que tenha de confirmar o mundo que se cria mediante a fala do enunciador – fiador, afinal, do enunciado a ser feito. Seu valor se extrai da confluência entre seu próprio enunciado e o *ethos* que dele emana (MAINGUENEAU, 2006). Acerca do discurso, Maingueneau afirma serem dele indissociáveis a organização dos conteúdos e a cena discursiva, legitimada por sua devida inscrição em uma determinada configuração social e histórica.

Como é de conhecimento público, Isabel Allende escreve, entre outros temas, a respeito de sua própria rotina e história de vida, em livros que são, declaradamente ou não, autobiográficos. Além disso, mantém um blog oficial e uma conta ativa no *facebook*, através dos quais temos acesso a trechos de suas obras e atualizações sobre sua rotina e contatos com amigos, familiares ou personalidades da política, artes e cultura.

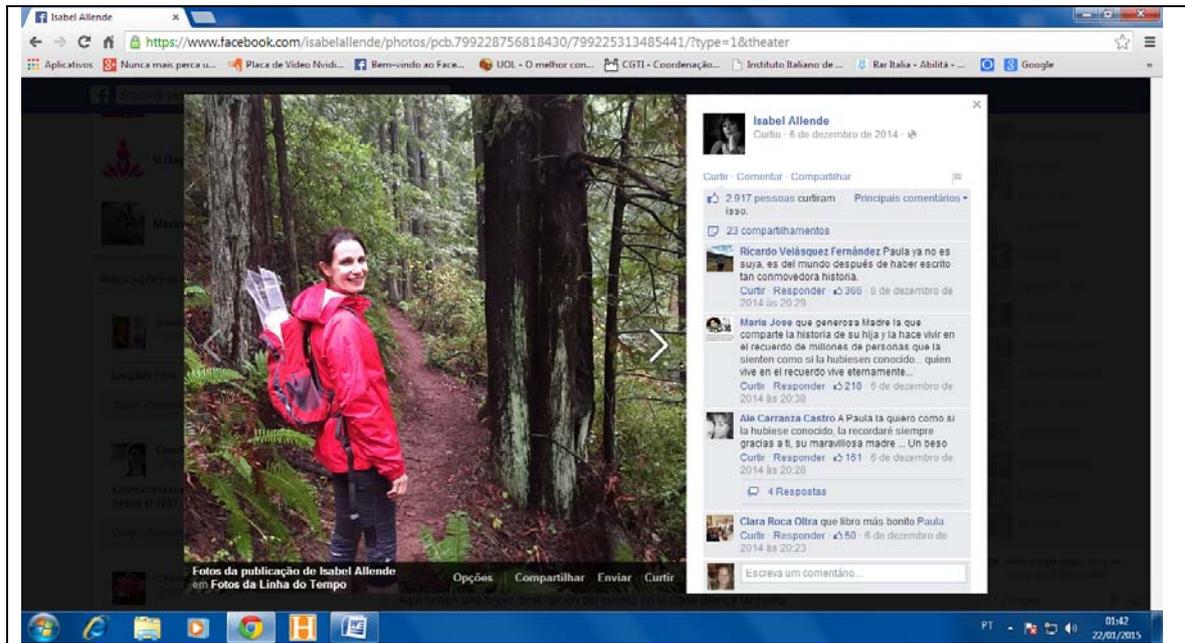
Recentemente, postou nessa famosa rede social uma foto de sua nora visitando o lugar onde foram espalhadas as cinzas de Paula, filha de Allende, quando da ocasião do aniversário de sua morte (Figura 2). Embaixo da foto, um comentário explicava que a nora fazia, na ocasião, a gentileza de representá-la em um ritual de homenagem que ela, Allende, costumava prestar à filha nessa data, mas que estava impedida de fazê-lo por encontrar-se em trânsito na ocasião, viajando para cuidar da própria mãe:

Hoy hace 22 años falleció mi querida Paula y Lori (mi nuera), cariñosa como siempre, llevó flores al bosque donde esparcimos sus cenizas. Yo no pude ir esta vez porque estoy en Chile acompañando a mi madre quien salió muy bien de una operación de remplazo de cadera. Así va la vida dando vueltas y uno hace lo que puede. (ALLENDE, 2014)²⁴.

²³“Jornalista e ativista afro-americano condenado à morte pelo assassinato de um policial em 1981, Abu-jamal continua a escrever na prisão e é alvo de campanhas populares pela revisão de sua pena.” (REIS, 2011, p. 295).

²⁴“Hoje faz 22 anos que faleceu minha querida Paula e Lori (minha nora), carinhosa como sempre, levou flores ao bosque onde espalhamos suas cinzas. Eu não pude ir desta vez porque estou no Chile acompanhando minha

Figura 2. Postagem de Isabel Allende no Facebook²⁵.



Vendo uma postagem como essa, por exemplo, temos, enquanto seus leitores, certeza da existência do referido lugar. Confirmamos que fica em uma idílica floresta da Califórnia e que o ritual ao qual Allende se refere no livro *A soma dos dias* (2009) realmente se repete todos os anos, sob a responsabilidade da autora ou de alguém de sua família.

A conclusão mais imediata a que chegamos é a de que podemos tomar como verdade aquilo que Allende escreve a respeito de si, perfazendo uma bastante bem conformada adequação entre seu discurso, imagem e tom, configurando um *ethos* muito bem consolidado de escritora confessional, sincera, capaz de expor e mesclar sua intimidade com sua atividade profissional.

Sua vida e a de sua família são presenças frequentes em várias de suas obras: desde *A casa dos espíritos* (1982), seu maior best-seller, também transformado em filme de sucesso, passando por *Paula* (1995), *A soma dos dias* (2009) e *Meu país inventado* (2011), só para citar alguns.

Acerca da especificidade dos conteúdos de seu discurso, como bem registra Donald Shaw (1999) sobre os escritores do pós-boom, entre os quais se inscreve Isabel Allende, e tal

mãe, que agora se recupera bem de uma cirurgia de quadris. Assim a vida segue dando voltas e cada um faz aquilo que pode.”

²⁵Disponível em:

<https://www.facebook.com/isabelallende/photos/pcb.799228756818430/799225313485441/?type=1&theater>. Acesso em 06 dez 2014.

como seus contemporâneos, a autora tem, como uma de suas mais frequentes práticas, atribuir à escrita uma qualidade “redentora” para a falta de sentido da vida: “(...), *por encima de todo, el acto de escribir o comunicar sirve para atribuir un sentido a la vida*”²⁶(SHAW, 1999, p. 280).

Além disso, a escrita também se coloca como amparo frente a algumas questões enfrentadas na condição de “desajustada” ao sistema, motivo pelo qual, como ela, suas principais personagens também trazem consigo o costume de escrever.

Paradoxalmente, de tal “confissão”, de que a escrita vem a ser, na sua vida, uma espécie de “tábua de salvação” para dificuldades de adequação aos mecanismos de inserção social com os quais a maioria de nós tem de lidar, embora pareça uma fragilidade, decorre, ao contrário, um fortalecimento de sua condição profissional, alçando-a quase que a uma espécie de “tribo” de pessoas destinadas a escrever, o que ela reitera ao relatar que o mesmo se passa com outra escritora de renome²⁷:

Una vez oí decir a una famosa escritora afroamericana que desde niña se había sentido extraña en su familia y en su Pueblo; agregó que eso experimentan casi todos los escritores, aunque no se muevan nunca de su ciudad natal. Es condición inherente a este trabajo, aseguro; sin el desasosiego de sentirse diferente, no habría necesidad de escribir. La escritura, al fin y al cabo, es un intento de comprender las circunstancias propias y aclarar la confusión de la existencia, inquietudes que no atormentan a la gente normal, sólo a los inconformistas crónicos, muchos de los cuales terminan convertidos en escritores después de haber fracasado en otros oficios. Esta teoría me quitó un peso de encima: no soy un monstruo, hay otros como yo (ALLENDE, 2011, p. 16)²⁸.

Além disso, a própria autora, no autobiográfico *Mi país inventado* (2011), confirma que a escrita foi, também para si, uma espécie de predestinação, de único caminho possível de ser seguido, posto que, quando principiaram as viagens, e por uma espécie de “intuição”, sua mãe lhe presenteou com um caderno, para que fizesse um diário. A respeito de sua relação com essa proposta, ela comenta: “Yo anotaba con una tenacidad de notario, como si ya entonces presintiera que sólo la escritura podría anclarme a la realidad (ALLENDE, 2011, p. 130)²⁹”.

²⁶“(…) acima de tudo, o ato de escrever ou comunicar serve para atribuir um sentido à vida.”

²⁷O nome da escritora em questão não aparece na fala de Allende a que tivemos acesso.

²⁸“Uma vez ouvi uma famosa escritora afro-americana dizer que desde menina se sentia estranha em sua família e em seu povo: acrescentou que isso experimentam quase todos os escritores, ainda que nunca se movam de sua cidade natal. É condição inerente a esse trabalho, assegurou: sem o desassossego de sentir-se diferente, não haveria necessidade de escrever. A escritura, ao fim e ao cabo, é uma tentativa de compreender as próprias circunstâncias e aclarar a confusão da existência, inquietudes que não atormentam as pessoas normais, somente aos inconformistas crônicos, muitos dos quais terminam convertidos em escritores depois de haver fracassado em outros ofícios. Essa teoria me tirou um peso das costas: não sou um monstro, há outros como eu.

²⁹“Eu anotava com uma tenacidade de tabelião, como se desde já pressentisse que somente a literatura poderia ancorar-me na realidade.”

Ao entrar na idade adulta, casa-se com Miguel de Frias e começa a trabalhar em uma revista dirigida ao público feminino, *Paula*, em que trata de temas considerados tabus para a sociedade chilena da época, como anticoncepcionais e sexualidade, e principiando aí a constituir, diante do público, um *ethos* de escritora feminista. Atua também como repórter de TV e escreve uma coluna de humor em um jornal.

Ocorre o golpe militar, instaurando, em 1973, a ditadura chilena que, liderada pelo General Augusto Pinochet, duraria cerca de 17 (dezesete) anos. Sendo sobrinha-neta de Salvador Allende, o presidente deposto e, ainda por cima, jornalista de caráter vanguardista, torna-se alvo do regime e decide, com o marido e os filhos, fugir para a Venezuela.

Lá, vive sob a condição de exilada. Tem dificuldades de adaptação e aprendizado dos costumes locais, muito mais pela atitude mental nostálgica que adota então do que pelas condições de recepção que recebeu daquele país, onde muitos chilenos em situação parecida foram buscar abrigo. Não consegue adaptar-se aos empregos que arruma e, longe da família e dos próprios referenciais, vê seu casamento entrar em crise.

Segundo seu relato autobiográfico *Mi país inventado* (2011), foi a condição de exilada que lhe permitiu escrever *A casa dos espíritos* (1982), no afã de reconstituir-se a si mesma e à sua história nesse momento de crise. E é desse lugar de enunciação que Allende constitui seu *ethos*, de escritora que se baseia nas próprias memórias para delas extrair material para a escrita. Nessa tarefa, considera inclusive aquilo de que duvida ser verdade. O que importa, afinal, para a literatura, se é verdade ou não? A riqueza do que se extrai dessa memória, perdida entre o tempo, a imaginação e as sensações que ficaram registradas, vale, quer seja verdadeira, quer não (ALLENDE, 2011). Mesmo porque, a verdade é inalcançável em sua completude, posto que, qualquer fato, por mais banal que seja, sempre será visto e contado de diferentes maneiras pelas diferentes pessoas nele envolvidas. Qual versão seria a mais verdadeira? O que a literatura pode fazer, segundo Isabel Allende, é alinhar uma das muitas versões da história, ressaltando pontos e sensações aqui e acolá, pois, em realidade, a vida da maioria das pessoas, se não passar pelos procedimentos de destaque a um ou outro ponto, como o faz a escrita da narrativa literária, também pode ser contada com a entonação que se daria à leitura de um catálogo telefônico.

No entanto, como afirma a escritora, seu olhar de permanente forasteira – posto que nunca estabelecida por muito tempo em lugar algum - lhe permitiu enxergar sempre com singularidade as circunstâncias em que se passavam os fatos, bem como as pessoas nele envolvidas. A itinerância advinda, ora da profissão de seu padrasto, ora da condição política

em que se encontrava o continente, nunca lhe permitiu estar de todo ambientada. Por isso, via cenas e cenários com olhar de estranhamento, condição, segundo Chklovski (1971), essencial para a literariedade. Em seu famoso ensaio, *A arte como procedimento*, observa: “(...) o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber” (CHKLOVSKI, 1971, p. 41). Ou seja, o caráter estético/ artístico de um objeto não está nele mesmo, mas na maneira como seu observador – no caso, Isabel Allende – o percebe, espantando-se com ele, descobrindo sua função ou beleza, imaginando seus possíveis usos, tentando encaixá-lo em seu sistema de compreensão do mundo, evocando-o na memória ou relacionando-o a situações que provoquem algum sentimento ou sensação não usuais. Ora, estando em constante deslocamento, a autora tende a frequentemente relacionar-se com os ambientes e seus objetos mediante alguma dessas formas, projetando suas impressões na escrita, que se reveste, assim, de um sempre renovado caráter estético.

São criadas assim as manifestações de “imagem poética”, conceito forjado por Chklovski (1971) para traduzir a manifestação da poesia na descrição de imagens, de forma que a presença de um objeto em cena se justifique pelas sensações ou sentimentos que provoque no observador (narrador, personagem ou na junção de ambos), pela interferência em sua corporeidade, memória, identidade, condição social ou existencial. Mais ainda, diria Chklovski: “A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima” (1971, p. 42). Afinal, em se tratando de literatura, todo procedimento tem (ou deveria ter) como principal função, afetar o suposto leitor, movê-lo de seu conforto e indiferença, de preferência com a maior intensidade possível, de modo a trazê-lo para dentro desse mundo que o escritor, através de seu trabalho, se esforça para criar.

Lukács (1968) também reforça esse procedimento como etapa necessária à literariedade, desmerecendo a descrição imagética *per se*. Esse pensador acrescenta que, mais importante do que a descrição minuciosa dos cenários e objetos, tão valorizada pelo movimento realista do final do século XIX e início do XX, seria o estabelecimento de uma relação direta entre o objeto e o decurso da ação narrativa. Esse procedimento se nos defronta em algumas passagens de *A ilha sob o mar*, como na que segue abaixo, por exemplo:

Sem dizer uma palavra, ele se sentou a sua mesa e escreveu às pressas numa folha, secou a tinta com talco e o soprou; depois, com o anel, imprimiu seu sinete em lacre, como eu o tinha visto fazer com documentos importantes, e leu em voz alta o que escrevera, já que eu não sabia. Senti um nó na garganta, o coração começou a bater no peito; aquele pedaço de papel tinha o poder de mudar a minha vida e a da minha filha (ALLENDE, 2011, p. 191).

A essa linha de raciocínio, Chklovski (1971, p. 45) acrescenta: “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos.” Uma lamparina, por exemplo, dentro de casa, no século XVIII, era um objeto cotidiano, perfeitamente reconhecível em seu lugar e função, e normalmente inadequado para provocar estranhamento. Mas sua aparição para um escravo fugido, em estado de quase morte, no alto de um penhasco da floresta, traz consigo a revelação de que a vida, dali em diante continuaria, e sob outros rumos, bem diferentes daqueles para os quais a escravidão o havia levado:

Percebeu, então, uma luz vacilante se movendo a curta distância, e pouco depois viu uma figura com uma lamparina, que se inclinou a seu lado, uma voz de mulher, que lhe disse alguma coisa incompreensível, um braço, que o ajudou a se levantar e uma mão, que aproximou uma cabaça com água de seus lábios. Bebeu tudo, desesperadamente. Soube, assim, que havia chegado a seu destino (ALLENDE, 2011, p. 155).

A depender da relação que Chklovski (1971) estabelece entre o estranhamento do olhar e a literariedade, em nosso entendimento, Allende, cujo olhar itinerante está, pela incapacidade de sempre reconhecer, forjado no estranhamento, traz consigo, já em sua biografia, uma das marcas mais essenciais da literariedade. Claro está que isso não significa, por extensão, que qualquer pessoa que tenha a itinerância em sua autobiografia seja necessariamente dotada de capacidade de se valer do estranhamento para escrever boas histórias, mas que, no caso de Allende, sua itinerância sugere tal relação, observável nas temáticas e procedimentos que adota.

Além disso, ela trabalha com a estratégia de recontar a história do continente em romances cuja narração e protagonismo são predominantemente femininos, com o quê, dá voz a personagens que, em se tratando da perspectiva dominante, encontrar-se-iam caladas, posto que mulheres em condição subalternizada frente às organizações de poder, em cada época e lugar retratados.

O fim das ditaduras que assolaram a América Latina entre as décadas de 1960 e 1980 permitiu ao grupo de escritoras a que Allende pertence - antes exiladas nos EUA e agora, imigrantes - a liberdade para voltar a seus países, mas não foi o que elas fizeram. Décadas já haviam se passado e nem elas, nem seus países, eram mais os mesmos da época em que ocorreram as rupturas. Suas identidades já haviam sido reconstruídas naquele lugar, e a opção foi continuar vivendo ali, agora na condição de imigrantes.

Atualmente, se autointitula como uma escritora latino-americana - não apenas chilena - relacionando tal condição com sua escrita, ambientada em vários países da América Latina:

"A mí me cuesta mucho ponerme en la posición de una escritora chilena. Hace doce años, casi trece, que no vivo en Chile, y no lo hago por razones políticas. Siento que cada vez más soy latino-americana (ALLENDE, 1988 *apud* SKAR, 2001, p. 198)³⁰.

Verifica-se, a partir de então, outra abordagem na produção literária desse grupo. Passa sa retratar personagens cujas trajetórias em muito refletem as experiências vivenciadas por suas autoras: a da necessária aprendizagem a quem foi imposta a condição de desterritorialização e que, para sobreviver a ela, buscou reterritorializar-se em outro espaço físico e cultural, os EUA. Essa perspectiva passa, necessariamente, pela experiência de transculturação de personagens que precisam aprender a reelaborar sua identidade em função desse processo.

Para tal, Allende se vale de caracterizações que se coadunam com perspectivas de análise que se têm debruçado sobre conceitos como “identidade de gênero”, “identidade cultural”, “sujeito ex-cêntrico”, “hibridismo”, “identidade de resistência”, “polifonia”, “multiculturalismo”, entre outros.

Neste trabalho, aderimos à compreensão de Skar (2001), segundo a qual, Allende, bem como as outras escritoras que partilham com ela essa experiência de vida, frequentemente a projetam em suas personagens.

É o que, afinal, também ocorre a Zarité, a protagonista de *A ilha sob o mar*. Seu lugar de destino final, ao salvar a vida de seu patrão na fuga dos violentos conflitos que assolaram a colônia de São Domingos quando da eclosão dos processos revolucionários que lá ocorreram, atingindo sua propriedade, foi Nova Orleans. Na ocasião, por ter salvado a vida do patrão e do filho dele, por lei, Zarité teria garantido o direito à liberdade. Mas, a princípio, não o conquistou, posto que, deturpando os fatos, o patrão insistia no contrário, afirmando publicamente que ele a teria salvo, bem como à sua filha. Ocorre que havia testemunhas, entre as quais aliados de Zarité, como um padre tido como santo, por exemplo, diante de cuja palavra o patrão não poderia contra argumentar, sem prejuízo para a própria honra.

E é nesse novo país, e em função de sua capacidade de articular-se em uma forte rede de solidariedade, que alcança, finalmente, a liberdade que tanto almejou e que lhe permite a experiência de viver a identidade que escolheu para si. É pertinente, segundo Skar (2001), a aplicação do conceito de *Bildungsroman* de viés feminino à narrativa de Allende, uma vez que esta retrata o processo de amadurecimento da protagonista através de sua interação com o mundo (STEVENSON, 1992). Tal conceito, utilizado pela primeira vez por Karl Morgenstem

³⁰«A mim me custa muito colocar-me na condição de uma escritora chilena. Faz doze anos, quase treze, que não vivo no Chile, e não o faço por razões políticas. Sinto que cada vez mais sou latino-americana.»

em 1810, ainda sem referenciar-se a especificidades estéticas, ou seja, sem prender-se à literatura (BERGMEIER, 2007) e muito utilizado no século XIX, é reconhecido agora de forma parcial, em personagens com dificuldades em estar no ambiente físico e social em que se encontram, e em responder a ele de forma satisfatória, inclusive para si. Não é um ambiente confortável, há desafios a serem respondidos. Desafios que podem custar a integridade física, os projetos, a felicidade, ou mesmo a vida dos personagens. O romance delinea sua trajetória de aprendizado, geralmente deflagrada por alguma perda, sua tolice inicial e a maneira como, frequentemente em situações de deslocamento, o personagem vai aprendendo a se portar. Em *A ilha sob o mar*, Zarité, contando-nos essa parte de sua história, se remete ao tempo em que, ainda muito menina e sem conhecer quase nada do ambiente e das circunstâncias que a cercam, decide enfrentar sua condição de escravidão com uma fuga inconsequente. Claro que não chega nem perto de conseguir, sendo confrontada com a necessidade de, primeiro, aprender formas eficazes de sobreviver:

“Por que você voltou?”, perguntou-me. Eu não tinha resposta. Entregou-me um copo d’água, e então as lágrimas desceram como chuva quente, misturando-se com o sangue do nariz. “Agradeça por eu não lhe dar uma surra como você merece, sua pirralha idiota. Aonde você acha que iria? Às montanhas? Não chegaria lá nunca. Somente uns poucos homens conseguem, os mais desesperados e valentes. Se, por um milagre, você conseguisse fugir da cidade, atravessar a mata e os pântanos sem botar o pé nas plantações, onde seria devorada pelos cães, se você conseguisse enganar os milicianos, escapar dos demônios e das cobras venenosas e chegar às montanhas, os negros rebeldes a matariam. Diga-me, para que iriam querer uma menina como você? Por acaso você é capaz de lutar ou de empunhar um facão? Pelo menos sabe agradar a um homem? Tive de admitir que não (ALLENDE, 2010, p. 51).

Há que se fazer uma ressalva, no entanto. Ao ser desenvolvido, o modelo de *Bildungsroman* pressupunha uma adequação progressiva do personagem ao seu mundo até sua plena integração a este, com aceitação de ambos os lados e reconhecimento de seu lugar na sociedade (STEVENSON, 1992). Não é, de forma alguma, o que ocorre a Zarité. Ela aprende a se portar, mas é como se vestisse uma máscara, pois não assimila as normas e condições estabelecidas pela cultura branca, mas rebela-se contra elas. Seu crescimento lhe permite criar as condições para exercer com sucesso essa recusa.

Concomitantemente marginalizada enquanto mulher, escrava e negra, Zarité apresenta sua própria visão de mundo e aprende a alimentar, além de sonhos, toda uma rede de relações na qual se trocam afetos, ensinamentos, informações, alianças, segredos e condições para a realização das aspirações individuais e coletivas, dela e de seus aliados na luta diária que era preciso empreender contra a opressão e seus excessos. Ela não está sozinha nessa empreitada. Trabalhando em rede, outras mulheres, em maior ou menor grau, também submetidas à

condição de subalternidade, desenvolvem seus próprios modos de reagir a ela. Baseando-se no estudo das relações de poder, CASTELLS (2013) propõe, além da já mencionada identidade de resistência, outras duas formas de constituição de identidades, quais sejam:

Identidade legitimadora: introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais, tema este que está no cerne da teoria de autoridade e dominação de Sennett, e se aplica a diversas teorias do nacionalismo; (...); Identidade de projeto: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade, e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social (CASTELLS, 2013, p. 24).

Até o momento, nosso entendimento se consolida no sentido de que Allende se esforça para personificar, na figura dessa personagem, a construção de uma identidade de resistência (CASTELLS, 2013), tal como seria possível naquele momento, ficcionalizando o surgimento histórico de um fenômeno cultural reconhecido, nos estudos culturais do século XX, como hibridismo. Nesse processo, não é a verdade histórica que se propõe apresentar, mas as possibilidades que, em função do ambiente social e de alguns fatos dela representativos, poderiam ali ser vivenciadas: “O trabalho desse tipo de ficcionista é mostrar os caminhos através dos quais tais possibilidades podem ter sido gestadas” (WARD, 2007, p. 437).

A contribuição de Isabel Allende ao recontar, em sua obra ficcional, a história do Haiti, está, entre outros fatores, no fato de que, dessa forma, essa história se desloca do campo do racionalismo econômico, que tão bem a justificava, para o campo do sensível, na medida em que nos permite acessar, ainda que de forma ficcionalizada, a experiência emocional e existencial dos personagens, humanizando-os e irmanando-os a cada um de nós através de suas angústias, limitações, fraquezas e superações. Em geral esquecida pela abordagem tradicional, essa experiência tem a sua própria história. Feita de resistência, aprendizado, cumplicidade, pertencimento, sensibilidade, celebração e invocação ao sagrado. É nessa experiência, presente em *A ilha sob o mar*, que nos detemos a seguir.

4 A ILHA SOB O MAR: A HISTÓRIA DENTRO DA HISTÓRIA

A literatura enfrenta a política nesse ponto: a política do Estado é o discurso que diz à sociedade o “que não pode ser”, aquilo que não é possível. E a literatura é o lugar onde o possível prolifera, e onde a alternativa tem o seu lugar. (...) Os grandes romancistas são aqueles capazes de responder à ficção do Estado

PIGLIA, 1990 apud REIS, 2011.

O África, para a colônia francesa de São Domingos, atual Haiti, mais precisamente para a cidade portuária de Le Cap, no século XVIII. Nesse período, devido aos altos lucros relacionados à agricultura para exportação de produtos como cacau, anil e, principalmente, açúcar – que a Europa consumia com avidez – essa cidade ficou conhecida como a “Pérola das Antilhas”. Nela conviviam representantes da corte, banqueiros, militares, comerciantes, joalheiros, consumidores de artigo de luxo, bordeis, prostitutas, escravos de origem africana ou já nascidos por lá - os créoles - bem como mulatos livres, marinheiros, religiosos, políticos e estrangeiros vindos de vários países da Europa, principalmente espanhóis – donos da outra metade da ilha – e ingleses, em busca de fortuna; mas também irlandeses e escoceses (em geral, servos), marginais, traficantes de negros, judeus, deportados, loucos, bêbados, além de toda sorte de gente em busca de dinheiro rápido, poder ou ambas as coisas (ALLENDE, 2010; JAMES, 2010).

Obviamente, um ambiente capaz de congrega as tantas pessoas, de tantas diversas origens, com tantos objetivos diferentes, geraria uma imensa gama de conflitos, de maior ou menor extensão e gravidade. Os que ganhavam, ganhavam muito. Os que perdiam, muito perdiam. Muitas conquistas eram, por isso, empreendidas e garantidas com sangue, sobretudo dos escravos, sem cuja mão de obra, abundante e resistente, o sistema jamais teria sido lucrativo como foi (BLAKBURN, 2003).

Para esse último grupo, tudo parecia perdido, inclusive - segundo a visão dominante, interessada em sua submissão - a própria condição humana. Despojados de sua terra, família, língua, cultura e vontade, os escravos e as escravas tinham suas vidas devastadas e violentamente atreladas aos interesses econômicos do sistema. Em sua maioria, negros trazidos da África, bem como seus descendentes.

Tratados com violência e vigiados de perto por homens e cães, eram lançados, literalmente nus (ou em trapos) numa arena de luta cujas regras, ambiente e adversários

desconheciam. Alguns enlouqueciam; outros se rebelavam, e até que muitos pudessem se insurgir e ser vitoriosos na luta que lhes devolveria a liberdade, muitos outros sucumbiram.

O processo foi lento e doloroso, exigindo sacrifícios e persistências. Não havia muitas oportunidades de planejamento, muito menos de execução. Não havia condições políticas favoráveis a nenhuma negociação. Era preciso conquistar cada mínimo avanço.

Mas apesar de tão áridas e opressoras condições de vida, havia circunstâncias, essencialmente subversivas, que propiciavam a experiência da liberdade, ainda que momentânea, e, mais do que isso, a celebração, alimentando, de geração a geração, a esperança de que ambas se pudessem fazer definitivas. Essa experiência, nós a encontramos manifesta na dança que, entre os escravos de origem africana, expressava corporalmente sua devoção religiosa e agregava os indivíduos em torno a uma comunidade que, segundo Pierre Verger³¹ (1996) se fazia reconhecer em qualquer lugar do planeta.

É a partir dessa experiência, ora subjetiva, ora comunitária, que se nos apresenta, em primeira pessoa, Zarité Sedella, a protagonista. Escrava, mulher e negra, Zarité sofre, desde criança, a opressão que pode vivenciar uma pessoa nascida sob essas circunstâncias, em uma sociedade cujo centro de poder, patriarcal e de origem europeia – entenda-se: branca - se estabelecia sobre a escravidão. Sob o prisma dessa dominação, sua identidade e subjetividade deveriam reduzir-se praticamente a nada. Afinal, uma das bases discursivas sobre as quais se assentava a ideologia dominante era o argumento que defendia que os negros não eram humanos. Seu valor, portanto, se media pelo benefício que de seu trabalho pudesse ser extraído, em prol de seus proprietários. Nessas circunstâncias, Zarité, vulgo “Tété”, não tinha, a princípio, muitos motivos para sentir-se feliz. No entanto, havia algo em sua experiência de vida, que desde a infância lhe permitia deslocar-se da condição opressora que a sufocava para outra, diametralmente oposta, que a fazia transbordar de alegria: a dança. O caminho percorrido pela dança em sua individualidade preenchia várias lacunas que o sistema engendrara, a ela e aos seus, desde o sequestro de seus ancestrais, na África. E, ao contrário da experiência de muitos que, naquela sociedade, estavam em condição oposta, de dominação, Zarité tinha, pelo menos nos momentos em que podia dançar, a experiência da felicidade:

Minha primeira lembrança de felicidade, quando era uma pirralha magrela e desgrehada, é a de mexer ao som dos tambores, e essa é também a minha mais recente felicidade, porque na noite passada estive na Praça do Congo dançando e

³¹Fotógrafo francês que viajou o mundo retratando diferentes culturas antes de fixar residência no Brasil, mais precisamente em Salvador (BA), onde se envolveu, profissional e afetivamente com o chamado “povo de santo”, fazendo registros e participando ativamente dos rituais de devoção aos deuses originários da cultura africana nos terreiros de candomblé. Protagonista do documentário “Mensageiro entre dois mundos”.

dançando, sem pensamentos na cabeça, e hoje o meu corpo está quente e cansado (ALLENDE, 2010, p. 7).

O olhar etnocêntrico com que os colonizadores percebiam a religiosidade dos homens e mulheres trazidos da África para trabalharem como escravos na América os fez percebê-la como ameaçadora, mas pelos motivos errados. Sua visão estava impregnada pela moral católica, para a qual o corpo é o lugar onde mora o pecado e que, por isso, deve ser ocultado, apagado e sufocado, de forma que a alma – somente ela – possa progredir rumo à salvação eterna, necessária por força do pecado original, havido no corpo.

Na religiosidade de origem africana, o corpo é o lugar onde o sagrado se manifesta, evocando e recebendo divindades, arquétipos, ancestralidades, códigos de conduta e mensagens entre os mundos terreno e espiritual. Precisa, portanto, estar disponível e livre para processar as etapas dos diferentes rituais, de acordo com a intencionalidade específica de cada um deles (LODY; SABINO, 2011).

Ao contrário do corpo católico, travado, resistente e obstruído em sua naturalidade, o corpo que se coloca nos rituais religiosos de origem africana está predisposto a perder-se em transe, abrir mão de seu autocontrole e entregar-se à manifestação da divindade. E é através da dança que percorre esse caminho. Mas é um caminho que precisa ser ensinado, pois não é expressão espontânea de um indivíduo. É manifestação do saber coletivo em função do qual a sociedade se organiza. E é fruto de um processo de educação. Os negros logo perceberam que, mesmo separados entre si de seus entes mais próximos, precisavam perpetuar seu conhecimento e tradições, sob pena de perdê-los para sempre, caso não o fizessem. Afastados de seus filhos, muitos adultos passaram a transmitir seus conhecimentos a crianças órfãs de quem estivessem próximos, vinculando-se a elas como protetores e guias, iniciando-as na religião e na dança e transmitindo-lhes os valores que se faziam respeitar entre os seus (CAPONE, 2011). Em *A ilha sob o mar*, Zarité recebe essa iniciação por parte de Honoré, um velho escravo de sua primeira dona, Madame Delphine:

Na casa onde me criei, os tambores permaneciam calados no quarto que eu dividia com Honoré, o outro escravo, mas frequentemente saíam para passear. (...). Honoré podia tirar música até de uma panela, qualquer coisa em suas mãos tinha compasso, melodia, ritmo e voz; ele carregava os sons no seu corpo, trouxera-os do Daomé. Meu brinquedo era uma cabaça oca que fazíamos soar; depois ele me ensinou a acariciar devagarinho seus tambores. E isso desde o começo, quando ele me carregava nos braços e me levava às danças e aos serviços de vodu, onde marcava o ritmo com o tambor principal para que os outros o seguissem. É como eu me lembro (ALLENDE, 2010, p. 8).

Os trechos acima transcritos configuram, na organização estrutural do romance, uma espécie de prefácio, embora sem receber essa denominação específica. Antecede à chamada

“Primeira parte: Saint-Domingue, 1770-1793” e nos coloca a par de elementos-chave da vida e personalidade da protagonista. Configura-se, como já dito, em primeira pessoa, o que permite acessar, e de forma bastante direta, o ponto de vista da própria Zarité, supostamente por ela mesma. Em seguida, a narrativa é passada à entidade narradora que, em terceira pessoa, conta, de forma tradicional (onisciente), a história, dando-nos luz sobre os pontos obscuros na motivação de seus personagens em agirem como agem, a partir da cultura com a qual se identificam e com os valores a ela associados.

4.1 A narração

Ao longo do romance, a obra se estrutura desenvolvendo duas narrativas paralelas e, muitas vezes, conflitantes. A depender da voz com que, em cada trecho, os mesmos fatos sejam narrados, sua maneira de apresentá-los e o julgamento que deles é feito diferenciam-se bastante. Tal estruturação aparenta refletir, em uma primeira análise, uma tentativa da autora de não privilegiar um ou outro ponto de vista, evitando o etnocentrismo típico de quem se aferra a uma perspectiva única, quando muitas estão implicadas nas circunstâncias que se deseje julgar. Mas vai para além disso. Duas narrativas diferentemente organizadas, tanto sob o aspecto estrutural quanto sob o cultural enriquecem o romance, na medida em que trazem, para o leitor, o privilégio de desfrutar de algo que, nas palavras de Benjamin (1994, p. 198), situa-se justamente no potencial que a multiplicidade de narrativas oferece: “a faculdade de intercambiar experiências”.

Em termos quantitativos, a narração ocorre predominantemente em terceira pessoa e enfoca todos os personagens, dando maior ou menor espaço a um ou outro conforme sua importância na trama. Nessa perspectiva, estão eles colocados em uma condição de igualdade perante a narração, que, onisciente, apresenta suas ações e as motivações para elas. Esse procedimento acaba por desvelar-nos a coexistência de muitas possibilidades de julgamento diante de um mesmo fato. No entanto, em trechos menores, estrategicamente dispostos em momentos cruciais, apresenta-se a própria Zarité, narrando, em primeira pessoa, suas próprias impressões, sentimentos e sensações frente ao desenrolar dos acontecimentos. Esses trechos são como que capítulos à parte, intitulados “zarité”, de menor tamanho do que os outros capítulos e diferenciados destes por uma tipografia especial, toda em itálico:

Seu olhar me percorreu de cima a baixo. Levou uma das mãos ao membro e o segurou, como se o pesasse. Recuei com o rosto queimando. Da vela caiu uma gota de cera na sua mão, e ele soltou uma praga. Então me mandou dormir com um olho

aberto para velar a patroa e se estendeu em sua rede, enquanto eu deslizava como um lagarto para o meu canto. Esperei que o patrão dormisse, e comi com cuidado, sem fazer o menor barulho. Do lado de fora começou a chover. Assim me lembro (ALLENDE, 2010, p. 68).

O tom desenvolvido é intimista, quase confessional, o que provoca o efeito de aproximar o leitor de Zarité, como se ela de fato existisse e nos estivesse contando, oralmente, sua vida. O modo como a obra se apresenta nos remete, em parte, a reflexões apresentadas por Benjamin (1994), segundo as quais a verdadeira narrativa, hoje substituída pelo romance, se origina na oralidade e na relação de aprendizado que o homem extraía da natureza, do trabalho manual e da morte, em que as coisas, mesmo as mais simples, encontravam, num processo de longa maturação, sua forma perfeita. Esse entendimento é perfeitamente adequado à postura de Zarité, paciente em sua espera pelo momento adequado de reivindicar a liberdade, atenta observadora e mesmo intermediadora nos processos que, na natureza, geram a vida ou conduzem a seu fim e, que por ser analfabeta, não teria outra forma de nos transmitir suas experiências senão pela oralidade que, inclusive, era a forma tradicional, entre os africanos, de transmitir seus conhecimentos de uma geração a outra.

Constrói-se, dessa forma, uma estrutura capaz de demonstrar o ponto de vista de muitos personagens, mas como só à perspectiva dela temos acesso sob esse prisma, parecemos que o resultado pretendido por Isabel Allende com esse procedimento seja, talvez, o de promover uma tendência de adesão do leitor às razões e emoções da protagonista. Para ilustrar essa diferença, transcrevem-se abaixo dois trechos subsequentes da obra, ambos referentes ao nascimento da filha de Zarité, Rosette:

Valmorain afastou o olhar da página para tomar outro gole de conhaque e seus olhos se fixaram na escrava, que estava de pé perto da janela aberta. Na luz frágil das lamparinas, viu-a ofegando, suada, com as mãos contraídas sobre a barriga. De repente Tété soltou um gemido e puxou a saia acima dos tornozelos, olhando desconcertada a poça que alagava o assoalho e seus pés nus. “Chegou a hora”, murmurou e saiu se apoiando nos móveis em direção à varanda. Dois minutos depois, outra escrava entrou apressada e passou um pano no chão.

- Chame Tante Rose – ordenou Valmorain.

- Já foram chamar, patrão.

- Me avise quando nascer. E me traga mais conhaque (ALLENDE, 2010, p. 141).

E na página seguinte:

zarité

Rosette nasceu no mesmo dia que Gambo desapareceu. Assim foi. (...). Erzuli, loa mãe. cuide dessa menina. Eu nunca havia sentido essa forma de amor, porque não tinha conseguido levar meu primeiro filho ao peito. O patrão avisara Tante Rose que eu não devia vê-lo, porque assim a separação seria mais fácil, mas ela me deixou pegá-lo por um instante, antes de ele o levar. Depois, enquanto me limpava, disse que era um menino saudável e forte. Com o nascimento de Rosette, compreendi

melhor o que havia perdido. E, se a tivessem tirado de mim, eu teria ficado louca, como dona Eugenia. Eu não queria nem imaginar tal possibilidade, mas uma escrava vive com essa incerteza. Não podemos proteger os filhos nem lhes prometer que estaremos com eles quando precisarem. Nós os perdemos cedo demais, por isso é melhor não os trazer à vida. Enfim, pude perdoar minha mãe, que não quis passar por esse tormento (ALLENDE, 2010, p. 142).

No trecho acima, em sua última frase, Zarité se refere ao fato de sua mãe ter tentado matá-la quando ainda era bebê, prática comum entre as escravas que não suportavam a ideia de terem de separar-se de seus filhos ou de vê-los crescer como escravos. Tal prática “chocava” os brancos que se referiam a ela ressaltando a suposta selvageria do ato. Zarité, nessa fala, admite compreender, agora que também é mãe, as razões que levaram a sua a empreender tal tentativa, enxergando que não se tratava de um gesto de brutalidade, mas de desespero.

É frequente, portanto, ao longo da obra, a apresentação de divergências no entendimento acerca de situações enfrentadas pelos muitos personagens. O contraste se faz mais flagrante na medida em que coloca frente a frente perspectivas de culturas tão radicalmente contrastantes à época quanto às de origem africana e europeia. Ao contrário da historiografia oficial, que tende a privilegiar, de forma etnocêntrica, o ponto de vista do elemento europeu, dominador naquelas circunstâncias, Isabel Allende a equipara, sobrepujando-a muitas vezes, em importância, lógica, apego a valores, família, moral e religiosidade, à cultura de origem africana, contribuindo para desmistificar a noção, por tantos anos e autores constituída, de que esta seria “selvagem”.

A respeito de Honoré, por exemplo, o velho negro que tocava tambores no vodu e que havia introduzido Zarité na religião que ali se formava, uma das personagens, Loula, fiel escudeira de Violette, uma famosa cortesã, comenta: “Esse Honoré é um verdadeiro senhor. Como gostaríamos que alguns de seus amigos fossem finos como ele!” (ALLENDE, 2010, p. 47). Nessa fala, quando usa a palavra “amigos”, Loula refere-se aos clientes de Violette, em sua maioria, homens brancos, ricos e de prestígio na sociedade, nenhum deles comparável, em comportamento, aos modos gentis e educados de Honoré, o escravo tocador de tambor.

Nesse sentido, a obra apresenta, entre outros fatores, a visão dos vencidos, aquele personagem que Benjamin (1994) nomeia como excêntrico. E problematiza a questão do discurso como fonte de verdade. Sob essa perspectiva, a narrativa vai também ao encontro da abordagem adotada por Velasco Marín (2007), segundo a qual, uma das principais características da literatura de gênero – no caso, feminino – é a marca da identidade que se traça através da resposta de contraposição ao discurso hegemônico.

Pela voz da narração em terceira pessoa, onisciente, é o discurso hegemônico que instaura a ordem – ou a desordem, muitas vezes derivada de suas próprias contradições internas. Contudo, Allende o apresenta com uma boa dose de ironia, porque a história se passa em uma colônia francesa cuja economia se baseia toda na escravidão, embora a legislação e os valores já estivessem enfrentando, além dos processos de revolta por parte de escravos e mulatos, algumas frentes de oposição interna, decorrentes das ideias iluministas da época que, já associadas à Revolução Francesa, pregavam “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”.

Considerando o entendimento de Benjamin (1994), o que Allende faz nessa obra é alternar, em sua estrutura, trechos de romance moderno, em que se mesclam personagens pertencentes a várias origens e categorias sociais, vida na cidade, individualismo e emergência das formas iniciais do capitalismo internacional; com trechos de narrativa tradicional, repleta de marcas de oralidade e conhecimento ancestral, advindo da integração com a natureza e de perspectivas comunitárias de entendimento do trabalho, braçal ou artesanal.

O resultado, curiosamente, se aproxima de uma perspectiva pós-moderna, na medida em que, por meio da heteroglossia, ou seja, da multiplicidade de vozes se manifestando ao longo da história, questiona a obscura lógica das relações de poder estabelecidas naquele momento, e mesmo a própria veracidade das informações com que a história oficial nos tem contado sua versão a respeito dos singulares acontecimentos ocorridos naquela colônia francesa, no chamado “Século das Luzes”.

4.2 Os personagens

Protagonistas, coadjuvantes e enredo vão sendo apresentados na medida em que sua teia de relações vai sendo constituída e são mostradas as motivações e justificativas de cada um deles para assumirem seus posicionamentos diante da realidade que os cerca.

Quando a narrativa é passada à personagem Zarité, protagonista do romance, são explicitadas as contradições e a falta de sentido dos hábitos e tradições europeus diante da ânsia pelo lucro imediato, em contraposição ao sentido de preservação do bem maior, a vida. A falta de propriedade dos homens brancos no lidar com a natureza, os afetos, a infância e as mulheres, soa, do ponto de vista da escrava, como inumanos. A respeito de sua patroa, para quem Zarité fora encomendada para servir de companhia e nos cuidados de alimentação, higiene e beleza, a protagonista comenta, sem disfarçar a incredulidade e o espanto que lhe

vêm à mente quando ouve dizer que é bonita: “Estava transparente. O patrão dizia que era muito bonita, mas seus olhos verdes e seus caninos pontudos não me pareciam humanos.” (ALLENDE, 2010, p. 66).

Seja nos momentos em que é pronunciada diretamente por Zarité, seja quando é através da narradora³², a narrativa reforça a noção de que a crítica feminista se contrapõe, segundo Velasco Marín (2007), à crítica tradicional, demonstrando que há, sim, uma possibilidade de análise que encontra seus caminhos em produções que se distinguem por demonstrar a mulher a partir de um ponto de vista que só pode ser constituído por mulheres, dadas as especificidades, não biológicas, mas culturais, de construção, seja acidental, seja conscientemente elaborada, da identidade dos gêneros. Em um mundo patriarcal e escravocrata, é da condição de observadora que a mulher aprende a lidar com os fatos.

A faculdade de “ver mais longe”, adiantando-se aos acontecimentos e desenvolvendo resiliência e sabedoria para lidar com as intempéries, é uma peculiaridade daqueles que, na configuração dos fatos, ocupam o espaço de “dominados”: “Tété havia aprendido cedo as vantagens de se calar e obedecer às ordens com expressão vazia, sem dar mostras de entender o que acontecia ao seu redor (...)” (ALLENDE, 2010, p. 43). Enquanto isso, os dominadores, por força e obra do conforto ao qual se apegam, vão tornando-se, paulatinamente, mais frágeis e vulneráveis à medida que se desenvolvem, e se acirram, as contradições e os confrontos delas decorrentes.

Zarité, a escrava, insiste e persiste em manter seus próprios valores e ponto de vista sobre os fatos e as diversas “tomadas de decisão”, que inevitavelmente implicam mudanças, por vezes as mais drásticas, feitas por parte dos detentores do poder, em especial por parte do homem a quem “pertence” na maior parte de sua vida. Apesar de sua posição estar à margem da sociedade, a personagem não se deixa submeter em sua identidade pessoal nem coletiva, caracterizando-se então como um sujeito ex-cêntrico (HUTCHEON, 1991), pois sua carga de valores e projetos não se identifica nem almeja o lugar dos que estão no centro. Ao contrário, valoriza o lugar de onde se origina e projeto para o qual se dirige, diferenciado, em seu discurso e estratégias, dos referenciais do elemento dominador. Por isso, Zarité apenas simula subserviência, como mecanismo eventual de sobrevivência, face a uma estratégia maior de conquista posterior da liberdade:

³²Evitamos aqui, por adesão à corrente crítica feminista, usar o termo “narrador”. Richards (1996, *apud* VELASCO MARÍN, 2007, p. 551) demonstra que a suposta neutralidade da linguagem também contribui para o reforço dos estereótipos de dominação masculina, na medida em que o mascara. Sendo a escritora uma mulher, e embora não possamos confundir as noções de “escritor” com a de “narrador”, por um processo de simplificação e de busca de coerência, a figura literária que nos conta a história será, a partir daqui, tratada como narradora.

Quando o patrão Valmorain foi me buscar algumas semanas mais tarde, não me reconheceu. Eu havia engordado, estava limpa, com o cabelo curto e um vestido novo que Loula costurara para mim. Perguntou-me meu nome e lhe respondi com a voz mais firme, sem levantar os olhos, porque nunca se olha um branco na cara (ALLENDE, 2010, p. 52).

Diferente postura é adotada pela esposa desse mesmo homem, a já mencionada patroa de Zarité. Criada em um convento, isolada do restante do mundo, Eugenia nada sabe sobre como garantir sua própria sobrevivência ou desenvolver sua própria rede de relações que não seja relativo à missão de tornar-se esposa e mãe, preservando-se bonita e casta. Ou seja, suas preocupações limitam-se a agradar aos homens, adaptar-se a eles. Seu casamento, arranjado mediante um “acordo de cavalheiros”, traz benefícios sociais e econômicos, tanto para seu irmão, finalmente liberto do fardo de sustentar a irmã solteirona, quanto para o marido, cuja respeitabilidade diante da sociedade branca, depende, em grande medida, do fato de ser casado. Pouco antes de ter oportunidade de conhecer o futuro marido, Eugenia questiona o irmão, com quem vivia em Cuba, a respeito do casamento, e suas dúvidas não parecem um empecilho para ele:

- É um cavalheiro culto e rico, mas, mesmo que fosse corcunda, você se casaria com ele de qualquer jeito. Vai fazer vinte anos e não tem dote...
- Mas sou bonita!
- Há muitas mulheres mais bonitas e magras que você em Havana.
- Você me acha gorda?
- Você não está em condições de se fazer de rogada e muito menos em se tratando de alguém como Valmorain. Ele é um excelente partido e possui títulos e propriedades na França, embora o grosso de sua fortuna seja uma plantação de cana-de-açúcar em Saint-Domingue – explicou Sancho (ALLENDE, 2010, p.34-35).

A ela cabe, portanto, aceitar as vontades e decisões de ambos, por mais absurdas que pareçam. Quando, em momentos cruciais de sua vida, intenta apresentar alguma oposição aos mandos e desmandos do marido, sua voz é calada, mediante um austero: “Não se fala mais nisso!” (ALLENDE, 2010, p. 65), ou mediante o uso de drogas que a dopassem, caso se exacerbasse por não suportar algumas das situações a que era seguidamente imposta, como quando ambos se hospedaram na casa do intendente de La Cap³³ porque seu marido queria que, no dia seguinte, assistissem a um evento público no qual escravos rebeldes seriam mortos em uma fogueira, algo que ela se recusava a ver, posto que estava grávida e se assombrava com tamanho horror:

Seu marido rogou que baixasse a voz para que o resto da casa não a ouvisse, mas ela continuou gritando. O intendente apareceu para saber o que estava acontecendo e encontrou sua hóspede quase nua, lutando com o marido. O doutor Parmentier tirou

³³Cidade próxima à fazenda de Toulouse Valmorain, senhor de escravos e proprietário de Zarité, a protagonista.

um frasco de sua maleta, e os três homens obrigaram a mulher a engolir uma dose de láudano capaz de botar um bucaneiro para dormir. Dezesete horas mais tarde, o cheiro de queimado que entrava pela janela acordou Eugenia Valmorain. Sua roupa e a cama estavam ensanguentadas; assim acabou a ilusão do primeiro filho (ALLENDE, 2010, p. 73-74).

Sucessivamente interdita em suas vontades e identidade, acaba louca:

Sete anos mais tarde, em 1787, num mês escaldante e fustigado por furacões, Eugenia Valmorain deu à luz seu primeiro filho vivo, depois de várias gestações que lhe custaram a saúde. Esse filho tão desejado chegou quando ela já não podia amá-lo. Transformara-se num amontoado de nervos e perdia-se em estados mentais confusos e caóticos em que vagava por outros mundos durante dias, às vezes semanas. Nesses períodos de desvario, sedavam-na com tintura de ópio, e, no resto do tempo, acalmavam-na com as infusões de plantas de Tante Rose, a sábia curandeira de Saint-Lazare, que substituíam a angústia de Eugenia pela perplexidade, mais suportável para aqueles que deveriam conviver com ela (ALLENDE, 2010, p. 75).

Na base do silenciamento forçado pelas autoridades do marido e do médico, respectivamente representantes do poder patriarcal e científico, Eugenia vai, aos poucos, fechando-se em seu próprio mundo, repleto de assombros. É a representação da voz interdita. Foucault (1972, p. 10) nos dá conta do que a história bem o demonstrou: desde a Alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros.

Nesse aspecto, a narrativa desconstrói a imagem de “humanidade” e “justiça”, normalmente atribuídas aos defensores dos ideais apregoados pela Revolução Francesa. Toulouse Valmorain, o francês de ideias iluministas que, vindo à colônia, supostamente para ajudar seu pai adoentado durante um tempo, acaba tendo que, após o falecimento deste, assumir a produção de açúcar, gerenciando-a em um mundo que vivia, historicamente, a emergência do capitalismo internacional. Torna-se proprietário da fazenda e dos escravos que nela trabalham. Como não haveria na França outro modo de sustentar-se, nem à mãe ou irmãs que lá permaneciam, decide assumir suas novas responsabilidades, embora intimamente condenasse as práticas associadas à produção e comércio do açúcar, pois se considerava um iluminista.

Pressionado, ora pela necessidade de adequar sua produção à forte concorrência que se instalava, ora por sua própria fraqueza de caráter, Valmorain, no que diz respeito ao fato de que não reconhecia os escravos como humanos, iguala-se, progressivamente, a seus pares, de quem antes se dizia enojado:

Antes de se ver obrigado a viver na ilha teria ficado chocado com a escravidão. E teria ficado escandalizado se tivesse conhecido a fundo os detalhes, mas seu pai nunca se referia ao assunto. Agora, com centenas de escravos sob seu comando, suas ideias a esse respeito haviam mudado (ALLENDE, 2010, p. 17).

Tal posicionamento ideológico, contraditório e explicitamente inconsistente, justificava-se, em sua consciência, pelo fato de que não se dedicava, como muitos de seus pares, a perversões e sadismos de maior impacto, mesmo porque, isso, além de perigoso, poderia causar prejuízos com os quais ele não queria arcar. Considerava os escravos como animais, propriedade sua, que lhe deveriam proporcionar produtividade, motivo pelo qual tratou de providenciar meios para que não morressem como na época de seu pai, “como moscas” (ALLENDE, 2010, p. 13):

Conseguiu um substancioso empréstimo, graças ao apoio e às ligações que o agente comercial de seu pai tinha com banqueiros, depois mandou os *commandeurs* aos canaviais para trabalhar lado a lado com os mesmos que eles haviam martirizado antes e os substituiu por outros menos depravados, reduziu os castigos e contratou um **veterinário** que passou dois meses em Saint-Lazare tentando devolver um mínimo de saúde aos negros. (...). Valmorain se deu conta de que os escravos de seu pai duravam em média dezoito meses antes de fugir ou cair mortos de cansaço, tempo muito inferior ao das outras plantações. As mulheres viviam mais do que os homens, mas tinham o péssimo costume de engravidar. Como muito poucas crianças sobreviviam, os plantadores concluíram que a fertilidade era tão baixa que não se tornava rentável. O jovem Valmorain realizou as mudanças de forma automática, sem planejamento e rápido, decidido a ir logo embora, mas quando o pai morreu, deu-se conta de que havia caído numa armadilha. Não pretendia deixar seus ossos naquela colônia infestada de mosquitos, mas, se partisse antes do tempo, perderia a plantação e, com ela, a renda e a posição social de sua família na França (ALLENDE, 2010, p. 14. Grifo nosso).

Isso não significava, no entanto, que seus escravos não passassem por humilhações ou atrocidades. Apenas que não era ele que as praticava diretamente, algo bastante típico entre os fazendeiros que, para isso, providenciavam um capataz, que, em seu lugar, se encarregasse do chamado “serviço sujo”. A personalidade necessária a alguém investido desse tipo de tarefa é, como bem se delineia em *A ilha sob o mar*, ambiciosa e pervertida, e assim Allende retrata Prosper Cambray, o capataz de Valmorain:

Cambray não possuía fortuna nem padrinhos e optou por ganhar a vida na ingrata tarefa de caçar negros naquela geografia de selvas hostis e montanhas escarpadas, onde nem as mulas pisavam com segurança. (...). Exigia subserviência desprezível dos escravos e, ao mesmo tempo, rastejava para quem estivesse acima dele. No começo, tratou de ganhar a estima de Valmorain com intrigas, mas logo compreendeu que os separava um abismo intransponível de raça e classe. Valmorain lhe ofereceu um bom dinheiro, a oportunidade de exercer autoridade e a isca de se tornar chefe dos capatazes (ALLENDE, 2010, p. 17-18).

Em um ambiente competitivo e inseguro como o que havia naquela parte da ilha de São Domingos, qualquer pessoa em condição de vulnerabilidade, ou seja, que não fosse branca e rica, corria o risco de se ver posta em condição de humilhação ou violência, em especial se, por alguma ação, ousasse desafiar o sistema. Era preciso, portanto encontrar caminhos alternativos para existir com integridade física em uma condição subalterna.

Zarité se contrapõe a essa dominação assumindo a perspectiva da construção de identidade de resistência pela perspectiva feminina e afetuosa, além de cultural. Essa identidade, assim a define Castells (1999, p. 24):

(...) criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação. Construindo assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos.

Desse modo, tendo tido oportunidade de receber educação, tanto em sua cultura, de origem africana, quanto na cultura dita “branca” – já que era uma escrava “de casa” e não “do eito³⁴”, como se dizia na época, Zarité desenvolve, desde menina, sensibilidade e perspicácia para entender a violenta opressão à qual está submetida e encontrar, nos menores subterfúgios, espaço para preservar sua integridade e liberdade, pelo menos internas. Na maior parte do tempo, procura manter-se “invisível”, pois, aos brancos, só interessa a presença dos escravos quando deles necessitam:

Dona Eugenia dormiu e eu me arrastei para o meu canto, onde a luz trêmula das lamparinas não chegava. Tateei, procurando o prato, peguei um pouco do ensopado de cordeiro com os dedos e pude perceber que as formigas haviam chegado primeiro. Mas comi assim mesmo porque gosto do sabor picante delas. Estava na segunda porção, quando o patrão e um escravo entraram, (...). Cobri o prato e esperei sem respirar, fazendo força com o coração para que não prestassem atenção em mim (ALLENDE, 2010, p.67).

Isso faz dela um personagem-coringa (capaz de estar e circular nos mais diversos ambientes sendo pouco notada) e lhe dá acesso a informações cruciais para a participação em momentos estratégicos do enredo. É uma personagem dotada do que Lukács (1965) aponta como um “caráter intermediário”. São escravos, crianças ou poetas que, por diferentes motivos, circulam entre os principais grupos sociais envolvidos nos conflitos retratados: “(...) aquela figura central em cujo destino se cruzem os extremos essenciais do mundo representado no romance, aquela figura em torno da qual se pode construir assim todo um mundo, na totalidade de suas vivas contradições” (Lukács, 1965, p.83).

Porém, quando, em raras e curtas ocasiões, Zarité tem possibilidade de fazer uso de sua voz e reflexão para com seu senhor, o faz com sabedoria, dando-lhe conta da teia de paradoxos em que está inserto, ou fazendo-o recuar, ainda que momentaneamente, em suas arbitrariedades. Um curto diálogo entre ambos demonstra essa sua habilidade:

-“Espere, Tété. Vamos ver se nos ajuda a dirimir uma dúvida. O doutor Parmentier acha que os negros são tão humanos quanto os brancos e eu afirmo o contrário. O

³⁴Da plantação.

que você acha?” – perguntou-lhe Valmorain, num tom que ao doutor pareceu mais paternal do que sarcástico.

Ela permaneceu muda, com os olhos no chão e as mãos juntas.

- “Vamos, Tété. Responda sem medo. Estou esperando...”.

- “O senhor tem sempre razão.” – murmurou ela, por fim.

- “Ou seja, na sua opinião, os negros não são completamente humanos...”

- “Um ser que não é humano não tem opiniões, senhor”.

O doutor Parmentier não pôde evitar uma gargalhada espontânea, e Toulouse Valmorain, depois de um instante de dúvida, riu também. Com um gesto, despediu a escrava, que desapareceu na sombra (ALLENDE, 2010, p. 96).

No entanto, por motivos óbvios, não é o que acontece a maior parte do tempo, em especial no contexto que precede o processo de revolta dos negros, marcado por uma explosão de violência contra a minoria branca. Zarité precisa, na maior parte de sua vida, calar o medo e suportar a violência, a fim de meramente manter-se viva. Desenvolve, para isso, mecanismos de “escape” através dos quais resguarda sua identidade e lucidez. E apesar de toda a dor e opressão, reconhece-se como alguém diferenciado de seu dono e não como mera “propriedade” dele, em um processo diametralmente oposto ao percorrido pela esposa.

Aprende a sobreviver com pouco, a aproveitar as sobras, a esperar pelo momento adequado para agir. Escapa, sempre que possível, da violência sexual, embriagando seu dono de modo que a ele lhe pareça que está sendo atendido em suas ânsias. Quando não o consegue, suporta fisicamente a situação, escapando mentalmente dela:

Tété havia aprendido a se deixar usar com a passividade de uma ovelha, o corpo frouxo, sem opor resistência, enquanto sua mente e sua alma voavam para outro lugar. Assim, seu patrão acabava logo e depois desmoronava num sono de morte. Sabia que o álcool era seu aliado se o administrasse na medida certa. Com uma ou duas taças, o patrão se excitava, com a terceira devia ter cuidado porque se tornava violento, com a quarta o envolvia a neblina da embriaguez e, se ela o evitasse com delicadeza, dormia antes mesmo de tocá-la (ALLENDE, 2010, p. 113).

Exemplificando o quanto a obra se esforça no sentido de desconstruir o pensamento dominante, em um trecho em que a voz é passada à própria Zarité, ela narra as desventuras de seu primeiro grande amor, Gambo, quando da ocasião em que é raptado de sua tribo na África, trabalho feito por membros de uma tribo inimiga, e levado aos brancos, para ser vendido e escravizado:

Foi quando Gambo viu os brancos pela primeira vez e achou que eram demônios; depois ficou sabendo que eram gente, mas nunca acreditou que fossem humanos como nós. Estavam vestidos com panos suados, couraças de metal e botas de couro, gritavam e batiam sem motivos. Nada de caninos ou de garras, mas tinham pelos na cara, armas e chicotes, e seu cheiro era tão repugnante que nauseava os pássaros no céu (ALLENDE, 2010, p. 128-129).

A presença de várias vozes conduz a um embate discursivo em torno da questão que sustenta a Pós-modernidade – segundo a qual apenas o discurso permite a identidade - e tais

discursos refletem a heteroglossia, pois cada discurso parte de um lugar social diferente, o que, por sua vez, revela uma intensa intertextualidade. Gardiner (1996, *apud* VELASCO MARÍN, 2007, p. 552) ressalta que a pergunta medular da crítica literária feminina é: “Quem está falando quando uma mulher diz: ‘eu sou?’”.

Em *A Ilha sob o Mar*, este processo de identificação se marca, entre outras coisas, pela preservação do próprio nome, como bem registra a personagem: “Aprendeu a me chamar Tété, como todo mundo, menos alguns **que me conhecem por dentro e me chamam de Zarité**” (ALLENDE, 2010, p. 145. Grifo nosso). Eurídice Figueiredo e Jovita Noronha (2005, p. 201) também nos vêm reforçar essa perspectiva, ao afirmar que todo embate construído na história é um embate pela identidade: só reclama pela identidade aquele que não é reconhecido pelo outro.

No entanto, pensar na identidade de Zarité, ainda que a reconhecendo como em oposição a de seus principais opressores, não se traduz em delinear limites precisos relativos a sua conformação. Seria uma precipitação julgá-la portadora de uma suposta essencialidade africana, apesar de tantas e tão importantes referências relativas a essa origem ancestral.

Sendo a personagem, como já mencionado, criada na circulação entre o mundo dos escravos e o dos brancos, e mesmo considerando que, em sua atitude, ela tende a se vincular muito mais às pessoas e circunstâncias que se remetem à cultura e religiosidade de origem africana, seria um contrassenso tentar compreendê-la com base em uma percepção de natureza essencialista, por uma razão primordial: nem a própria África pode ser compreendida como tal. Reis (2011, p.21-22) nos informa que:

Marcada por migrações e invasões internas e externas, a realidade da África do início do expansionismo europeu estava longe da imagem mítica de terra habitada por uma raça pura, caracterizada por costumes primitivos e semelhantes. Como qualquer região que não se mantinha isolada, a África já se mostrava híbrida – tanto no sentido biológico quanto no cultural – e múltipla. Os contatos entre as populações africanas e outras civilizações datam de vários séculos, desde a implantação das colônias no Norte do continente até a penetração do Império Islâmico, que, a partir do século XVI, conseguiu impor seu poder e religião a várias regiões.

O trabalho com a noção de identidade cultural se faz necessário em nosso estudo porque fornece condições para se analisar a trajetória da personagem Zarité, protagonista de *A ilha sob o mar*, a partir da perspectiva de sua relação com os outros personagens e com o rumo dos acontecimentos sociais. Castells (2013) evidencia que, para os diferentes atores sociais, o processo de construção da identidade relaciona-se a um ou a vários atributos culturais, que, por sua vez, são fontes de significado para as ações a serem

desempenhadas. No entanto, a função social de um indivíduo também é, por sua vez, origem e causa de ações a serem desempenhadas.

Por isso, é preciso fazer uma delicada distinção entre identidade e papel social, para evitar a possível confusão entre esses dois conceitos. Podemos ter, e geralmente temos, muitos papéis sociais a exercer na vida, muitos deles, inclusive, conciliáveis entre si: mãe, professor(a), pai, amigo(a), filho(a), pesquisador(a), técnico(a), dançarino(a), militante, etc. Todos esses papéis demandam ações de nossa parte. No entanto, é possível exercer um determinado papel sem sentir-se identificado com ele. A identidade requer adesão ao entendimento do significado daquele papel, bem como à sua diferença em relação ao significado potencial dos outros papéis.

Trazendo essa reflexão para o livro objeto desta análise, verificamos Zarité exercendo, dentro da organização social hegemônica constituída na colônia de São Domingos, o papel social que lhe cabia, o de escrava, marginalizado em sua essência. Isso não significa, no entanto, que ela se sentisse identificada com ele. Ao contrário, cumpria as funções relativas a esse papel, preparando-se para livrar-se dele quando possível. Mais do que isso, até ajudava – ou tentava ajudar – os que, mais impetuosos, arriscavam tudo para livrar-se com urgência do papel com o qual não eram capazes de identificar-se. É isso que a narração nos informa na ocasião em que ela é incumbida de tratar dos ferimentos de Gambo, o escravo novo e rebelde por quem se apaixonara e que, em seus primeiros dias na fazenda, levava uma surra do capataz por ousar desafiá-lo: “Queria lhe explicar como se fazia para não provocar a mão que empunhava o chicote, como se fazia para trabalhar e obedecer, enquanto se ia alimentando a vingança, essa fogueira que queima por dentro” (ALLENDE, 2010, p. 119).

Além disso, diferentemente da identidade nacional, a identidade cultural é um conceito aplicável a grupos que, embora não sustentados em sua reivindicação, pela referência a um Estado-Nação, reconhecem-se como pertencentes a uma cultura comum, dotada de um patrimônio a ser preservado e difundido (FIGUEIREDO, 2012).

Nossa percepção é a de que esse conceito é plenamente aplicável a uma literatura que pretende ficcionalizar as possibilidades de realização de fatos relacionados a um processo histórico como o que ocorreu em São Domingos, caso do romance *A ilha sob o mar*.

Como a história já o demonstrou, naquelas circunstâncias, os africanos de diferentes nações e etnias eram sequestrados e colocados nos navios, escravizados e postos para trabalhar em conjunto, sem nenhum respeito ou consideração às suas origens específicas, seja em termos de nacionalidade ou pertencimento familiar. Ao contrário, havia uma

intencionalidade muito clara de dismantelamento dos laços identitários, a fim de se prevenirem as inevitáveis rebeliões.

Mesmo a comunicação era dificultada, em função da imensa variedade de línguas, relativas, cada uma delas, a uma origem diferente, embora com características em comum. Não por acaso, ali nasceu a língua *créole*, própria dos escravos (na sua origem), e resultante da mescla entre o francês e as línguas de origem africana (JAMES, 2010). Allende (2010) o menciona várias vezes ao longo do livro, inclusive demonstrando a atitude dos “patrões” para com a “língua” de seus escravos, exemplificada no esforço de Zarité em compreender e ser compreendida por sua patroa espanhola, esposa do francês Toulouse Valmorain, seu “proprietário”:

Eu havia aprendido as orações, ainda que não entendesse o seu significado. Nesse tempo, eu já sabia várias palavras em espanhol e podia lhe obedecer, porque ela não dava as ordens em francês nem em *créole*. Não lhe cabia o esforço de se comunicar conosco, e sim a nós. Era o que ela dizia (ALLENDE, 2011, p. 66).

Não dispondo de vantagens de ordem econômica ou social que lhes pudessem garantir segurança, à exceção de Eugenia, as mulheres representadas por Isabel Allende nessa obra desenvolvem estratégias alternativas de sobrevivência que lhes permite, não só manterem-se vivas e íntegras, como ter poder de decisão sobre sua própria vida e a daqueles que lhes são dependentes.

Entre essas mulheres, destaca-se Violette Boisier, cortesã de sangue mestiço, neta de uma senegalesa e filha de um francês que, a fim de escapar ao destino do trabalho duro na lavoura, dedica-se à prostituição de forma autônoma, ou seja, sem um cafetão a quem deva prestar contas. Esperta, Violette tira bastante proveito de seu ofício, pois foi iniciada por sua própria mãe nos conhecimentos necessários para exercê-lo.

Cuida de si, investe na própria beleza e atende, de forma discreta, a homens de alta posição na sociedade, seduzindo-os com uma sensualidade estudada para fazê-los sentirem-se privilegiados em desfrutar de sua companhia. Cobra, por isso, altas somas em dinheiro, nunca questionadas em seus valores. Sua segurança é garantida por outra mulher, Loula, escrava fiel e forte que lhe servia de criada e guarda-costas. Cuidadosa, ela toma precauções para não despertar a inveja das brancas, não escandalizar a sociedade com sua profissão nem despertar rivalidades entre os homens. Sua experiência de vida lhe informa o quanto isso pode ser perigoso. Sua mãe, cortesã como ela, fora morta por um oficial doente de ciúmes e ela não pretende passar pela mesma situação. Mas o fato é que, frente a Violette, esperta e sábia manipuladora dos desejos masculinos, os homens se tornam ingênuos e vulneráveis,

propensos a serem enganados e a ceder às suas vontades, por mais caprichosas que pareçam. Um desses homens é Valmorain, o proprietário de Zarité, que se julgava detentor do privilégio de estar com ela sem ter as horas contadas, ostentando-a diante de outros homens sem desconfiar que não era o único:

Conformava-se em levá-la ao teatro e a festas de homens que as mulheres brancas não frequentavam e onde sua beleza radiante atraía os olhares. A inveja que provocava em outros homens ao exhibir-se com ela de braços dados lhe causava uma satisfação perversa; muitos sacrificariam a honra para passar uma noite inteira com Violette, em vez de uma ou duas horas, como era o estipulado, mas esse privilégio pertencia apenas a ele. Pelo menos era o que pensava (ALLENDE, 2010, p. 19).

A representação que Isabel Allende nos faz dessa personagem nos parece bastante simbólica, sob vários aspectos. Em primeiro lugar, trata-se de uma mulher empoderada, não por um homem, mas por outra mulher, sua própria mãe, em um ofício que, imerso em ambiguidade - até hoje mal resolvida, inclusive pelo discurso feminista - poderia ter uma vulnerabilidade exposta caso a personagem sofresse de dúvidas morais ou abusos. Ocorre que não é o caso. Violette não tem esse tipo de preocupação, porque não compartilha da moral católica, tão propensa a condená-la. Ao contrário, utiliza-a a seu favor forjando recato e pudicícia e mesmo ensinando aprendizes suas a fazê-lo: “(...) havia aprendido a satisfazer seus amigos no tempo estipulado, sem dar a sensação de estar apressada” (ALLENDE, 2010, p. 26). De forma bastante pragmática, desdenha dos valores e símbolos que estruturam a sociedade europeia, seja no campo da moral, da religião ou da hierarquia social, e busca tirar proveito de suas fragilidades:

(...) Toulouse Valmorain bateu à porta. Havia engordado vários quilos, mas conservava intacta sua arrogância de *grand blanc*³⁵, que ela sempre achara cômica, porque fora treinada a despir os homens só com o olhar, e nus eles não valiam títulos, poder, fortuna ou raça; contavam apenas o estado físico e as intenções (ALLENDE, 2010, p. 136).

Além disso, Violette não se deixa dominar pela pressão que sofre para envergonhar-se de suas origens étnicas, como era de se supor, por ter aparência de branca. Procurava, ao contrário, aprender o máximo sobre a cultura do opressor, para, diante dele, se fazer respeitar. Dedicava-se, por isso, a aperfeiçoar seu francês em aulas dadas por uma viúva, Madame Delphine, primeira proprietária de Zarité:

(...) Violette Boisier, uma das mais claras dentre suas alunas, mas sem nenhuma pretensão de se afrancesar; pelo contrário, a garota se referia sem complexo à sua avó senegalesa. Tinha interesse em falar corretamente o francês para se fazer respeitar entre seus amigos brancos (ALLENDE, 2010, p. 42).

³⁵Branco, rico e de origem francesa. Pertencente à classe dominante dessa colônia.

Essa personagem confirma, sob muitos aspectos, a adesão de Isabel Allende a um tipo de escrita que se dedica a dar voz e poder às mulheres. Como quase todas as outras mulheres retratadas no romance, ela é sujeito de sua própria história, não um objeto à mercê dos homens e dos acontecimentos. Mas destaca-se de modo peculiar, por usar sua sexualidade para fazer deles, sim, objeto de seus próprios interesses. O alcance de seu posicionamento se amplia na medida em que é solidária, e mesmo professoral, às mulheres que, em sua rede de amizades, sofrem as opressões que naquela época e lugar, se estabeleceram como práticas comuns, e que ela, por ser financeiramente independente, não sofre.

Violette é uma personagem particularmente interessante, pois, mesmo tendo um grande amor, não abre mão de manter-se na profissão que lhe permite, além dos luxos que tanto aprecia, a garantia de uma aposentadoria tranquila. Recebe de seu apaixonado pretendente uma proposta de casamento, mas, ao invés de aceitar e comodamente adotar um estilo de vida tradicional, bem visto pela sociedade, convence-o, como já dito (p. 40) de que o melhor para ambos é que ela continue a exercer sua profissão, para que, futuramente, quando não for mais possível fazê-lo, ambos possam desfrutar dos lucros que ela tenha sido capaz de angariar.

Dez anos se passam até que ela deixe, aos poucos, de receber seus “amigos”, como ela chamava os clientes, e mesmo o fazendo também por amor ao futuro marido, só o aceitou como tal quando já tinha economizado o suficiente para viverem como bem lhe aprouvesse. Já casada com Relais, um militar que, por sua natureza incorruptível, não havia logrado conquistar nenhuma fortuna, Violette e Loula continuaram lucrando com agiotagem, compra de ouro, produção e venda de cosméticos, consultoria em assuntos amorosos e sexuais, arranjos de casamento e concubinato entre brancos e mestiças etc. Já madura, revela finalmente ao marido a soma que conseguira juntar durante todo aquele tempo, independente dele:

Havia depositado suas economias, sólidas moedas de ouro, durante ano, num buraco no pátio, sem que seu marido suspeitasse. Até que chegou o momento de irem embora. (...). Naquela mesma noite, amparada pela escuridão, desenterrou seu tesouro com Loula. Depois que o tenente-coronel sopesou o saco de moedas, refez-se do espanto e deixou de lado suas objeções de macho humilhado pela astúcia das fêmeas, decidiu pedir baixa do exército (ALLENDE, 2010, p. 135).

O capitão Relais, por sua vez, é homem de poder, respeitado enquanto autoridade militar, famoso por sua severidade no cumprimento de ordens. É um dos líderes da *Marechaussée*, a polícia montada que mantinha a ordem em Le Cap e em seus arredores. Sonhava aposentar-se na França, mas como não se deixava infiltrar no submundo da

corrupção que grassava em Saint-Domingue, arriscava-se nas missões mais perigosas, melhor remuneradas. Sucumbe, no entanto, à sensualidade e inteligência de Violette e, por causa dela, aproxima-se dos que estão à margem daquela sociedade. Acaba por tornar-se um elemento-chave na conquista da liberdade de Zarité. Sua paixão por Violette é arrebatadora, redirecionando toda a sua existência: “À primeira vista, Étienne Relais soube que não poderia arrancar de sua alma aquela garota de seda e mel” (ALLENDE, 2010, p. 23).

Encontrou-a pela primeira vez exibindo-se num número de magia no mercado e, conforme as normas de condutas do sistema patriarcal em que viviam: “Deduziu que não era casada, porque nenhum marido permitiria que se expusesse com tamanha desenvoltura” (ALLENDE, 2010, p. 24). Ao tentar aproximar-se dela, foi interpelado por Loula e soube que teria que pagar uma boa quantia, além de entrar em uma fila, para poder alcançar tal privilégio. Seu arrebatamento, no entanto, foi maior do que seu bom senso para economias. “Depositou o pagamento onde Loula lhe indicou e se dispôs a arriscar a própria vida em duas horas” (ALLENDE, 2010, p. 24).

A relação que se estabelece entre os dois é a própria representação do empoderamento da mulher. Mais do que colocá-las em condição de igualdade para com os homens, eventualmente, Allende as coloca em posição de superioridade. Violette, desde o início, domina Relais, em todos os sentidos. É ela quem define os rumos da relação que se estabelece com o surgimento do amor entre eles, é ela quem decide onde e quando vão morar em outro lugar que não no apartamento onde recebia seus “amigos”, se vão ou não ter filhos, entre outras coisas.

Ao invés de, como era de se esperar, constranger-se por essa situação, Étienne fica agradecido. Soube que seria assim desde quando esteve a sós com ela pela primeira vez: “Tinha o costume de mandar, mas compreendeu que entre aquelas quatro paredes era Violette quem mandava” (ALLENDE, 2010, p. 25). Casou-se com ela com grande pompa e circunstância:

E enfrentou o desconcerto de seus companheiros de armas, incapazes de entender suas razões para desposar uma mulher de cor, de reputação duvidosa, quando podia mantê-la apenas como amante; mas nenhum lhe perguntou nada cara a cara e ele não deu explicações. Contava com o fato de que ninguém se atreveria a fazer uma desfeita à sua mulher (ALLENDE, 2010, p. 132).

Diferentemente dele, Dr. Parmentier, o médico que atendia aos *grands blancs*, e que, por atender à família de do proprietário de Zarité, com muita frequência visitava a fazenda onde ela morava, também vivia com uma mulata, Adèle, mas nunca a assumiu publicamente. Tinham vários filhos, mas o doutor preferia deixar que corresse insinuações sobre uma

suposta homossexualidade sua, do que trazer a público a identidade de sua esposa. Não que fosse preconceituoso, ao contrário. Era antiescravagista, defendendo e ajudando os negros sempre que podia. Em uma dessas visitas, presenciou um grave acidente envolvendo uma escrava que perdera o braço no triturador de cana. Para poder socorrê-la decentemente, enfrentou Prosper Cambray, o sádico chefe dos capatazes:

- Levem esta jovem para a cabana de Tante Rose para ser cuidada. Ela está grávida – disse o doutor.
 - Isso não é nenhuma novidade – riu Cambray.
 - Se a ferida gangrenar, será preciso cortar seu braço – insistiu Parmentier, rubro de indignação. – repito que devem levá-la imediatamente para a cabana de Tante Rose.
 - Para isso tem o hospital, doutor – respondeu Cambray.
 - Isto não é um hospital, mas um estábulo imundo!
- O chefe dos capatazes percorreu o galpão com uma expressão de curiosidade, como se o estivesse vendo ela primeira vez.
- Não vale a pena se preocupar com essa mulher, doutor. De qualquer jeito, ela não servirá mais para trabalhar com o açúcar e terei que ocupá-la com outra coisa...
 - Você não me entendeu, Cambray – interrompeu o médico, desafiador. – Prefere que eu fale com monsieur Valmorain para resolver isso? (ALLENDE, 2010, p. 89)

A presença desse personagem mostra um lado pouco conhecido da história, uma versão pouco discutida. A dos brancos que, por se unirem a negros, sofriam preconceito. Dr. Parmentier sabia que, se revelasse a verdade ao seu público, perderia quase toda a clientela, tirando de seus filhos a condição de receberem a educação que pretendia dar a eles.

No entanto, em sua prática profissional, ele fazia uso de métodos pouco ortodoxos, muito mais afeitos à sabedoria ancestral dos escravos do que à medicina ocidental, com a qual quase não alcançava resultados. A esse “detalhe”, os brancos não se opunham, pois lhes trazia a vantagem de serem curados na maior parte das vezes. Para tanto, sempre que possível, aproximava-se de Tante Rose, a curandeira de Saint-Lazare, para apreender com ela, de quem era amigo, o máximo de conhecimento possível sobre o uso das ervas locais na preparação de remédios, pomadas e emplastos: “Ninguém sabia curar como ela, até o doutor Parmentier pretendia conhecer seus segredos, e ela os dava, mesmo servindo para aliviar outros brancos” (ALLENDE, 2010, p. 119).

E foi com esses segredos que Tante Rose cuidou de Gambo, o guerreiro de etnia boçal que, recém-chegado da África, despertou o amor em Zarité, que até então só conhecia o abuso. Ainda jovem, suportou a travessia no oceano, mas não suportava a ideia de viver escravizado. Rebelde e dissimulado, chamou a atenção de Cambray, que ainda no caminho entre o mercado de negros e a fazenda, lhe feriu o mais que pôde. Sob orientação de Tante Rose, foi socorrido por Zarité, que, dissimuladamente tomou providências para que o rapaz

fosse posto para trabalhar na cozinha, e não na plantação, onde, por ser orgulhoso, rapidamente morreria sob as torturas ou os cães de Cambray.

Tante Rose nos deixava sozinhos em sua cabana durante os curativos. Adivinhara. E, no quarto dia, aconteceu. Gambo estava tão abatido pela dor e por tudo o que havia perdido – sua terra, sua família, sua liberdade – que desejei abraçá-lo como teria feito sua mãe. O carinho ajuda a curar, Um movimento levou ao seguinte e fui deslizando debaixo dele sem lhe tocar as costas, para que apoiasse a cabeça em meu peito. (..) Eu não conhecia o amor,. O que o patrão fazia comigo era obscuro e vergonhoso, foi o que lhe disse, mas ele não acreditou em mim. Com o patrão, minha alma, meu ti-bon-ange, se desprendia e ia embora voando para outro lugar, e apenas meu corps-cadavre ficava naquela cama. Gambo. Seu corpo leve sobre o meu, suas mãos em minha cintura, sua respiração em minha boca, seus olhos me olhando desde o outro lado do mar, desde a Guiné; aquilo era amor (ALLENDE, 2010, p. 120).

O amor era recíproco, mas Gambo não era capaz de viver escravizado. Sua personalidade guerreira ansiava pela liberdade e não era possível esperar que lhe fosse concedida, se é que o seria em algum momento. Decidiu juntar-se aos rebeldes, mas entendeu que a fuga deveria ser estrategicamente preparada, então suportou apenas o tempo necessário para se inteirar dos caminhos e artifícios necessários a uma fuga bem sucedida. Informou-se com Tante Rose a respeito dos caminhos, perigos e possibilidades de esconderijo e sobrevivência no caminho até as montanhas onde viviam os rebeldes, organizados em quilombos. Inteirou-se de que o maior perigo seriam os cães de caça de Cambray, treinados para caçar escravos fujões, como antes os mastins dos colonizadores espanhóis tinham feito com os índios locais, os arahuacos, exterminando-os. Para despistá-los, conseguiu uma camisa usada do capataz. Sua fuga é uma verdadeira peripécia, no sentido clássico do termo, pois muda completamente sua trajetória a partir daí:

Ao sair a lua, o rapaz desatou a correr em ziguezague. E a cada tanto deixava cair um pedaço da camisa do chefe dos capatazes na vegetação para confundir os mastins, que só identificavam o cheiro de Cambray porque ninguém mais se aproximava deles, e desorientar, assim, os outros cães. Duas horas mais tarde, chegou ao rio. Meteu-se na água fria até o pescoço com um gemido de alívio, mas manteve seco o saco sobre a cabeça. Lavou o suor e o sangue seco dos arranhões de galhos e cortes de pedras e aproveitou para beber e urinar. Avançou pela água sem se aproximar da margem, e embora isso não despistasse os cães, que farejavam em círculos cada vez mais amplos até encontrar pegadas, sabia que podia atrasá-los. Não atentou atravessar para o outro lado. A corrente era implacável e havia poucos lugares onde um bom nadador podia se arriscar, mas ele não sabia nadar. Pela posição da lua, adivinhou que era mais ou menos meia-noite e calculou a distância percorrida; então saiu da água e começou a espalhar pimenta em pó. Não sentia o cansaço, estava bêbado de liberdade (ALLENDE, 2010, p. 152).

Gambo viajou dias e noites alimentando-se apenas das folhas mágicas de Tante Rose, que o impediam de sentir fome ou dor. Atravessou a mata, a selva e os pântanos e resistiu às tentações de dormir e de matar animais pelo caminho para não deixar rastro de sangue.

Finalmente chegou à base das famosas montanhas. Escalou pedra por pedra sem olhar para baixo e, embora quase delirante, não parava de subir, agarrando-se a tudo que podia. Um delírio o levou mentalmente à sua aldeia na África e nele ouviu a voz do pai lhe chamando: “Gambo!”. Alcançou uma escada, talhada na rocha pelos antigos caciques, e deparou-se com uma encruzilhada, marcada por sinais característicos: “(...) uma cruz formada por dois paus, uma caveira humana, ossos, um punhado de penas e pelos, outra cruz” (ALLENDE, 2010, p. 154). Foi tomado pelo medo, mas então encontrou um marco, um sinal de que já estava próximo de seu objetivo:

(...) o *poteau-mitan*, a interseção entre o céu e o lugar mais de baixo, entre o mundo dos loas e o dos humanos. E, então, ele os viu. Primeiro, duas sombras, depois o brilho do metal, facas ou facões. Não levantou os olhos. Cumprimentou com humildade repetindo a contrassenha que Tante Rose havia lhe dado. (...). Pediu permissão a Kalfou e Ghédé³⁶ para prosseguir e também não obteve resposta. Por fim, com o pouco de voz que conseguiu tirar dentre a areia áspera que lhe fechava a garganta, perguntou qual era o caminho para continuar. Sentiu que lhe pegavam pelos braços (ALLENDE, 2010, p. 154-155).

Chegando ao mundo dos fugitivos, Gambo teve de novo oportunidade de comer os mesmos pratos que suas mães lhe preparavam em sua aldeia, de sentar-se junto a uma fogueira para afiar seus instrumentos de guerra e de ouvir histórias e canções familiares, vindas da África. Eram vários os acampamentos, com milhares de escravos fugidos e seus filhos, muitos já nascidos livres. E embora houvesse também muita desconfiança quanto a escravos recém-chegados, Gambo foi bem recebido, pois de algum modo Tante Rose avisara aos quilombolas que ele estaria a caminho. Foi assim que descobriu que a curandeira era, na verdade, uma mensageira entre esses dois mundos. Como todos ali, ela também desejava a liberdade, e bem poderia obtê-la facilmente mediante a fuga, porque além de não ser vigiada – era a única de quem Prosper Cambrey realmente tinha medo - conhecia os caminhos e as artimanhas para chegar aos quilombos. Mas ela tinha outros planos, cuja realização dependia de mais tempo e argúcia. Tante Rose não desejava a liberdade somente para si. Ela trabalhava para articular as possibilidades de libertação para todos os escravos, ajudando como podia a todos que lutavam por ela, pelas armas, pela fé ou pela política. Gambo, como seu próprio nome indicava, haveria de se tornar guerreiro, associando-se ao grupo de rebeldes liderados por Toussaint Louverture e promovendo a insurreição que, futuramente, traria a independência do Haiti e a libertação de seus escravos.

Por sua vez, Zarité, que ao longo de tanto tempo, suportara os abusos e a escravidão, ao transferir-se com Valmorain e seus filhos para Nova Orleans, consegue reunir, finalmente,

³⁶Entidades mitológicas do vodu haitiano.

as condições necessárias para sua libertação. A fuga só fora possível graças à ajuda de Gambo, que voltara das montanhas para salvar Zarithé do ataque que os rebeldes empreenderiam à fazenda. Em função das crianças, ela se recusa a fugir sozinha com ele, convencendo-o, inclusive, a dar proteção a seu dono, por saber que do patrão dependeriam futuramente as vidas das duas crianças de quem cuidava: Maurice, o filho de Valmorain, a quem se afeiçoara como a um filho, e Rosette, filha nunca reconhecida pelo patrão, meia-irmã do menino. Estrategicamente, Zarithé oferece a Valmorain, em troca de sua liberdade, a proteção dela e de Gambo na perigosa fuga que empreenderiam.

Dali em diante, Zarithé passa a portar consigo o documento que lhe garantiria a liberdade, mas decide, ainda assim, continuar servindo ao patrão até que as crianças pudessem ser encaminhadas em segurança à vida adulta. Tal decisão provoca sua ruptura definitiva com Gambo, mas garante que Rosette tenha acesso aos estudos e Maurice cresça com o afeto e a presença da irmã a quem adorava, e de Zarithé, a quem considerava como sua própria mãe.

No entanto, o tempo passa e Valmorain se recusa, mediante o uso dos mais diversos subterfúgios, a dar a Zarithé, de fato, a liberdade que ela já deveria ter, de direito. Agora em Nova Orleans, a escrava se envolve com o trabalho de caridade de Père Antoine, um padre católico com fama de milagroso e tolerante com as práticas religiosas dos escravos, ainda mais hibridizadas nesse lugar. Mediante a intercessão desse homem, associada ao testemunho do capitão Relais, que resgatara a família na ocasião da fuga, graças à coragem de Zarithé em busca de socorro, a escrava finalmente consegue o que, sozinha, nunca teria conseguido: sua liberdade. Configura-se, essa vitória, em nosso ponto de vista, como uma afirmação da eficiência de Zarithé na constituição de sua identidade de resistência, baseada, entre outros fatores, nas relações de troca e afeto que consegue estabelecer ao longo da vida, já que não pode confrontar-se, direta e individualmente, com o poder estabelecido, como Gambo o fez.

No entanto, à revelia de Valmorain, a luta antiescravagista ganharia um inesperado aliado: Maurice, seu filho, futuro herdeiro da plantação e dos escravos de seu pai, que, já crescido, fora enviado para estudar em Boston, onde teve contato com as teorias abolicionistas. Afastado de sua família, essencialmente pela influência de Hortense Guizot, a segunda esposa de seu pai, que vê o rapaz como um empecilho para seus objetivos de apoderar-se da fortuna do marido, Maurice se mantém em permanente correspondência com a irmã Rosette, agora interna em um colégio de freiras. Do amor fraternal entre os dois acaba por desenvolver-se uma paixão incestuosa, que os induz a enfrentar toda a sociedade para poderem se casar. Tal decisão afronta todo o prestígio com que Hortense sonhara para sua

família e coloca pai e filho em uma situação-limite, em que a ruptura torna-se inevitável. Afinal, pelo lugar que ocupa na sociedade, de único herdeiro homem do grande fazendeiro que é seu pai, Maurice não precisa desenvolver nenhuma estratégia alternativa de resistência. Por isso, o conflito entre ambos é encenado de forma direta e, ao contrário do pai, sempre confuso e vacilante em seus posicionamentos, Maurice não tem dúvidas quanto ao próprio projeto de vida, qual seja, o de casar-se com Rosette e, junto com ela, participar das campanhas abolicionistas, que, a essa altura, ganhavam corpo em todo o continente.

Rosette, no entanto, paga caro por essa decisão. Ofendendo assim, tão diretamente, à família e à moral de brancos poderosos, será vitimada por um plano de vingança empreendido por Hortense, que a acusa de roubo. Presa, adocece e não resiste, morrendo ainda jovem, nos braços de sua mãe.

Parece-nos que a trama envolvendo o amor proibido entre os dois jovens, é apresentada com o intuito de demonstrar qual seria o destino de quem, oriundo da escravidão – como Rosette, enquanto filha bastarda de Valmorain com uma escrava – ousasse desafiar o sistema por uma via que não fosse a identidade de resistência, discreta e paciente em suas estratégias. O enfrentamento direto e individual haveria de ser punido sem hesitação, e com requintes de crueldade, uma vez que, no decurso dos acontecimentos que levaram à sua morte, Rosette encontrava-se grávida de Maurice. Não tendo estabelecido amizades nem alianças que a pudessem proteger, sucumbe. Ela não tinha, afinal, conseguido estabelecer-se, nem entre os brancos, que a rejeitavam; nem entre os negros, com quem não se identificava. Sua condição intermediária, de não-pertencimento, era impossível nesse mundo, governado por extremos.

5 DANÇA E RELIGIÃO: O (DES)ENCONTRO ENTRE DOIS MUNDOS

A solidariedade é o contrário da solidão.

García Márquez, 1970.

Destituídos de seus bens e territórios, desvinculados de sua família, comunidade e língua, os negros escravizados desenvolveram formas alternativas para perpetuar, não apenas a si mesmos, mediante a sobrevivência, como a suas culturas, violentamente separadas (ou mesmo reunidas), em função dos interesses do homem branco.

Restava-lhes, fundamentalmente, o próprio corpo. E, muito embora o homem branco se julgasse proprietário também de seus corpos, na medida em que fazia proveito do fruto de seu trabalho e dispunha deles conforme lhe aprouvesse, não poderia imaginar a carga de história, cultura, fé e identidades que aqueles corpos traziam consigo. Nas palavras de Lody & Sabino (2011, p. 12), devemos pensar nas danças de origem africana,

(...) considerando essas manifestações ancestrais como uma forma de manutenção da memória coletiva através de relatos simbólicos, um aspecto não escrito da história, um patrimônio imaterial visto como um valioso bem cultural intangível e produto das transformações das mentalidades na constante dinâmica portadora e mantenedora dessas manifestações.

Otto Maduro (1994) destaca a importância da reconstrução simbólica nas situações específicas em que, na vida, sofremos a perda daquilo que antes nos constituía como entes portadores de felicidade: abundância, trabalho, família, saúde, amigos, relações saudáveis, projetos de vida, dignidade. Ao sermos destituídos desses fatores ou de outros, equivalentes, percebemos inevitavelmente assaltados pela necessidade de conhecermos a realidade que nos cerca, entendê-la, perscrutá-la, numa espécie de busca de um “roteiro” que nos permita reencontrar o caminho da felicidade perdida ou elaborar outro, em substituição àquele, não mais recuperável. Na concepção desse pensador, o conhecimento é resultante de nossa busca pela felicidade, portanto, o que fazemos ao tentar conhecer o mundo que nos rodeia, é elaborar “mapas” para a festa, ou seja, representações simbólicas daquilo que entendemos ou sentimos como motivo de celebração (MADURO, 1994, p. 13).

Sequestrados em suas nações de origem e trazidos para um lugar completamente estranho, até que conseguissem estabelecer-se com dignidade no chamado Novo Mundo, os africanos e seus descendentes buscavam, na memória, seus motivos de celebração. A julgar pelos esforços que até hoje o movimento negro empreende na defesa de seus direitos, tal projeto ainda está em curso. E era a partir dessa memória, inscrita em seus corpos e reavivada

a cada ritual, que celebravam seu universo, dançando. Para Capone (2011, p. 43): “Os escravos eram obrigados a deixar de lado suas especificidades culturais para privilegiar sua experiência comum”. Submetidos ao deslocamento forçado, a separações e à desconstrução de seus vínculos com suas culturas e identidades originárias, encontraram na dança comunitária, a oportunidade de celebrar seu pertencimento a uma prática cultural e religiosa já familiar, bem como de reconstruir e reafirmar suas referências étnicas (LODY; SABINO, 2011).

Nessas oportunidades, os escravos enxergavam a manifestação de seus deuses, representados por gestos enfáticos e ritmados, que simbolizavam características e valores fundamentais para a sobrevivência na natureza africana, como as habilidades para a caça, pesca, o manuseio de ferramentas e a lida com a terra, por exemplo. Entre algumas culturas de origem africana³⁷, o corpo é o local onde se manifestam as divindades. Deve, portanto, ser cultuado. Deve fazer-se presente e, para bem honrar a seus deuses, deve ser intenso com eles, verdadeiro, explorar plenamente as potencialidades de expressão das características pelas quais tais divindades se definem. Deve vibrar afinado com elas. Deve contar suas histórias. E esse corpo é um corpo que dança: “Ogum é o orixá do movimento, da rapidez, das descobertas, e tudo isso está identificado nas coreografias de suas danças, que relatam de maneira teatral seus papéis na natureza e no mundo” (LODY; SABINO, 2011, p. 129).

Mas não foi isso que o homem branco foi capaz de enxergar. Preso a seu etnocentrismo, cujo referencial religioso se embasava na retenção do corpo, identificado com o pecado original, os brancos, em especial as mulheres, ainda mais obrigadas à contenção por sua identificação com Eva, viram apenas aquilo que mais imediatamente saltava aos olhos: a dança, o frenesi, a ginga e o êxtase coletivo ao som dos tambores, logo interpretados como manifestações do pecado e do mal: “(...) provinham das sombras, das selvas, dos subterrâneos do inferno, da África” (ALLENDE, 2010, p. 66). *A ilha sob o mar* se remete a essa interpretação, relacionando-a de forma crucial ao processo de enlouquecimento de Eugenia, a esposa de Toulouse Valmorain, proprietário de Zarité:

Tété foi a primeira a se dar conta de que as crises de sua patroa coincidiam com o chamado dos tambores nas noites de *calenda*, quando os escravos se reuniam para dançar. Essas *calendas* costumavam se transformar em cerimônias vodus, que eram proibidas, mas Cambray e os *commandeurs* não se atreviam a impedi-las por medo dos poderes sobrenaturais da mambo Tante Rose (ALLENDE, 2010, p. 78).

³⁷Não tratamos aqui do caso da cultura muçulmana presente nesse continente, por enquanto ausente de nossos estudos que se baseiam na cultura africana oriunda dos territórios de onde vieram os escravos utilizados nas plantações de cana do Haiti.

O contraste entre ambos os extremos se faz presente em várias passagens da narrativa, como nesta em que, por estarem Zarité e sua filha Rosette presas e correndo perigo, a escrava pede ajuda a sua deusa de devoção, rejeitando a prece proferida por outra das presas, em louvor à Virgem Maria:

Às suas costas, ouviu a mulher se despedir com palavras conhecidas, porque as tinha ouvido de Eugenia: ‘Virgem Maria, mãe de Deus, rogai por nós, pecadores.’ Tété respondeu em seu íntimo, porque a voz não lhe chegou aos lábios secos: ‘Erzuli, loa da compaixão, proteja Rosette’ (ALLENDE, 2010, p. 247).

Esse aspecto antitético, presente no confronto entre duas religiosidades de concepções tão diferentes, se coaduna com os estudos teóricos sobre a escrita de autoria feminina no que diz respeito à abordagem relativa à religiosidade e à mitologia. Gloria da Cunha (2004, p. 17) evidencia que, “talvez para chegar ao fundo da dominação que, historicamente, tem padecido a mulher, e libertá-la, as escritoras sentem a necessidade de questionar ou desmistificar não somente a história nacional, como também a mitológica e religiosa”.

Provavelmente por isso, em um ambiente dominado pelo catolicismo, os deuses contra-hegemônicos de Zarité e seus amigos são símbolos de sua identidade e não subserviência:

Honoré sempre me falava da Guiné, dos loas, do vodu, e me advertiu de que eu nunca pedisse ajuda aos deuses dos brancos, porque são nossos inimigos. Explicou-me que, na língua de seus pais, vodu quer dizer espírito divino. Minha boneca representava Erzuli, loa do amor e da maternidade. Madame Delphine me fazia rezar para a Virgem Maria, uma deusa que não dança, só chora, porque mataram seu filho e porque nunca teve o prazer de estar com um homem (ALLENDE, 2010, p. 49).

Encontram-nos em rituais que afrontam a moral e os costumes brancos:

Na praça do Congo, dançávamos do meio-dia até a noite, e os brancos vinham se escandalizar; porque, para lhes gerar maus pensamentos, mexíamos as nádegas como redemoinhos, e para lhes causar inveja nos esfregávamos como tórridos amantes (ALLENDE, 2010, p. 264).

Contudo, não só para escandalizar os brancos, Zarité cultivava seus deuses. Dessa fé, tão firmemente ancorada na dança, extrai grande parte da força que a mantém íntegra em sua identidade. É, subjetivamente falando, um exercício de liberdade, que ela cultua em toda a sua trajetória, o que nos é confirmado quando, ao final da narrativa, retoma a celebração à qual se refere em seu início, acrescentando dessa vez a informação de que nela esteve à revelia do marido:

Nada disso eu conto a ele, e ele não me pergunta. Ontem mesmo estive dançando na praça com os tambores mágicos de Sanité Dédé. Dançar e dançar. De vez em quando

vem Erzuli, loa mãe, loa do amor, e monta Zarité. Então vamos juntas, a galope, visitar meus mortos na ilha sob o mar (ALLENDE, 2010, p. 476).

Cabe aqui observar o quanto se impõe a autenticidade da linguagem de origem africana. Allende não traduz as expressões de cunho religioso e, como leitores, se não as encontramos traduzidas em alguma outra fonte, cabe-nos deduzir, aceitar. Somos confrontados novamente com o uso de estratégias linguísticas envolvendo as relações de poder, confirmando as teorizações de Richards (1996) no que concerne a esse aspecto, desmontando as pressuposições tradicionais segundo as quais a linguagem seria “neutra”. A resistência cultural se nos defronta dessa vez pelo caminho contrário ao da aculturação hegemônica, pois ao leitor é imposta a necessidade de entender, com seus próprios recursos, o discurso da personagem, confortável e vibrante em suas convicções religiosas.

Nessas ocasiões, *A ilha sob o mar* “dá expressão à experiência do colonizado” (SANTOS, 2012, p. 343), na medida em que procura “subverter, tanto temática, quanto formalmente, os discursos que sustentaram a expansão colonial: os mitos de poder, raça e subordinação, entre outros” (IDEM). Spivak (2010) se detém sobre essa subversão, ao se perguntar sobre as possibilidades de fala do sujeito subalterno, aqui entendido no sentido que Gramsci (1934-35 apud PRATIS, 2012, p. 358) lhe atribui, o de representativo de “grupos sociais submetidos à hegemonia das classes dominantes”. No entanto, Spivak toma o cuidado de não definir esse sujeito a partir de uma premissa essencialista, reconhecendo a heterogeneidade como conformadora de sua condição mesma. A adesão ao pressuposto gramsciano se refere ao entendimento de que o subalterno seja aquele cuja voz não é ouvida, posto que se encontra à margem “dos modos de representação política e legal” (SPIVAK, 2010, p.12). Em sua argumentação, critica a suposição das teorias pós-colonialistas de que, através do discurso do intelectual, a voz do subalterno possa ser ouvida, na medida em que sua presença é defendida ideologicamente por esse extrato da intelectualidade, ou representada por ela.

Sua conclusão radical é a de que intelectuais, como Isabel Allende, por exemplo, quando representam a fala do subalterno, não estão falando por ele, afinal, essa seria uma fala mediatizada. É, claro, necessário e possível que o subalterno fale, mas entendendo a fala como parte integrante de um processo dialógico, isso só fará sentido se ele puder ser ouvido. Caberia então, ao intelectual, preparar o caminho para a manifestação direta da voz do subalterno, ainda mais profundamente periférica no caso das mulheres. Nosso entendimento é o de que, nessa organização narrativa, em que a voz é dada frequentemente à Zarité, a obra faz justamente essa representação do subalterno feminino a que se refere Spivak.

Deve-se ressaltar, até por uma questão lógica, que não é possível nos iludirmos com a ideia de que ali estaria, de fato, a voz de uma escrava de cuja vida estivéssemos tendo notícias, através de seu próprio relato. Afinal, tratando-se de uma personagem de ficção, é constituída, em sua essência, de representações. Sua expressividade advém mesmo de sua força representativa, na qual encontramos, em vários trechos da obra, marcas de constituição de uma identidade de resistência (CASTELLS, 2013), aquela que se constrói, não com base no enfrentamento direto, mas pela ocupação de espaços de “trincheira”, onde o poder hegemônico mal a percebe, ou, se percebe, não a assimila em toda a sua complexidade. Assim tal identidade consegue, aos poucos, seguir se desenvolvendo, até chegar ao ponto de ocupar espaços outros, que não mais os das margens ou das “trincheiras”. Esse fenômeno é bem demarcado em *A ilha sob o mar*, no que concerne ao modo como a religião e seus cultos eram enxergados pela classe dominante, representada na pessoa de Valmorain ou de seus comparsas. Incapazes de enxergar o sentido político dessas manifestações, francamente contrárias aos seus próprios interesses, deixavam-nas ocorrer porque não faziam a menor ideia do alcance que teriam em um futuro próximo: “Para Valmorain, racionalista e ateu, os transe dos negros estavam na mesma categoria dos rosários de sua mulher e, em princípio, não se opunha a nenhum dos dois” (ALLENDE, 2010, p. 78).

Em paralelo, e ainda encenando os meios através dos quais se constituiu a identidade de resistência de Zarité, evidencia-se o quanto ela segue fiel aos ensinamentos a ela passados tradicionalmente por Honoré, o velho escravo que a iniciou na dança e nos serviços de vodu, em contraposição à religiosidade cristã. A importância atribuída por Zarité a seus deuses fica evidente no confronto que textualmente se organiza a cada vez que a questão religiosa é apresentada. A voz subalterna e feminina - aqui representada por Zarité - não indica, em nenhum momento, a subordinação à religiosidade do elemento dominante. Ao contrário, equipara-se a ele sem nenhum constrangimento, em uma atitude de franca resistência identitária: “Por fim, [Eugênia] beijou a cruz do rosário e guardou-a num saco de couro achatado e largo como um envelope, que costumava levar pendurado no pescoço. Era a sua proteção, assim como a minha era a minha boneca Erzuli” (ALLENDE, 2010, p. 66).

Trata-se da encenação de um imenso contraste de culturas, quase que frontalmente opostas uma a outra. De *A ilha sob o mar* pode-se sim, evidentemente, afirmar que não seja capaz de trazer a voz do subalterno, senão representá-lo. Mas em compensação, o ponto de vista do dominante nunca recebe tratamento privilegiado, mesmo nos momentos em que a narrativa recorre a terceira pessoa, deslocando-se de Zarité para essa onisciente entidade

ficcional. Nesse caso, costuma ser com ironia que sua perspectiva é apresentada, desmerecendo os valores sobre os quais se assenta sua cultura. Quando do nascimento do filho de Valmorain, por exemplo, o desconhecimento mútuo entre essas culturas tão diferentes, associado ao menosprezo às atitudes do branco, é bastante ressaltado:

O pai estava comovido até os ossos com aquele inesperado presente do céu que vinha combater sua solidão e conter sua ambição. Aquele filho ia prolongar a dinastia Valmorain. Declarou dia de festa, ninguém trabalhou na plantação (...). Autorizou uma *calenda* no pátio principal, em frente à casa-grande, que se encheu de uma multidão barulhenta. Os escravos se enfeitaram com o pouco que possuíam – um pano colorido, um colar de búzios, uma flor -, levaram seus tambores e outros instrumentos improvisados, e em pouco tempo havia música e gente dançando sob o olhar debochado de Cambray. O patrão mandou distribuir dois barris de *tafia*, e cada escravo recebeu em sua cabaça uma boa dose para brindar. Tété apareceu na varanda com o menino enrolado numa manta e o pai ergueu-o acima de sua cabeça para mostra-lo aos escravos. “Este é meu herdeiro! Vai se chamar Maurice Valmorain, como meu pai!”, exclamou, rouco de emoção e ainda sob o efeito da bebedeira da noite anterior. Um silêncio de fundo de mar acolheu suas palavras. Até Cambray se assustou. **Aquele branco ignorante havia cometido a infeliz imprudência de dar ao filho o nome de um avô defunto**, que ao ser invocado, poderia sair do túmulo e raptar o neto para o mundo dos mortos. Valmorain acreditou que o silêncio se deveu ao respeito e deu ordem para passar uma segunda dose de tafia e prosseguir com a festa (ALLENDE, 2010, p. 100-101. Grifo nosso).

Para a cultura branca, dar o nome do avô morto a um descendente é uma forma de homenagem. Por isso, Valmorain tomou o silêncio de seus escravos como um sinal de respeito. No entanto, para a vertente da cultura africana à qual eles pertenciam, atribuir a uma criança o nome de um parente já falecido, é uma grave maldição. Nessa passagem, defrontamo-nos, portanto, com um evidente exemplo do contraste existente entre essas duas culturas e com a possibilidade de, através da narrativa ficcional, ter acesso a múltiplas significações de práticas culturais, já que ao trazer versões diferentes para o mesmo fato, amplia o horizonte cultural do leitores. Em Clímaco (2014) observamos que:

Iser identifica que as ficções não existem apenas como textos ficcionais. Elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo. É possível reconhecer aqui o mesmo princípio revelado por Benedict Anderson (2008) na construção do ideal de nação como “comunidade imaginada”, processo no qual se constrói a identidade nacional, os heróis nacionais, bem como a literatura e a história da nação. Verifica-se também tal princípio na (história) historiografia que demanda a ficção para concatenar eventos, estabelecendo suas causas e consequências (CLÍMACO, 2014, p. 41).

Verifica-se que, portanto, que a prática de indicar múltiplas possibilidades para um mesmo evento, ainda que na ficção, reverbera na sociedade por trazer implicações no campo da cultura. Há uma espécie de "compromisso" instituído entre a literatura e a construção dos sentidos que atribuímos às ações. Esse compromisso se amplia na medida em que a

intervenção do texto se estabelece no campo da política. Como Barzotto (2001), tomamos a história de Zarithé e de sua libertação pessoal como uma metonímia da libertação do Haiti do domínio que o mantinha na condição de colônia da França. Ambas as liberdades tiveram a religião, a dança e as relações que nelas se estabeleceram em seus rituais como, em nosso entender, a principal base de apoio à sua libertação.

Tais rituais, além de permitirem a perpetuação dos valores e cultos vinculados à origem africana, consagravam novos partícipes à invocação aos deuses de seus antepassados e à experimentação dos “transes” espirituais a que sua fé lhes conduzia. Claramente, sobre esses momentos, como bem o descreve Allende (2010), a cultura branca hegemônica não tinha nenhum poder, entendimento ou controle. Aos olhos dos brancos, cuja cultura religiosa cristã, divide o corpo e a alma em duas partes distintas, desagregadas e opostas uma à outra, os rituais relativos à religiosidade africana tinham um aspecto considerado como feitiçaria e descontrole, inclusive por valorizar como sagrado exatamente o oposto: a união entre o corpo e a alma. Não por acaso, a religiosidade de origem africana se expressa, nesse livro, de forma intensa e reiterada, através da dança. Allende ficcionaliza o imenso ritual em que, na floresta, escravos e rebeldes teriam se decidido pela revolução:

Os tambores começaram a perguntar e a responder, a marcar o ritmo para a cerimônia. As *hounsis* dançavam em volta do *poteau-mitan*, movendo-se como flamingos, agachando-se ondulantes, os braços alados, e cantaram chamando os *loas*, primeiro Légbé, como sempre se faz, depois os outros, um por um. (...) Os tambores aumentaram de intensidade, o ritmo se acelerou, e a floresta inteira palpitava das raízes mais fundas até as estrelas mais remotas. (...) Muito tempo depois, quando a multidão estremecia como uma só pessoa, Ogum deu um rugido de leão para impor silêncio. Imediatamente os tambores se calaram, e todos, menos a *mambo*, voltaram a ser eles mesmos, e os *loas* se retiraram para a copa das árvores. Ogum-Feraille apontou o *asson* para o céu, e a voz do loa mais poderoso explodiu na boca de Tante Rose para exigir o fim da escravidão. (ALLENDE, 2012, p. 169-170)³⁸.

Não é, no entanto, necessário a alguém entender, nem ser adepto dessa forma de religiosidade, para compreender essa integração que a dança provoca, desses dois polos que, para a cultura cristã, estão tão resolutamente separados pelo pecado, o corpo e a alma. Esse aspecto integrador da dança também terá seu reconhecimento em outras culturas. Maurice Béjart, coreógrafo da emblemática cena de balé clássico representada ao final do filme *Retratos da Vida* (LELOUCH, 1981), sob o som do “Bolero de Ravel”, assim define o resgate dessa união propiciado pela dança, acrescentando-lhe mais um elemento, o sentimento, simbolizado pelo coração: “A dança é uma das raras atividades humanas em que o homem se

³⁸As expressões em itálico (grifadas pela autora) parecem estar em *créole*, língua de contato desenvolvida no Haiti pelo encontro do francês com as línguas de origem africana.

encontra totalmente engajado: corpo, espírito e coração”. (BÉJART *apud* GARAUDY, 1980, p. 8-9).

Assim, seja para celebrar seus deuses, sua esperança ou a simples alegria de, ao som dos tambores, sentir-se - ainda que momentaneamente, livre - Zarité explode em êxtases de ritmo e empolgação a cada vez que se integra a uma roda de dança. Ali se permite a felicidade de poder ser ela mesma e de partilhar essa experiência com outros que, como ela, também só tem nesse momento a sensação de não estar sob a tirania da escravidão. Nesse espaço, há mais do que música e coreografias.

Estabelecem-se trocas e deslocamentos, em muitos níveis, do material ao afetivo, passando pelo social. Um escravo que porventura ocupasse, na plantação, a condição mais subordinada de todas, poderia, em uma dessas celebrações, ser o oficiante da cerimônia, seu líder espiritual. Além disso, vivenciavam-se, nos rituais de cunho religioso, deslocamentos também de consciência: situações em que os celebrantes deixavam-se “montar” pelos *loas*, que segundo a crença, eram os deuses de origem africana manifestando-se nos próprios corpos de seus servidores. Nesses eventos, instaurava-se um verdadeiro frenesi, típico dos grupos que fazem do transe sua maneira própria de relacionar-se religiosamente com suas divindades. A agitação dos tambores e dos corpos dos participantes costumava deixar os brancos muito escandalizados, motivo pelo qual se intensificavam muito mais, na deliberada intenção de lhes provocar o choque cultural ou a inveja.

Como a cena descrita por Allende representando o ritual que precedeu o início dos combates pode demonstrar, durante o ritual religioso, há hierarquias a serem respeitadas, vozes de comando e sinais a serem respeitados. Os que, em uma plantação de cana, reduzem-se a escravos, em uma roda ritualística de dança e expressão religiosa, podem perfeitamente ocupar a condição de liderança. O deslocamento, aqui, é cultural e ritualístico e propicia a preservação ou a reinvenção das identidades, em um movimento de resistência à aculturação insistentemente tentada pelo catolicismo. “Um caráter subversivo seria atribuído a qualquer expressão religiosa de ordem não católica” (BARZOTTO, 2011, p. 7), e foi ele que sustentou tais expressões. No tempo e no espaço, público e privado, através de uma verdadeira hibridização das muitas culturas e valores que, embora na África, tivessem suas diferenças e mesmo seus conflitos, deixaram-se permear mutuamente umas pelas outras, somando esforços no sentido de se fortalecerem em oposição ao dominador. Conforme se apresenta na obra, em São Domingos, deram origem ao vodu; em Cuba, às calendas frequentadas por Zarité no

mercado, e, nos Estados Unidos, onde a personagem se instala em definitivo, nas *bambousses* que ela frequentará na Praça do Congo, em Nova Orleans.

Assim, por caminhos tortuosos e alternativos, e apesar de todos os esforços em contrário, os negros de São Domingos lograram estruturar uma inédita e improvável rebelião, unindo-se em vingança contra a elite branca, militar e hegemonicamente dominante à época. Não foi a identidade nacional que permitiu essa união, mas uma identidade de natureza cultural híbrida, que tinha na dança e na religiosidade a manifestação de um patrimônio comum, capaz de atrair para si a confluência de tantas e tão diversas etnias e origens e aspirar à modernidade (GARCÍA CANCLINI, 2011). Há muito ainda a ser feito, porque a dominação também encontra formas outras de se perpetuar. Mas a literatura e a arte, como o corpo e alma de quem dança, hão sempre de encontrar ritmos através dos quais as identidades culturais possam se expressar, libertando-se.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para as figuras híbridas que todos somos, a fala só se torna possível ao ocuparmos as margens. Mas este é, com certeza, o melhor lugar para se estar, agora que os centros há muito desmoronaram.

PARKER, 1993 apud REIS, 2011.

Há um improvável lugar, sob a pele dos personagens, para aonde apenas alguns escritores e escritoras conseguem nos remeter. Isabel Allende está nesse grupo, através de várias de suas obras. Com *A ilha sob o mar* tem a capacidade de conduzir o leitor ou leitora para dentro do corpo de Zarité, sua protagonista, e enxergar o mundo como ela o enxergou. Só que “ela” não existe. Trata-se apenas de uma personagem inventada. E, no entanto, a leitura de sua história leva-nos à ilha de São Domingos, mais precisamente em sua porção ocidental, pertencente, no século XVIII, ao império francês.

Parece possível então sentir o roçar das folhas da vegetação local em nossos braços, o frescor d’água quando chove no rosto, o leite chegando à ponta dos mamilos à vista de uma criança recém-nascida e esfomeada. Também se sente angústia, dor e medo, por conta dos muitos abusos e usurpações e pelo quanto de violência física e psicológica era necessário a uma escrava suportar para se preservar viva, como também aos seus.

Há um “quê” de esperança em cada mão estendida, em cada criança nascida, em cada surra não vinda. Há cheiros e gostos, areias nos pés, secura na boca, água na boca e ardências hostis. A luz bate forte, o vento é cortante, o silêncio é de morte e se implora por sorte. Então é preciso atender ao chamado, deixar o corpo ser vivo e guiado, levar-se contente ao som do tambor. As mãos se agitam, os pés se alteiam, os quadris se ondeiam e desce o suor. Outros se chegam, o grupo se forma, o mundo se anima, há todo um clamor. São muitos agora, já passam as horas, os deuses entendem, também vêm dançar. Então nos lembramos de onde viemos, do quanto sabemos e do muito que ainda queremos andar. A estrada é longa, há muitos perigos, mas tudo que importa é pensar em chegar. Com filhos nas costas, com poucas respostas, com bolhas nos pés que nos fazem sangrar. O corpo se cansa, a mente se esgota e pedimos à fé que nos faça avançar. Mas não.

Não é a nós que a fé virá salvar. É a ela. À personagem fictícia. Zarité. A protagonista de *A ilha sob o mar*. Mas, se afinal, ela sequer existe, como é possível nos remetermos a tanto de suas emoções e sensações? Como a narrativa obtém esse efeito? Quais os procedimentos

através dos quais nos flagramos tão identificados e sensíveis com as experiências dessa personagem? O que ela nos ensina? O que, na sua trajetória, nos faz reconhecer processos que nos afetam, que estão entre nós, que ameaçam seguir conosco? Como ela pôde, ainda que em uma condição tão subalterna como aquela em que se encontrava no começo de sua trajetória, atingir os objetivos que almejava? Essas perguntas iniciais motivaram o desenvolvimento deste trabalho, mas ainda eram, à época, apenas um esboço das questões que, para a Teoria da Literatura, seria necessário empreender.

Avançando no imenso arcabouço de empreendimentos intelectuais dessa área do conhecimento, acumulado em anos de pesquisa e observações, deparamo-nos com a necessidade de atentar para as estratégias narrativas capazes de conferir literariedade e verossimilhança às obras, bem como credibilidade aos escritores. Concordamos com as formulações segundo as quais, tais estratégias configuram-se como “procedimentos”, por possuírem a capacidade de, em função de uma abordagem inesperada na construção do texto, criar uma “imagem poética” ou um efeito de “estranhamento” por parte do leitor, ambos significativos em relação ao conjunto da obra.

Em *A ilha sob o mar*, o primeiro procedimento narrativo identificado foi o emprego da combinação de duas narrativas concomitantes, de forma a apresentar, mediante o uso da terceira pessoa, em uma narrativa mais extensa, a amplitude histórica dos eventos trazidos à baila no romance, e permitir, através do uso da primeira pessoa, que a subalternidade feminina seja representada pela voz da narração em que fala Zarité, a protagonista do romance, oprimida em múltiplas instâncias, por pertencer simultaneamente às categorias de mulher e escrava.

Gênero, escritura e identidade são conceitos que se interligam no âmbito das discussões sobre a literatura produzida por mulheres no século XX (e também no XXI), redimensionando, assim, a perspectiva de análise linear da história, até então tendenciosamente contada pelos “vencedores” naquilo que a sociedade reconhece como tal: homens, adultos, detentores de posses, associados ao poder. Julgamos, portanto que, em certa medida, e por expressar um processo de revisão histórica, os valores e culturas contra-hegemônicos daqueles que antes não tinham vias através das quais se manifestar, a obra se inscreve na chamada literatura pós-colonial. Fazemos, no entanto, a ressalva, de que isso se faz de forma figurada, pois como Zarité é um personagem fictício, seria exagerado supor que se trata da própria voz do subalterno, mas antes, de sua representação.

Dessa forma, entendemos que a personagem Zarité representa, em sua trajetória de resistência, o empoderamento das mulheres que, embora destituídas dos direitos e poderes que os homens historicamente têm perpetuado em suas próprias mãos através do domínio que conquistaram sobre o espaço público, logram, mesmo a partir do privado, insurgir-se contra a opressão e colocar em cena suas próprias condições no trato para com a sociedade.

Isso, de certa forma, explica a identificação que essa personagem, embora localizada em um tempo e lugar muito distantes, propicia, através de suas lutas particulares e comunitárias, com as lutas ainda presentes na agenda feminista da contemporaneidade, no que concerne à necessidade das mulheres conquistarem, nos âmbitos público e privado, mais respeito, autonomia e liberdade.

Em nosso entendimento, Zarité representa essa figura histórica, que, impossibilitada, por força de sua condição maternal, feminina, negra e escravizada, de entrar de forma direta na implacável arena de disputas políticas e militares concernentes aos homens, desenvolve a “arte” de estar, de acordo com suas próprias conveniências, presente ou ausente sem ser notada. Isso nos faz considerar o romance como uma narrativa de aprendizado, posto que Zarité segue informando-se, tanto sobre os acontecimentos políticos, quanto sobre os hábitos, segredos e fraquezas dos que impõem a ela seu poder. O acúmulo de tais conhecimentos só se faz possível, como bem o demonstra a obra, porque Zarité desenvolve a capacidade de usar a seu favor uma característica que, paradoxalmente, se lhe apresenta inicialmente como exigência de seus opressores, a “invisibilidade”. Esmerando-se, a princípio por medo, em ser silenciosa e discreta, acaba por ter acesso a informações privilegiadas, das quais posteriormente tiraria vantagens.

Assim, a personagem segue alinhavando, com doses frequentemente renovadas de paciência e fé, uma espécie de “colcha de retalhos”, composta toda de elementos com que espera, um dia, poder angariar sua liberdade. Dessa forma, insere-se no conjunto daqueles que, impedidos pelas circunstâncias, de entrar em franca disputa com aqueles a quem se opõem, desenvolvem uma “identidade de resistência”. No caso específico da obra estudada nessa pesquisa, a construção dessa identidade se traduz nas ações de Zarité em angariar alianças e condições que lhe permitam negociar seus interesses com o opressor no momento certo, quando ele se encontra em franca desvantagem, algo de que ela só poderia saber se estivesse bem informada e tivesse os aliados certos. Por isso, além de discreta, mantém-se próxima aos que, como ela, anseiam pela liberdade e, de forma imperceptível, sem chamar a atenção do inimigo, vai paulatinamente fortalecendo a si e aos seus e acumulando condições

para, no momento certo, empoderar-se do próprio destino. Seu enfrentamento particular, afinal, não é pelo combate, mas pela negociação.

E, embora simule concordância com os valores e práticas do elemento opressor, Zarité, no processo de construção de sua identidade de resistência, mantém-se, íntima e subjetivamente, fiel aos valores das culturas com as quais se identifica, de origem africana. Essa fidelidade se transmite, na obra, pela profunda emoção com que Zarité se entrega aos rituais de dança e religião e também por seu discurso, que, em primeira pessoa, reiteradamente se contrapõe ao discurso dominante, denunciando suas contradições.

Ao contrário do que o olhar do elemento branco conseguia enxergar, segundo o qual a cultura e a religião africanas, além de serem uma só, eram isentas de valores morais e calcadas no “pecado da carne” e da idolatria animista, a obra empreende uma verdadeira jornada através dos valores ancestrais das múltiplas culturas de origem africana. Entre eles, encontram-se a valorização da partilha do conhecimento e a necessidade de celebração da vida e da natureza.

Ancorados nas múltiplas culturas de origem africana que se encontraram nas Américas, à época da escravidão, tais valores, conforme a obra apresenta, eram encenados no corpo – através da dança - e nas relações de troca, propiciadas pelos rituais religiosos, em sua maioria coletivos e ao ar livre, agregadores de indivíduos e grupos oriundos de diferentes origens étnicas, ali reunidos por força de uma intenção desagregadora de seus proprietários, que os separavam, propositadamente, de suas famílias e grupos originários. Passando ao largo do que os brancos, opressores, conseguiam, por seu etnocentrismo, perceber, essas celebrações tinham também um caráter político e, conforme se confirmou ao longo da pesquisa empreendida, foram de fundamental importância na eclosão das revoltas que culminaram na independência do Haiti e na libertação dos escravos.

Fica-nos a viva convicção de que, em relação ao elemento dominante, identificado com a moral e os costumes cristãos, a obra se empenha em mostrar, não apenas suas contradições discursivas, mas o quanto está irrevogavelmente fadado ao fracasso, posto que, além de não conseguir afinar teoria e prática dentro de seu próprio sistema de interpretação da realidade, também insiste e persiste em focar, seja no âmbito familiar, seja no âmbito político, naquilo que é menos importante. O embasamento das decisões tomadas pelos brancos se traveste de religiosidade, moral e apego à família, mas em última instância é motivado por razões econômicas e, como tais, predominantemente imediatistas. Além disso, a obra demonstra o quanto, por sua arrogância preconceituosa, através da qual se sentiam superiores em

inteligência e organização, os brancos subestimaram a capacidade de coordenação política, estratégica e militar dos negros.

Não por acaso, os homens brancos em condição de comando, seja por sua posição política, econômica ou militar são representados, em seu ambiente privado, como submissos, e justamente a suas mulheres, além de indecisos e incapazes de localizar os fatos políticos em seu verdadeiro contexto, buscando aliados em potenciais traidores e tomando decisões erradas, baseadas em sua confiança equivocada nas pessoas ou instituições que não pretendem lhes devotar lealdade e em seus desejos pessoais, alimentados por vaidade e ambição. Não é à toa que, a médio e longo prazo, todos acarretam consequências devastadoras para suas convicções e desejo de poder.

Em contraste, as ações de Zarité e seus aliados, embora frágeis em seu momento inicial, ganham densidade e alcance ao longo da obra, expandindo-se para além do âmbito privado e atingindo a esfera política. Baseadas em estudo de contexto, averiguação de possibilidades e cumplicidade de longo prazo entre aliados, solidários entre si e irmanados em suas convicções, constituem-se, a nosso ver, em representações do quanto a cultura e a religiosidade de origem africana, naquele contexto, souberam opor-se à violência opressora mediante coerência entre a teoria e a prática. No entanto, a obra não resvala na armadilha de apontar que tais culturas sejam, natural e necessariamente, portadoras de mais virtudes do que quaisquer outras, mesmo porque, entre seus membros, também houve traições, covardia e derrotas.

Nosso entendimento aqui é de que a obra se empenha, sim, em demonstrar o quanto estão fadadas ao fracasso as organizações de poder que, em qualquer esfera, se atenam mais à valorização do lucro do que à preservação da vida, da natureza e dos laços de afeto e amizade. Afinal, teoricamente, tanto as religiões e culturas de origem africana quanto o próprio cristianismo, pressupõem esse mesmo cuidado, dentro de suas especificidades. São, como a obra salienta, as razões de fundo econômico que deturpam seus valores, fazendo-os tender à defesa do imediatismo individualista.

Também foi possível verificar que o caráter ideológico da dominação racial se desenvolveu com base em interesses predominantemente econômicos, valendo-se também do conveniente amparo que a interpretação bíblica dava às diferenças raciais, supostamente amaldiçoando as pessoas de pele negra, por conta de um pecado cometido por um seu ancestral.

Consideramos, portanto, que a obra em questão se insere no conjunto maior das obras pertencentes ao chamado romance de extração histórica, onde ocupa um lugar pertinente à produção literária pós-colonial, caracterizada por questionar a história oficial, mostrando, a respeito dela, uma versão vivenciada, mesmo em ficção, por quem a sofreu, ou seja, o personagem subalterno. Esse personagem, muitas vezes, se reconhece na figura de uma mulher, motivo pelo qual é duplamente oprimido. A literatura de autoria feminina, à qual também pertence esse romance, se empenha em demonstrar a relevância da ação das personagens femininas no curso da história, real, inventada ou recontada.

Por sua já amadurecida trajetória em desenvolver narrativas dessa natureza, associada à experiência que adquiriu em toda uma vida de itinerância, Isabel Allende pode ser considerada uma autora que, do lugar de latino-americana e não mais de sua nacionalidade chilena, vem expressar seu entendimento da literatura e da sociedade, embasando seu *ethos* discursivo nesses dois principais pontos de referência e identificação – o questionamento da história oficial e o ponto de vista do(a) subalterno(a). Esse *ethos* já a precede, fazendo-nos crer, a cada nova publicação, que alguma versão da história oficial, associada à importância atribuída aos papéis de prestígio e poder em alguma sociedade, está prestes a ser recontada e redimensionada através de suas palavras. Ainda a respeito do conjunto de sua obra, foi possível verificar, através dos estudos acerca da literatura produzida por mulheres exiladas ou migrantes, que seus textos trazem em si uma indelével marca deixada pelos muitos deslocamentos que empreendeu ao longo de sua vida, por vontade própria ou por força das circunstâncias. Essa marca traduz-se em um “estranhamento”, comum aos que não estão em condições de julgarem-se integrados a um local nem à cultura (ou às culturas) que o identifica.

Nossa análise também se deteve na comparação entre as caracterizações de alguns personagens, os que consideramos mais relevantes para os objetivos desta pesquisa. Nesse processo, foi possível observar a adoção de uma reincidência peculiar de caracterização, qual seja: a de que os homens, em especial aqueles que se encontram em posição de comando, serem representados como volúveis, inseguros, fracos, pervertidos ou dependentes do amparo de alguma mulher. No extremo oposto, as mulheres de maior destaque na obra figuram como decididas, seguras de si, firmes e independentes. Tal constituição se coaduna com as perspectivas adotadas pelas obras de autoria feminina e feminista que, como já mencionado, manifestam o empoderamento e a voz das mulheres nas narrativas que a respeito delas se desenvolvem.

No caso de Zarité, aplaudimos o fato de que, através dela, se tenha reconhecido, na dança, um veículo tão importante de expressão da liberdade e da força cultural, religiosa e identitária dos povos que, advindos de diversas regiões do continente africano, desenvolveram, nas Américas, formas alternativas de perpetuar seus laços comunitários e manifestar-se, artística e socialmente, com os valores e a intensidade que lhes eram característicos. Afinal, da união necessária à celebração desses momentos, organizaram-se na defesa contra o elemento opressor e alimentaram-se das esperanças e condições necessárias ao enfrentamento direto com ele, que, no Haiti, ganhou a dimensão de uma insurreição revolucionária, sem precedentes na história da humanidade.

Permanecem em aberto as possibilidades de entendimento desse processo pela própria produção literária haitiana, bem como o aprofundamento acerca das consequências dessa revolução na história posterior daquele país. Também reconhecemos a necessidade de uma exploração mais profunda de outras questões trazidas pelo livro, como a do incesto, da malandragem e da homossexualidade, representadas em outros personagens que não Zarité ou os outros sobre os quais aprofundamos nossa pesquisa. Como nosso foco, neste trabalho, foi a reconstrução da trajetória e da identidade da protagonista, optamos por não nos determos demais em questões outras, a fim de evitar desvios de nossa principal finalidade.

Esperamos, no entanto, através deste trabalho, ter dado nossa contribuição, tanto à valorização dos povos e culturas de origem africana, ainda hoje oprimidos pelo preconceito e pela falta de compensação a suas históricas perdas, como também ao movimento feminista e a todas as lutas que, como esta, se empenham na conquista da igualdade de direitos, no sentido de fortalecer o valor intrínseco das mulheres que, ainda presas ao âmbito privado ou na emergência de expandir-se para além dele, lutaram e seguem lutando com suas armas alternativas, as identidades de resistência. Como no caso de Zarité, tais identidades se constroem nos espaços simbólicos que o elemento opressor não supõe existirem, ou seja, nas relações de afeto e troca cultural que se empenham em resistir a toda forma de opressão que almeje se estabelecer ou perpetuar.

REFERÊNCIAS

ALLENDE, I. *Mi país inventado*. 11. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.

_____. *A ilha sob o mar*. Trad. Ernani Ssó. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. *A soma dos dias: memórias*. Trad. Ernani Ssó. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

ALVES, C. *O navio negreiro: tragédia no mar*. Rio de Janeiro: Singular Editorial, 2014. E-book.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BASTOS, A. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. 7. ed. V. 1. Trad: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 9-38.

BERGMEIER, H. Conceitos e formas de realização do Bildung e do Bildungsroman: Goethe, Handke, Wenders, Rutschky. In: ARAÚJO, A.; ARAÚJO, J.; AZEVEDO, F. (Org.). *Educação e imaginário: literatura e romance de formação*. Actas de Colóquio Internacional. p. 9-27. Braga: Universidade do Minho, 2007. ISBN: 978-972-8746-61-2. Disponível em: <http://www.academia.edu/6297676/conceito_e_formas_de_realiza%C3%A7%C3%A3o_de_bildung_e_de_bildungsroman_goethe_handke_wenders_rutschky>. Acesso em 13 fev. 2015.

BLACKBURN, R. A escravidão racial e o crescimento da plantation. In: *A construção do escravismo no novo mundo*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2003. p. 377-447.

CAPONE, S. *Os Yoruba do novo mundo: religião, etnicidade e nacionalismo negro nos Estados Unidos*. Ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

CARPENTIER, A. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza, 2003.

CASTELLS, M. *O poder da identidade*. A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 2. Trad. Klaus Brandini Gerhardt. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfedt. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56.

CLÍMACO, A. O. *História e ficção em Santa Evita*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

CORNWELL, B. *Excalibur: as crônicas de Artur*, v. 3. Trad. Alves Calado. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 17.

CUNHA, G. da. La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas. In: *La narrativa histórica de las escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004. p. 10 – 27.

ESQUIVEL, L. *Malinche*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2006.

FIGUEIREDO, E. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In: _____. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 13-74.

_____. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2012. p. 163-206.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Edmundo Cordeiro e António Bento. Paris: Gallimards, 1971.

_____. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GARAUDAY, R. *Dançar a vida*. Prefácio de Maurice Béjart. Trad. Glória Maniani e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 309 - 326.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2005.

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

JAMES, C. L. R. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. Trad. Afonso Teixeira Filho. 1. ed. rev. São Paulo: Boitempo, 2010.

LODY, R.; SABINO, J. *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

LUKÁCS, G. Narrar ou descrever: contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. Trad. de Giseh Vianna Konder. In: LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p.47-99.

MADURO, O. *Mapas para a festa: reflexões latino-americanas sobre a crise e o conhecimento*. Trad.: Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2008. p. 69-92.

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1949-1992*. México: FCE, 1993.

PIERRE Verger: Mensageiro entre dois mundos. Direção de Lula Buarque de Hollanda. Documentário. Apresentação de Gilberto Gil. Participação de Pierre Verger et al. Brasil: Europa Filmes, 1998. DVD (84 min), sonorizado, colorido, legendado.

RAGO, M. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: COSTA, C. de L.; SCHMIDT, S. P. (Org.). *Poéticas e políticas feministas*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2004. p. 31- 41.

REIS, E. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SANT'ANNA, M. *Escravidão no Brasil: os terreiros de candomblé e a resistência cultural dos povos negros*. Disponível em:
<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=419>><http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=419>>. Acesso em: 21 jan 2015.

SANTIAGO, A. (Org.). *Haiti por si: a reconquista da Independência roubada*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013. E-book. ISBN: 978-85-420-0138-9.

SECCO, C. L. T. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SEITENFUS, R. *Haiti: dilemas e fracassos internacionais*. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2014. E-book.

SHAW, D. L. El Boom: conclusión. In: _____. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. 6. ed. ampl. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. p. 237-251.

_____. La narrativa testimonial y el posboom. In: _____. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. 6. ed. ampl. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. p. 253-276.

_____. Algunos escritores del posboom. In: _____. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. 6. ed. ampl. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. p. 277-286.

SKAR, S. A. Voces del exilio: desde la República Dominicana hasta el Cono Sur. In: *Voces híbridas: la literatura de chicanas y latinas en Estados Unidos*. Serie Nueva Crítica. Santiago: Ril Editores, 2001. p. 185-208.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEVENSON, Randall. *Modernist fiction: an introduction*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1992.

TROUCHE, André. *América: História e ficção*. Niterói, RJ: EdUFF, 2006.

VELASCO MARÍN, M. A. La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon literario. In: GUARDIA, S. B. *Mujeres que escriben en América Latina*. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEHMAL), 2007. p. 552-561.

WARD, T. Ficción histórica peruana: las escritoras comprometidas. In: GUARDIA, S. B. (Edición y compilación). *Mujeres que escriben en América Latina*. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEHMAL), 2007. p. 435-451.