

LUDMILA GIOVANNA RIBEIRO DE MELLO

*A construção de personagens femininas:
uma questão de autoria?
(uma leitura de Videiras de Cristal e
Amrik)*

Araraquara
2013

UNESP UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

**A construção de personagens
femininas: uma questão de autoria?
(uma leitura de *Videiras de Cristal e
Amrik*)**

Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – *campus* de Araraquara, com vistas à obtenção do título de doutor em estudos literários.

Profa. Ms. Ludmila G. Ribeiro de Mello

Orientador: Prof. Dr. Wilton J. Marques

Bolsa: Fapesp

Araraquara
2013

Mello, Ludmila Giovanna Ribeiro de

A construção de personagens femininas: uma questão de autoria?
(uma leitura de Videiras de Cristal e Amrik)/ Ludmila Giovanna Ribeiro
de Mello. – 2013

126 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual
Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Wilton José Marques

1. Mulheres na literatura. 2. Brasil, Luiz Antonio de Assis, 1945 -.
3. Miranda, Ana, 1951 - .Título.

Aos meus pais, heróis da minha vida.

Agradecimentos

A Deus e a Nossa Senhora, que me ajudaram a concretizar mais um projeto.

Aos meus pais, Maria e Manoel, os primeiros a me ensinar o quanto o estudo é importante.

Ao meu amado marido, Marcos, pelo apoio e por compreender as horas de ausência e à minha filha, Beatriz, simplesmente por me fazer compreender o verdadeiro sentido da vida.

Aos meus irmãos, amigos, colegas e professores que de alguma maneira me ajudaram durante a minha caminhada até aqui.

Aos meus orientadores Prof. Dr. Sidney Barbosa e, principalmente, ao Prof. Dr. Wilton José Marques, pela orientação neste trabalho e pela confiança em mim depositada.

Às minhas co-orientadoras Profa. Dra. Tânia Pellegrini e Profa. Dra. Ana Paula Arnaut (Universidade de Coimbra), pelos caminhos mostrados.

À Capes, pela bolsa PSDE (2010), que possibilitou ampliar meus conhecimentos, financiando meu estágio na Universidade de Coimbra, Portugal.

À Fapesp, pela bolsa (2011-2013) que permitiu me dedicar exclusivamente a esse estudo.

RESUMO

Neste trabalho, que tem como *corpus* dois romances históricos contemporâneos, a saber, *Videiras de Cristal* (1990), de Assis Brasil e *Amrik* (1997), de Ana Miranda, propomos uma análise que envolve a criação de personagens femininas por autores de sexo diferentes, na tentativa de responder a uma questão bastante frequente na literatura de mulheres e nos textos da crítica feminista, porém pouco estudada, se haveria realmente alguma diferença na escrita de homens e mulheres no que diz respeito a esse tema. Se sim, como cada um deles trabalharia então com a ficcionalização da mulher. A partir desse questionamento, estudamos a criação de personagens femininas, analisando se a mulher-autora cria “mulheres de papel” de maneira diferente do escritor do sexo masculino, uma vez que esses representam todo o cânone literário, por terem sido os únicos a possuírem voz ao longo dos séculos. Se essa diferença existe, como ela se constitui e o que representa.

Palavras-chave: romance histórico; literatura de mulheres; Ana Miranda; Assis Brasil; personagens femininas.

ABSTRACT

At this work, in which two contemporary historical novels are the *corpus*, namely *Videiras de Cristal* (1990), by Assis Brasil and *Amrik* (1997), by Ana Miranda, we propose an analysis that involves the creation of female characters by authors of different sex in an attempt to answer a question quite frequently in the literature of women and in the texts of feminist review, although not too much studied, if there would be any difference in the writing of men and women regarding this issue. If yes, how each of them would work then with the fictionalization of women. From this question, we studied the creation of female characters, analyzing whether the woman-author creates "women made of paper" differently than the male writer, since the latest represents the entire literary canon because they were the only ones to possess voice over the centuries. If this difference exists, how it is and what it represents.

Keywords: historical romance, women's literature, Ana Miranda; Assis Brasil; female characters.

*Esse teu corpo é um fardo.
É uma grande montanha abafando-te.
Não te deixando sentir o vento livre
Do Infinito.
Quebra o teu corpo em cavernas
Para dentro de ti rugir
A força livre do ar.
Destrói mais essa prisão de pedra.
Faze-te recepo.
Âmbito.
Espaço.
Amplia-te.
Sê o grande sopro
Que circula...*

(Cecília Meireles)

Sumário

Introdução.....	9
1. Dois romances, uma perspectiva: um olhar da crítica feminista sobre dois romances históricos contemporâneos.....	13
A construção do ideal feminino.....	14
A literatura feminina no Brasil.....	20
Teorias críticas do feminismo.....	22
A questão da autoria para a crítica feminista.....	30
As fronteiras entre ficção e história na literatura contemporânea: o romance histórico hoje.....	34
2. <i>Videiras de Cristal</i> : o romance histórico de Assis Brasil.....	44
Fundamentos históricos.....	45
História e ficção.....	46
Fontes usadas pelo autor.....	48
Vozes narrativas.....	51
O messianismo em <i>Videiras de Cristal</i>	55
As personagens femininas de Assis Brasil.....	60
3. <i>Amrik</i> : o romance histórico de Ana Miranda	73
Fundamentos históricos.....	73
História e ficção.....	75
Fontes usadas pela autora.....	76
Quem vê e quem narra na obra de Ana Miranda.....	78
<i>Amrik</i> : uma obra cíclica	80
A linguagem em <i>Amrik</i> : o monólogo interior.....	83
Os espelhos de Amina: um símbolo de liberdade.....	86
Amina e o <i>perverso feminino</i> : a cabeça de Abraão em uma bandeja.....	88
As personagens femininas de Ana Miranda.....	94

4. Conclusão.....	105
Bibliografia geral.....	109
Apêndice: entrevista com Lídia Jorge e Teolinda Gersão.....	118

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é uma ampliação da temática que abordamos em nossa dissertação de mestrado, defendida em fevereiro de 2008 na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista no programa de pós-graduação em Estudos Literários, intitulada **Representações femininas no romance histórico escrito por mulheres: um estudo comparativo entre dois textos do século XX**, com a orientação do prof. Dr. Sidney Barbosa, cujo objetivo era o de comparar a criação de personagens femininas em dois romances históricos de autoria feminina: *The buccaneers* (1937) de Edith Wharton e *Desmundo* (1996) de Ana Miranda. O projeto citado, por sua vez, é uma ampliação das ideias desenvolvidas em um outro, de iniciação científica, intitulado **Figuras femininas no romance histórico de Ana Miranda** desenvolvido com a orientação da profa. Dra. Tânia Pellegrini no ano de 2004 na Universidade Federal de São Carlos durante a graduação em Letras com financiamento da Fapesp, o qual tinha por objetivo analisar as personagens femininas criadas por Ana Miranda em dois de seus romances históricos, a saber, *Boca do Inferno* (1989) e *Desmundo* (1996).

Após nove anos estudando a temática feminina, que aborda a construção das personagens mulheres, dentro do romance histórico, sendo esse contemporâneo ou não, é possível afirmar que ainda há poucos trabalhos que versam sobre o assunto no Brasil. Embora muito se discuta sobre a representação da mulher, pouco se analisa academicamente a diferença entre a representação que homens e mulheres dão às personagens femininas. Uma das razões que se pode apontar, talvez seja o fato de que muitos relutam em aceitar que ainda existe uma condição feminina a ser discutida que leva a criação de uma literatura diferenciada do cânone ou a visão de que muitas mulheres escrevem sem a pretensão desses questionamentos.

Neste trabalho, analisa-se a criação de personagens femininas por autores de sexo diferentes, na tentativa de responder a questão: realmente haveria alguma diferença na escrita de homens e mulheres e de que maneira cada um deles trabalha com a ficcionalização da mulher. Para isso, escolhemos dois romances históricos contemporâneos que têm como protagonistas personagens femininas, sendo um de autoria feminina e outro de autoria masculina, a saber, *Videiras de Cristal* (1990), de Luiz Antonio de Assis Brasil e *Amrik* (1997), de Ana Miranda. As mulheres criadas por esses escritores situam-se em um tempo diferente ao deles,

permitindo talvez assim um olhar distanciado e, por isso, mais crítico e impessoal sobre a questão, uma vez que esse olhar seria algo mais facilmente “desnudado”.

Acredita-se tratar de uma problemática que merece atenção e verificação com vistas a um esclarecimento, nem que seja em um estudo restrito de caso, uma vez que a literatura contemporânea vem se revelando cada vez mais como um campo de aprofundamento necessário de pesquisas, inclusive em nosso país, na medida em que se constitui como resultante de um processo de significativas transformações históricas, sociais e culturais no Brasil.

Neste estudo, que privilegia a ficção contemporânea, foram levantadas questões quanto à construção da mulher enquanto personagem e a relação dessas criaturas de papel com a sociedade na qual as obras analisadas estão inseridas. O que nos interessa nessa *démarche* investigativa é verificar se hoje as personagens femininas criadas por um autor masculino são mais ou menos estereotipadas que aquelas criadas por uma escritora.

A palavra **estereótipo** que aparecerá com recorrência neste trabalho se refere à ideia sociológica e dicionarizada de “conceito ou modelo que se estabelece como padrão; coisa que não é original e se limita a seguir modelos conhecidos; comportamento ou discurso caracterizado pela repetição automática de um modelo anterior, anônimo ou impessoal, e desprovidas de originalidade e da adaptação à situação presente”. Dessa forma, em nosso estudo, a **estereotipia** deve ser lida e entendida como algo pejorativo.

Segundo Esther Trew (2007) em sua tese de doutorado, a qual trata da questão do cânone na construção de personagens femininas nos romances inglês e francês, respectivamente, *Pâmela* de Richardson e *Júlia, ou A nova Heloísa* de Rousseau, um homem escrevendo externará sempre uma visão masculina sobre a questão feminina por mais engajado que esteja em liberar as mulheres com sua obra.

Se a mulher escritora “invadiu” de forma ampla apenas recentemente o meio literário, a maior parte das representações femininas deixadas pela literatura ao longo da história foram criadas e marcadas por olhares masculinos. Assim, passa a ser importante entender qual a diferença na representação que homens e mulheres dão à questão. Primeiramente, vale a pena investigar se essa diferença realmente existe e quais são suas características escritas nos textos de ficção literária,

notadamente os oriundos do gênero romance. Por essa razão, este trabalho busca estudar e comparar as representações femininas entre escritores de sexos distintos.

Dentre as marcas que podem ser lembradas, em primeiro lugar, é a própria experiência feminina, questão básica das críticas feministas, que deve ser levada em conta, afinal o sistema sócio-cultural vigente estabelece significativas diferenças entre o ser-homem e o ser-mulher, como afirma Nelly Novaes Coelho (1993, p. 15). A **representação** feita pelas mulheres se faz, necessariamente, a partir de sua visão feminina do mundo, portanto, de uma perspectiva diferente da masculina. Nesse sentido, cabe determinar como a autora representa a mulher e como vêm sendo representadas as personagens femininas na ficção de autoria masculina e estudar se efetivamente há um **olhar feminino** sobre a personagem mulher, diferente do **olhar masculino** no que diz respeito ao *corpus* aqui estudado. E, além disso, é importante ressaltar como seriam esses olhares em um mundo que está em acelerada transformação.

Portanto, compreendemos que ao entender o “discurso masculino” e o “discurso feminino”, dentro do mundo literário, na criação das personagens femininas, poderemos entender a visão que se tem hoje da mulher.

Tanto Ana Miranda quanto Assis Brasil são escritores contemporâneos, embora cada qual mantenha seu estilo, aproximam-se um do outro por versarem sobre o mesmo tema nas obras abordadas neste trabalho, a mulher, ou seja, como nos afirma Sandra Nitrini, essas obras “apresentam relações e traços comuns” (NITRINI, 1997, p. 22). Mais especificamente, esses autores retratam mulheres imigrantes do século XIX, as quais, de alguma forma, “rebelam-se” contra o esperado para as mulheres de sua época e sociedade.

Para tratarmos dos assuntos aqui abordados, começaremos por uma breve, mas pertinente, discussão que envolve os temas desse trabalho. Assim, nosso primeiro capítulo tratará de questões ligadas às teorias feministas, explanando sobre as linhas de pesquisa crítica nesta área, bem como a literatura feminina analisada e proposta por elas, chegando então à discussão que propriamente nos interessa mais, a questão da autoria. Na segunda e na terceira partes da tese, entraremos na análise dos romances *Videiras de Cristal* e *Amrik*, respectivamente, buscando demonstrar como cada autor estrutura suas narrativas e a partir disso “cria” suas personagens femininas. Em uma última parte, analisaremos as duas obras para mostrar como se dá a construção das personagens femininas em cada narrativa e se

há efetivamente uma maneira diferente de homens e mulheres trabalharem com a ficcionalização da mulher. Dessa forma, analisaremos como cada autor representa suas personagens femininas e se essas são mais ou menos estereotipadas quando comparadas entre si.

1. DOIS ROMANCES, UMA PERSPECTIVA: UM OLHAR DA CRÍTICA FEMINISTA SOBRE DOIS ROMANCES HISTÓRICOS CONTEMPORÂNEOS

Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos.
Agora somos nós que vamos dizer o que somos.
(TELLES apud COELHO, 1993, p.14)

Quando se lê essa afirmação de Lygia Fagundes Telles, e usada aqui como epígrafe, sobre a emancipação literária feminina, pode-se questionar se realmente existe hoje liberação das mulheres, como personagens ficcionais, dos estereótipos pertencentes principalmente à ótica masculina. E se tal libertação passou a existir, como a literatura reflete esse processo, ou seja, como as personagens femininas seriam representadas nas narrativas ficcionais e, mais especificamente, se essa representação se daria de forma diferente quando feita por autores ou autoras.

Por meio da literatura que produzem, as mulheres vêm tentando resgatar sua própria história, reivindicando para si a condição de sujeito. Desse modo, assumem uma função política implícita, na medida em que procuram, por meio das mais diferentes formas de representação, desconstruir noções estereotipadas de sexo e gênero, reconstruindo, revalorizando e revitalizando aspectos que são sempre escamoteados pelas estruturas sociais conservadoras (Pellegrini, 2008).

Se a mulher escritora “invadiu” de forma ampla apenas recentemente o meio literário, pois elas aparecem na historiografia literária somente a partir do século XX, a maior parte das representações femininas deixadas pela literatura ao longo da história foi criada por olhares masculinos, então, é importante entender qual a diferença na representação que homens e mulheres dão à questão. Primeiramente, se essa diferença realmente existe e quais são suas características escritas nos textos.

Dentre as marcas que podem ser citadas é a da própria **experiência feminina** transfigurada esteticamente que funciona como base nos textos femininos. Assim, a **representação** do mundo feita pelas mulheres se faz, necessariamente, a partir da ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente da masculina.

Pretende-se, assim, contribuir, por meio do confronto de dois textos de autores da literatura brasileira contemporânea, para o entendimento das coordenadas históricas e sociais que engendraram a construção do “sujeito mulher”, enquanto personagens ficcionais, em todas as suas implicações e se pode ser constatada alguma diferença na escritura.

Para atingir tais objetivos, buscou-se verificar como se dá a representação das personagens femininas nos romances históricos *Videiras de Cristal* e *Amrik*, baseando as análises nas teorias feministas de duas correntes críticas desse campo de estudo, a americana e a francesa, utilizando dessas, seus aspectos mais relevantes.

A construção do ideal feminino

(...) a própria mulher reconhece que o universo em seu conjunto é masculino; os homens modelaram-no, dirigiram-no e ainda hoje o dominam; ela não se considera responsável; está entendido que é inferior, dependente; não aprendeu as lições da violência, nunca emergiu, como um sujeito, em face dos outros membros da coletividade, fechada em sua carne, em sua casa, aprende-se como passiva em face desses deuses de figura humana que definem fins e valores. (BEAUVOIR, 1980, p. 364)

O termo **feminino**, marcado por processos históricos, vem carregado de significados elípticos, trazendo junto de si noções de “feminismo”, “luta de gêneros”, bem como a ideia de “aquilo que é frágil e delicado”. Em oposição, o termo **masculino** é uma referência direta à “força e virilidade”, além é claro do termo “homem” ser usado para se referir a **ser humano**. Essas designações, no que diz respeito à filosofia, significam “um modelo que se impõe, um modelo masculino pois foi pensado por homens e teve homens como destinatários”. (FERREIRA, 2010, p. 74)

Sabemos também que as relações de gênero foram formadas por um conjunto de processos e relações sociais historicamente marcados, nos quais o homem representava o masculino como o centro, o universal, ficando o feminino à margem, como se pode confirmar nos dizeres a seguir, da professora de filosofia Maria Luísa Ferreira (2010, p. 75 – grifo nosso), que estuda a Filosofia do Feminino:

A diversidade que envolve estes pares de opostos, mas do que uma diferença é um diferendo. Se a oposição homem / mulher se justifica a partir do biológico, a diferença masculino / feminino tem uma carga cultural muito forte, prendendo-se com um imaginário, com uma ideologia, com representações que determinam nitidamente aquilo que é característico de homens

e aquilo que cabe às mulheres, identificando-se com as normas dominantes (embora variadas) das diferentes sociedades.

Para ilustrar o trecho acima sublinhado, pode-se citar uma pesquisa feita por um grupo de psicólogos ingleses em 1972 e repetida em 2005, a qual mostra como ainda existem adjetivos estereotipados atribuídos a homens e a mulheres e, conseqüentemente, à ideia dos papéis sociais que cada um pode (ou deve) desempenhar.

Em 1972, entre os traços positivos conferidos aos homens pelos entrevistados e entrevistadas, estavam “very aggressive, very independent, very objective, very logical, very ambitious (...)”¹; já às mulheres cabiam, como características positivas, serem “very tactful, very gentle, very quiet and expressive tender feelings (...)”². Mais de trinta anos depois, após tantas mudanças sociais e em meio a uma geração nascida pós-feminismo, era de se esperar que esse quadro de adjetivos estereotipados ao menos se alterasse; contudo, não é o que a mesma pesquisa realizada em 2005 veio revelar. As características atribuídas a homens e a mulheres em nada se modificaram, sendo apontados como adjetivos tipicamente masculinos: “aggressive, competent, decisive, independent, leader, stable, strong (...)”³ e como comumente femininos: “emotional, friendly, gentle, polite, sensitive, understanding, weak (...)”⁴. (CARDUCCI, 2009, p. 523-524)

Deve-se salientar que essas percepções estereotipadas do que é ser-homem e do que é ser-mulher, as quais permeiam a sociedade, levam a julgar de forma desastrosa tudo aquilo que ousa fugir a essa dicotomia, cuja lógica insiste em separar aquilo que homens e mulheres são capazes de fazer. Assim, como “consequência dessas relações, constituíram-se valores e comportamentos diferenciados e discriminatórios entre homens e mulheres”. (FERRAZ, 2008, p. 23)

Ainda sobre a questão do feminino no campo da filosofia e da psicologia, é inegável a contribuição de Platão e Aristóteles para essa discussão, afinal foram os primeiros a fazê-lo e seus escritos ainda hoje são usados para menear tal tema.

¹ “muito agressivo, muito independente, muito objetivo, muito lógico, muito ambicioso (...)”. (tradução nossa)

² “muito educada, muito gentil, muito calma e expressa sentimentos ternos (...)”. (tradução nossa)

³ “agressivo, competente, decisivo, independente, líder, estável, forte (...)”. (tradução nossa)

⁴ “emocional, simpática, gentil, educada, compreensiva, sensível, frágil (...)”. (tradução nossa)

Para Aristóteles, a mulher é um homem incompleto, imperfeito, assim deduz-se de sua ideia de que “a alma é a forma do corpo” e que “o corpo das mulheres é mais fraco, conseqüentemente a alma também o é” (ARISTÓTELES, 1984), bem como Platão que, anteriormente, também fez considerações sobre a inferioridade da alma feminina (PLATÃO, 1997).

As ideias propostas por esses filósofos clássicos permearam a sociedade ocidental de tal maneira que o pensamento deles pode ser encontrado em justificativas para inferioridade feminina ao longo da História. Assim, muitos mitos foram sendo criados para justificar o poder diferenciado dado aos homens em detrimento das mulheres.

Da Idade Média ao século XVII, por exemplo, afirmava-se que existia apenas um sexo, o masculino. Acreditava-se tanto na perfeição desse que se pensava ser possível ao feminino ascender ao masculino alcançando, dessa forma, a perfeição. Ana Carolina Lynch (2006, p. 23) encontrou em textos dessa época, explicações para tais afirmativas, entre elas a de que,

(...) o humor quente no ato da geração é que produziria o sexo masculino e a ausência dele, o feminino. Acreditava que as genitálias femininas e masculinas eram homólogas, o que seria a confirmação de um sexo único. Apesar de haver apenas um sexo, haveria a distinção entre homem e mulher pela presença e ausência do humor quente nos corpos. Portanto, haveria um sexo, mas dois pólos opostos: o masculino estaria ligado à idéia de luminosidade, de verdade, de exterioridade, e o feminino passa a ser símbolo da escuridão, da não verdade, da subalternidade.

No século XVIII, como se pode confirmar na afirmação de Lynch, o feminino e o masculino passam a ser vistos pela diferença sexual, através dos aspectos biológicos. A partir de então, o útero é tido como um órgão "perigoso" que pode agir de forma independente ao resto do corpo da mulher, levando-a, muitas vezes, à histeria, assim, retomando as ideias de maternidade e desejo de Platão, pregava-se que tal órgão deveria ser usado para gerar filhos, evitando dessa forma inúmeras doenças na mulher:

Com a mudança do paradigma do sexo único, passa-se a acreditar que a diferença sexual seria um dado da natureza, um fato incontestável. Por esse novo modelo, a mulher não

pode mais tornar-se homem, e a cada sexo só restaria seguir o predeterminado biologicamente. Junto com as características físicas, esse paradigma traçou também faculdades morais e psíquicas que teriam sido designadas pela natureza dos sexos. Nesse paradigma então há uma homologia intrínseca entre o somático e o mental, em que o biológico determinaria as características físicas e morais de ambos os sexos. (LYCNH, 2006, p. 26)

A literatura desse século assim o confirma, como vemos nos trechos a seguir da obra *Emílio ou da educação* (1762), de Jean-Jacques Rousseau, no Livro Quinto, intitulado de *Sofia ou a mulher*, que se dedica a descrever a mulher ideal, tendo como base a sua natureza:

O domínio das mulheres não lhes cabe porque os homens o quiseram, mas porque assim o quer a natureza. (ROUSSEAU, 1988, p. 427)

Quando a mulher se queixa a respeito da injusta desigualdade que o homem impõe, não tem razão; essa desigualdade não é uma instituição humana ou, pelo menos, obra do preconceito, e sim da razão: cabe a quem a natureza encarregou do cuidado dos filhos a responsabilidade disso perante o outro [...] As mulheres, direis, nem sempre fazem filhos! Não, mas sua destinação é fazê-los. (ROUSSEAU, 1988, p. 428-429)

Ao longo dos séculos XIX e XX, o prazer seria negado à mulher e aquelas que por alguma razão não seguissem o **caminho natural** da maternidade, poderiam estar sujeitas à exclusão social, tornando-se a histérica, a prostituta, a bruxa.

Ainda no século XIX, para Sigmund Freud, do qual as obras são usadas como base para várias linhas críticas feministas, a feminilidade constrói-se a partir do **complexo da castração**. Para ele, a mulher não possuindo um falo não pode ter o medo primário da castração, mas através do complexo edipiano, num primeiro momento, busca no pai o órgão que lhe falta e deseja e, depois, num segundo momento, a maternidade irá lhe suprir essa falta, ou seja, um filho seria para mulher o substituto do falo. Assim, para Freud, a mulher estaria condenada a **penisneid**, que traduzido ao português seria a "inveja do pênis", retomando simbolicamente a ideia de sexo único, e masculino, da Antiguidade. (FREUD, 1996).

Poderíamos concluir então que a mulher sabendo ser **não-homem**, tem dificuldade em se posicionar como mulher, pois não sabe existir como tal, ou como poderíamos ler em Ferreira (2010, p. 82):

(...) o modo diferente como é vivido por meninos e meninas o complexo da castração: o medo de ser castrado sentido pelos rapazes tem um reverso feminino na inveja de um pênis. Também o desenvolvimento sexual é diferente e mais difícil no que toca às raparigas visto que não só mudam as zonas erógenas como se alteram os objectos de amor. No entanto Freud considera que uma mulher, com a sua vida sexual estabilizada no casamento e nos filhos, pode encontrar nestes - sobretudo se forem rapazes - uma compensação para o seu pênis perdido.

Contudo, em uma segunda fase de sua obra, Freud defenderá que a mulher constrói a sua feminilidade não inerente. E é exatamente neste ponto da teoria de Freud que alguns **feminismos** irão se pautar para defender uma escrita feminina diferenciada que deriva da sua singular biologia, de seu corpo, como se verá adiante.

Não se pode deixar de salientar também a influência que os textos bíblicos possuem, principalmente, na sociedade ocidental. A Igreja⁵ pregou, durante séculos, que a mulher era **imperfeita** por ter-se derivado de uma costela defeituosa de Adão, por essa razão, devia ao homem submissão e obediência. As comunidades eclesiais usavam de todo seu poder para “adestrar a sexualidade feminina, afinal o homem era superior, e portanto cabia a ele exercer a autoridade” (ARAÚJO, 2006, p. 45-46). A mulher era ainda submetida a ambíguas figuras como a de bruxa e santa, pura e mãe, por essa razão, o ideal da figura de Maria, virgem e mãe, é estimulado nas mulheres. A Igreja usou e, em muitos casos, ainda usa, as palavras da Bíblia, lembrando-nos de que são palavras de Deus, por isso, indiscutíveis, para justificar a subserviência e a inferioridade feminina, tais como, por exemplo, os trechos que seguem, retirados do Novo Testamento:

O homem não deve cobrir a cabeça, porque é a imagem e a glória de Deus; mas a mulher é a glória do homem. Pois o homem não foi tirado da mulher, mas a mulher foi tirada do

⁵ Entende-se aqui a palavra **Igreja** como uma instituição que domina a leitura e a pregação dos textos bíblicos, sendo ela, católica, protestante ou outra que use a Bíblia como livro sagrado.

homem. E o homem não foi criado para a mulher, mas a mulher foi criada para o homem. (BÍBLIA, 1 Coríntios, 11, 7-9)

Que as mulheres fiquem caladas nas assembléias, como se faz em todas as igrejas dos cristãos, pois não lhes é permitido tomar a palavra. Devem ficar submissas, como diz também a Lei. Se desejam instruir-se sobre algum ponto, perguntem aos maridos em casa; não é conveniente que a mulher fale nas assembléias. (BÍBLIA, 1 Coríntios, 14, 34-35)

Mulheres, sejam submissas a seus maridos, pois assim convém a mulheres cristãs. (BÍBLIA, Colossenses, 3, 18)

Durante a instrução, a mulher deve ficar em silêncio, com toda a submissão. Eu não permito que a mulher ensine ou domine o homem. Portanto, que ela conserve o silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, pecou. Entretanto, ela será salva pela sua maternidade, desde que permaneça com modéstia na fé, no amor e na santidade. (BÍBLIA, 1 Timóteo, 2, 11-15)

Baseando-se em passagens como essas e recorrendo ainda a outras do Antigo Testamento, a Igreja católica discutiu, durante o Concílio de Mâcon, no ano de 585, se as mulheres possuíam alma. As atas de tal Concílio, que constam de vinte leis, informam que, por uma pequena maioria, os bispos presentes concluíram que sim, o que mostra o quanto a aceitação da mulher como um ser igual ao homem foi marcada por um longo e difícil trajeto, sendo que, em muitos lugares, ainda hoje, essa igualdade é questionada.

Um livro pioneiro sobre a relação entre a mulher e os textos sagrados, da teóloga Mary Daly, já na década de sessenta do século XX, *The Church and the Second Sex* (1968), título que indica uma clara referência à obra *O segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, busca dar uma resposta cristã ao feminismo.

Ainda na década de 1960, surge um movimento para problematizar a cultura androcêntrica na leitura da Bíblia, chamado de **teologia feminista**. Entre outras coisas, o movimento busca mostrar através de uma leitura menos sexista da Bíblia, que a mulher não é inferior ao homem e que os textos sagrados podem ser interpretados de outra forma, bem como vem apresentar a necessidade de se mostrar trechos “editados” das pregações e “esquecidos” nas leituras, tais como a passagem de Gálatas 3, 28: “Não há mais diferença entre judeu e grego, entre

escravo e homem livre, entre homem e mulher, pois todos vocês são um só em Jesus Cristo”.

Dessa forma, sabe-se que os termos "feminino" e "masculino" quando usados como adjetivos podem transportar aos respectivos substantivos a que se referem esses mesmos conceitos, no entanto, neste trabalho quando nos referirmos à **literatura feminina** ou à **literatura masculina**, referimo-nos apenas a eventuais "tipos" de literatura, portanto, sem a ideia de superioridade ou inferioridade, embora possam se constituir de forma diferente.

A literatura feminina no Brasil

(...) durante muitos anos, não tendo modelos literários, culturais e artísticos femininos, a mulher criadora foi levada a mimetizar o olhar masculino. (MONTERO, 2003, p. 126)

Foi em meados do século XX, que a discussão sobre **literatura feminina** no Brasil começou a se desenvolver devido a estar o “mundo em mutação acelerada de suas antigas bases” e, a partir de então, passou-se a aceitar e “compreender melhor as transformações que se vêm processando na voz feminina que, nesses últimos 50 anos e cada vez com mais força e essencialidade, se vem fazendo ouvir na literatura brasileira”. (COELHO, 1993, p. 14)

Não podemos deixar de lado o fato de que as produções artísticas estão intimamente relacionadas ao contexto de sua produção e a seu produtor, assim muitos críticos consideram existir realmente uma **literatura feminina**, que seria diferente de uma **literatura masculina**, uma vez que há uma “estreita relação entre linguagem e sujeito, e, portanto, quando uma mulher articula um discurso este traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes” (XAVIER, 1991, p. 13).

Muitas autoras defendem essa ideia de uma literatura diferenciada entre os sexos, devido à própria formação do ser homem e do ser mulher se dar de forma diferente na sociedade, mesmo hoje.

Ainda, segundo nos aponta Elódia Xavier, as literaturas feminina e masculina diferem-se por ser a primeira, além de mais intimista (uma vez que a mulher permaneceu muito tempo restrita somente ao ambiente doméstico), problematizadora, já que a mulher tem uma condição desfavorável a ser

questionada. E é exatamente essa condição que permite afirmar que existe uma literatura de mulheres. (XAVIER, 1991, p. 11)

É nesse sentido, portanto, que deve ser estudado com cuidado o *corpus* deste trabalho, pois será analisada a construção da personagem feminina feita por um homem e por uma mulher, buscando discutir como cada um deles construiu suas “mulheres” e tentando desvendar, através da trama literária, o quanto essa representação é diferente (ou não).

Questionar-se-á, dessa forma, se realmente existe hoje liberação das mulheres, enquanto personagens ficcionais, dos estereótipos pertencentes principalmente à ótica masculina, pois se “excluídas do processo de criação cultural, as mulheres estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina” (TELLES, 2000, p. 408), ou seja, a história da mulher que podemos apreender através da literatura ao longo dos séculos passou necessariamente pela visão masculina do que é ser mulher, uma vez que às mulheres era vedado esse direito (ao menos em larga escala), assim percebemos que

no caso das representações do feminino, o trabalho de interpretação do legado cultural é particularmente delicado porque tem de ser feito ao arripio daquilo que mais profundamente nos constitui, tendo de começar por uma desconstrução e por uma hermenêutica da suspeita, uma vez que as representações do feminino mais enraizadas advêm de uma concepção antropológica assimétrica, que toma o masculino como padrão e o feminino como derivado. (HENRIQUES, 2010, p. 15)

Percebemos o questionamento levantado por Norma Telles, citado anteriormente, sobre a sujeição da mulher à escrita masculina, quando buscamos fazer um levantamento das escritoras dentro da história literária brasileira. Usemos como exemplo a crítica literária brasileira contemporânea, tais como as primeiras edições das obras de Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Antonio Candido e José Aderaldo Castello, *Presença da literatura brasileira* (1976) e de Massaud Moisés, *A literatura brasileira através dos textos* (1971), que, ao analisarem a produção literária do Brasil ao longo dos séculos, inserem a primeira autora apenas no século XX, ao citarem Raquel de Queiroz, Clarice Lispector e Cecília Meirelles, o que poderia levar um leitor ingênuo a imaginar que anteriormente não havia mulheres produzindo, quando em 1792, Tereza Margarida da Silva e Orta

publicava *Aventura de Diófanos* e em 1832, Dionísia Freire Pinto, que assume o pseudônimo de Nísia Floresta, publica a tradução da obra de Mary Woolstonecraft, *Direito das Mulheres e Injustiça dos Homens*, a qual ela adaptou à realidade brasileira, além de outros quatorze títulos, entre eles *Conselhos a minha filha* (1842), pelo qual recebeu elogios do considerado maior escritor do século XIX, Machado de Assis. Ela foi também "precursora do indianismo, abolicionismo, educadora militante (como ela se definiu) e ainda romancista, poetisa e jornalista" (DUARTE, 1990, p. 115).

Além de Nísia Floresta, aparecem nesse momento outros nomes femininos na literatura brasileira como os de Maria Firmina dos Reis, que publicou *Úrsula* (1859), Narcisa Amália de Oliveira Campos com sua publicação poética *Nebulosas* (1872).

E, em um âmbito mais geral, podemos citar o apagamento das mulheres produtoras desde a Antiguidade clássica, como a poeta Safo, século VII a.C. e a filósofa Aspásia, século IV a.C.; entre outras também esquecidas pelo discurso hegemônico. Sendo assim, a representação da mulher que foi e é mostrada a partir da literatura passou necessariamente por mãos masculinas.

Teorias críticas do feminismo

Sabe-se que a qualidade de um texto literário independe do sexo de seus autores, mas as diferentes experiências vividas por homens e mulheres ao longo da história levam a produções diferenciadas. Como o presente trabalho é também sobre a perspectiva feminista, é necessária uma breve explanação sobre as teorias literárias dessa linha, destacando-se dentre elas a crítica francesa e a crítica americana.

A crítica francesa

A linha da teoria feminista francesa, influenciada pela psicanálise, estuda a diferença sexual a partir da noção de *écriture féminine* (escritura feminina), seguindo um caminho mais filosófico ligado às bases sociais patriarcais. A crítica feminista francesa, representada por Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva, busca valorizar a linguagem feminina e tem como meta desconstruir o falocentrismo de

dentro do próprio sistema, o qual, elas afirmam, ser imposto às mulheres pela sociedade patriarcal. De maneira geral, pode-se afirmar que essas feministas francesas

(...) acreditam que o pensamento ocidental se tem baseado numa repressão sistemática da experiência das mulheres. Assim a sua afirmação de uma sólida base de natureza feminina justifica-se como o ponto a partir do qual se descontroem a língua, a filosofia, a psicanálise, as práticas sociais, e a direcção da cultura patriarcal tal como a vivemos e lhe resistimos. (JONES, 2002, p. 75)

Cixous propõe uma nova experiência de mundo, realizada através da linguagem, a qual se coloca como algo inominável, escapando às generalizações comuns aos conceitos e métodos, colocando-se na ordem da alteridade irreductível. Tal alteridade é o próprio feminino que não cabe nas representações masculinas. Essa crítica reflete o feminino a partir da língua no seu uso comunicativo, explorando todas as ambiguidades decorrentes dela, mas não como mero acidente. Ainda, segundo a teórica Cecil Zinani (2006, p. 35-36), dentro dessa linha teórica,

as estratégias utilizadas podem remeter para o significado original das palavras, revisar a constituição de vocábulos, especialmente através dos prefixos, reconceituar as metáforas utilizadas, recuperar as elipses. A leitura marginal concretiza-se, portanto, através de desvios que possibilitarão a percepção do Outro e a própria constituição desse Outro emergente em sujeito de um novo discurso. Ao se preocupar com a revelação da escrita feminina através das lacunas do texto, de certa forma, a autora recupera o princípio de que essa escrita revela-se através da história silenciada produzida pelo texto subjacente.

A escritura feminina consiste em um espaço no qual a sexualidade feminina reprimida passa a ter voz e vez, não tendo por meta excluir o masculino, mas sim privilegiar o feminino. Para tal, apaga-se o histórico-social e procura prender-se ao texto buscando como se dá a libido feminina na linguagem. (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 12)

As teóricas da linha francesa preferem estudar os problemas de ordem textual servindo-se da semiótica, da linguística, além do ponto de vista psicanalítico. Entre os ideais feministas de Cixous, há a afirmação de que só é possível pensar no

feminino a partir do patriarcado, uma vez que as mulheres foram criadas e educadas dentro dele. Assim, é necessário que as mulheres mexam em suas experiências de mundo, ou seja, na própria linguagem. Não basta alterar as estruturas sociais se não se modificar a experiência linguística, afinal, a língua carrega significados, dessa forma, alterando-a, modifica-se também a estrutura social. Assim, Cixous

(...) está convencida de que o inconsciente das mulheres é totalmente diferente do dos homens, e que é a sua especificidade psicosexual que as constituirá como poder para derrubar as ideologias masculinistas, e para criar novos discursos para as mulheres. (JONES, 2002, p. 81)

Ainda, segundo Cixous, há uma maneira da mulher livrar-se da “prisão da linguagem machista” e é através da “metafísica da presença”, que privilegia o oral, ou seja, a fala, deixando para segundo plano a escrita, opressora por natureza, assim, para essa crítica,

a **escrita** passa a ser considerada o lugar por excelência da interrogação sobre a noção de “feminino” sentida como o **lócus** da “êrrância”, do “silêncio”, da “falta”. (HOLLANDA, 1994, p. 13)

Cixous, em defesa de um “corpo textual feminino”, aponta que os textos femininos se afirmam na diferença, ou seja, as mulheres possuem um modo particular de escrever que surge de sua singular sexualidade. Portanto, esta autora vê a escrita como meio de livrar a mulher do “já marcado” pensamento e da opressora linguagem tradicionalmente masculina.

A crítica brasileira Lúcia Castello Branco (1991, p. 78), esclarece-nos que o feminino “define-se, então, por uma não-presença, por ser alguma coisa da ordem do não-fálico, embora não exatamente oposta e simétrica ao fálico”, ou seja, a teoria francesa aceita a ideia de uma escrita feminina acessível a ambos os sexos, mas que necessariamente defenda os ideais femininos, uma arte que resgate a dignidade da mulher e a livre da exclusividade da visão masculina.

Luce Irigaray, outro nome importante dessa linha crítica, afirma que a experiência sexual e corpórea que a mulher possui, bem como sua consciência dessas experiências, a leva a questionar o discurso masculino, no qual tais características não estão presentes, ou quando estão aparecem de modo falho ou superficial. Para a filósofa, o corpo feminino e a multiplicidade de prazer que esse

lhe proporciona levam a mulher a perceber o mundo de forma diferente ao da unilateralidade masculina (representada pelo falo, única fonte de prazer), portanto devem levar a mulher a questionar os diversos sistemas que a oprimem, começando pela sua própria representação (ou a falta dessa), o que ela deixa claro neste trecho de seu texto "This sex which is not one":

(...) woman has sex organs more or less everywhere. She finds pleasure almost anywhere. Even if we refrain from invoking the hystericization of her entire body, the geography of her pleasure is far more diversified, more multiple in its differences, more complex, more subtle, than is commonly imagined - in an imaginary rather too narrowly focused on sameness. "She" is indefinitely other in herself. This is doubtless why she is said to be whimsical, incomprehensible, agitated, capricious... not to mention her language, in which "she" sets off in all directions leaving "him" unable to discern the coherence of any meaning. Hers are contradictory words, somewhat mad from the standpoint of reason, inaudible for whoever listens to them with readymade grids, with a fully elaborated code in hand. For in what she says, too, at least when she dares, woman is constantly touching herself. She steps ever so slightly aside from herself with a murmur, an exclamation, a whisper, a sentence left unfinished... (IRIGARAY, 1977, p. 366)⁶

Contudo, para Irigaray, a simples descoberta de seu próprio corpo não levará a mulher a transformar a ordem vigente, ela precisará primeiro tomar consciência dos sistemas sociais que a oprimem para então subverter o falocentrismo.

Assim também afirma Julia Kristeva, ser **mulher** é antes de tudo, negar a língua e cultura dominantes, ou seja, desafiar os discursos existentes, pois esses foram criados pelos homens para os homens, dessa forma,

uma prática feminista só pode estar... em conflito com o que já existe para que possamos dizer "não é isto" e "ainda não é isto". Por "mulher" quero dizer aquilo que não pode ser

⁶ (...) *a mulher tem órgãos sexuais mais ou menos por toda parte. Ela sente prazer em quase qualquer lugar. Mesmo que se abstenha de invocar a histericização (tornar-se histérico) de seu corpo inteiro, a geografia de seu prazer é muito mais diversificada, mais múltipla em suas diferenças, mais complexa, mais sutil do que é comumente imaginada - em vez de um imaginário muito centrado num único e no mesmo.*

"Ela" é indefinidamente outra em si mesma. Esta é, sem dúvida, a razão pela qual é chamada de lunática, incompreensível, agitada, caprichosa... para não falar na sua língua, em que "ela" dispara em todas as direções deixando "ele" incapaz de discernir a coerência de qualquer significado. São palavras contraditórias as dela, um pouco loucas do ponto de vista da razão, inaudível para quem as ouve com filtros prontos, com um código anteriormente elaborado. Em seus dizeres, ao menos quando ousa falar, a mulher redefine-se constantemente. Ela pisa sempre assim ligeiramente além de si mesma com um sopro, uma exclamação, um sussurro, uma frase inacabada... (tradução nossa)

representado, o que não é dito, o que fica acima e para lá das nomenclaturas e ideologias. (apud JONES, 2002, p. 79)

O que une essas três representantes da crítica francesa é, principalmente, a ideia da necessidade de desconstrução de uma sociedade opressora e falocêntrica a partir da experiência do corpo e da sexualidade reprimida da mulher. Essa centralidade masculina deve ser quebrada principalmente através da língua, isto significa que,

estas autoras francesas [Cixous; Irigaray; Kristeva] concordaram em que a resistência se manifesta na *jouissance*, isto é, na reexperiência directa dos prazeres físicos da infância e mais tarde da sexualidade, reprimida mas não obliterada pela Lei do Pai⁷. Kristeva pára aqui; mas Irigaray and [sic] Cixous continuam, sublinhando que as mulheres, historicamente limitadas a serem objectos sexuais para os homens (virgens ou prostitutas, esposas ou mães), foram impedidas de expressar a sua sexualidade em si ou para si próprias. Se as mulheres puderem fazê-lo, e se puderem falar disso na nova língua que este tema requer, estabelecerão um ponto de vista (um local de *différence*) a partir do qual conceitos e controles falocêntricos podem ser examinados e desmontados, não só em teoria mas na prática. (JONES, 2002, p. 77)

No entanto, poderia se afirmar que, ao excluir de suas considerações as práticas sociais das mulheres e por centrar-se unicamente no corpo e na linguagem, a crítica feminista francesa torna-se incoerente, uma vez que apaga o histórico-social e, com ele, o sujeito que produz a linguagem. Neste estudo, usaremos esta linha quando discutirmos a questão da linguagem feminina na obra de Ana Miranda.

A linha americana

Por caminho inverso da linha francesa, se estabelece a crítica feminista americana, pois esta privilegia a mulher como escritora, buscando através dos textos produzidos por elas, redefinir as ideologias, a cultura e as experiências femininas antes somente descritas pelo “olhar” masculino. Dessa forma, as teóricas dessa linha questionam também o estereótipo das personagens femininas nas obras de

⁷ A Lei do Pai é a formulação proposta por Lacan para a língua como meio através do qual os seres humanos são colocados na cultura, um meio representado e validado pela figura do pai na família.

autoria masculina, o que significa dizer que a linha americana procura

(...) denunciar os aspectos arbitrários e mesmo manipuladores das representações da imagem feminina na tradição literária e particularizar a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina. (HOLLANDA, 1994, p. 11)

Nos EUA, durante a década de 1960, cresce o movimento de liberação da mulher e ocorrem mudanças significativas para as mulheres. Muitas delas passam a ocupar cargos universitários, resultado da boa instrução que passaram a receber. É também nessa década que o movimento feminista se fortalece, passando a questionar a sociedade patriarcal a qual vinha refletida nos textos literários.

Nesse contexto, surge a crítica americana e algumas obras de referência aparecem, a saber, *Thinking about women* (1968) de Mary Ellman, que mistura feminismo e análise literária ao estudar personagens femininas; *Sexual politics* (1969), de Kate Millet, que propõe a análise de contextos sociais e culturais para poder compreender verdadeiramente uma obra literária.

Ainda nessa primeira fase da crítica americana tem-se, já nos anos de 1970, a linha crítica chamada de **Imagens da Mulher**, a qual busca analisar os estereótipos femininos encontrados nas obras de autoria masculina e que tem por primeiro compromisso “a denúncia da ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional e determina a constituição do cânone da série literária”. (HOLLANDA, 1994, p. 11)

A obra editada por Susan Koppelman Cornillon, *Images of Woman in fiction: feminist perspectives*, de 1972, aparece como a primeira obra a focar essa linha crítica que tinha como base transpor para os textos as experiências coletivas femininas, tendo na arte um meio de refletir a vida.

Em 1975, para a crítica, a mulher aparece como escritora, e a literatura de mulheres como uma “subcultura” centrada na mulher; por isso, essa segunda fase da crítica americana foi intitulada **Literatura de mulheres e mulheres na literatura**. Esse momento privilegia, além do contexto, a raça e o social, redescobrendo escritoras que foram marginalizadas, tendo em foco “o desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgatasse os trabalhos das mulheres, que de diversas

formas foram silenciados ou excluídos da história da literatura". (HOLLANDA, 1994, p. 11)

Surgem obras representativas como *The female imagination* (1975), de Patrícia Meyer Spacks, chamando a atenção para o fato de as próprias teóricas feministas terem se esquecido dos escritos feitos por mulher; *Literature women* (1976) que vem afirmar serem as produções feitas por mulheres o foco do estudo literário feminino, obra que apresenta o mesmo tema de *A literature of their own* (1977) de Elaine Showalter.

Em seu texto *A crítica feminista no território selvagem* (1994), essa última autora lança o termo *gynocritics*, traduzido para o português como **ginocrítica**, teoria que propõe se centrar no sujeito produtor "mulher", ou seja, centrar-se na literatura produzida por mulheres, deslocando os estudos feministas do androcêntrico para o ginocêntrico. Cabe à ginocrítica estabelecer a identidade literária feminina, através de um modelo cultural que englobe as variáveis culturais, uma vez que a mulher vive na dualidade, pois possui em si a voz dominante e a voz silenciada, rompendo dessa forma o "território selvagem", no qual somente o discurso masculino, representante da sociedade hegemônica, se consolida. Para Showalter, a história deveria

(...) incluir um relato da experiência feminina através do tempo e deveria incluir o desenvolvimento da consciência feminina como aspecto essencial do passado das mulheres. Esta é a tarefa fundamental da história das mulheres. (SHOWALTER, 1994, p. 44)

Em 1979, o texto *The madwoman in the attic*, publicado pelas críticas estadunidenses Sandra Gilbert e Susan Gubar, viria a questionar a paternidade literária, propondo, entre outros pontos que

(...) a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of 'angel' and 'monster' which male authors have generated for her. Before we women can write, declared Virginia Woolf, we must 'kill' the 'angel in the house'. In other words, women must kill the aesthetic ideal through which they themselves have seen 'killed' into art. And similarly, all women writers must kill the angel's necessary opposite and double, the 'monster' in the house, whose Medusa-face also kills female creativity. For us as feminist critics, however, the Woolfian act of 'killing' both angels and monsters must here begin with an

understanding of the nature and origin of these images. At this point in our construction of a feminist poetics, then, we really must dissect in order to murder.⁸ (GILBERT; GUBAR, 1979, p.17)

Gilbert e Gubar afirmam ainda que há um modelo polifônico de escrita feminina, no qual uma escrita sobrepõe-se a outra de maneira a tornar impossível reconhecê-las, formado pelo texto hegemônico, do qual a mulher faz parte, bem como pelo texto feminino silenciado ou apagado ao longo da história, o **palimpsesto**. Nas palavras da historiadora Norma Telles (1992, p. 46), um texto que “o desenho de superfície esconde ou obscurece um nível de significado mais profundo, menos acessível ou menos aceitável socialmente”.

Têm-se como um grande avanço da crítica americana, portanto, o resgate da produção literária feminina até então negligenciada, assim como o papel da mulher como escritora e as questões sociais e históricas que envolvem as suas produções.

É importante ressaltar que, neste trabalho, usamos o que cada uma das linhas críticas apresenta de mais marcante na análise dos trabalhos quanto à questão da autoria, ou seja, o que a linguagem feminina traz de supostamente inovador ou diferente em relação ao texto masculino, considerado hegemônico, utilizando-se das teorias da crítica francesa e, da corrente americana, o palimpsesto e ginocrítica nortearão as análises.

⁸ (...) uma escritora deve examinar, assimilar e transcender as imagens extremas de 'anjo' e 'monstro' que os autores do sexo masculino têm gerado por ela. Antes de nós, mulheres, podermos escrever, declarou Virginia Woolf, temos de 'matar' o 'anjo da casa'. Em outras palavras, as mulheres têm que matar o ideal estético através do qual elas próprias têm sido 'mortas' na arte. E da mesma forma, todas as escritoras devem matar o duplo oposto necessário do anjo, o 'monstro' da casa, cuja face de Medusa mata a criatividade feminina. Para nós, como críticas feministas, no entanto, o ato Woolfiano de 'matar' os anjos e os monstros deve aqui começar com uma compreensão da natureza e da origem dessas imagens. Neste ponto da nossa construção de uma poética feminista, então, precisamos realmente dissecar, a fim de assassinar. (tradução nossa)

A questão da autoria para a crítica feminista

A questão da autoria pode partir da ideia central das críticas feministas Gilbert e Gubar (1979, p. 3), as quais fazem um questionamento bastante importante nessa área de pesquisa: “Is a pen a metaphorical penis?”⁹, e através da não menos inquietante pergunta de Cixous em *Sorties* (1986, p. 63), “Where is she?”¹⁰, ou seja, o fazer literário pertenceria somente aos homens?

Segundo as autoras, embora hoje essa situação venha se alterando, a história das mulheres escritoras ao longo dos séculos constituiu sempre um desafio à autoridade masculina, pois ser homem é ser proprietário é, com isso, possuir a essência do poder literário. As mulheres não tendo direito à propriedade (subentende-se também à escrita) tornaram-se personagens e imagens presas ao texto masculino e, como criações masculinas, são assujeitadas pelos homens. Ou nas palavras da crítica brasileira Ruth Silviano Brandão (2004, p.16):

(...) a figura feminina é fina voz retirada de um registro masculino e se constrói de forma similar à do ventríloquo e seu boneco: confusão de vozes, perversa construção enganosa, como fantasma consciente ou inconsciente, nos tortuosos caminhos do desejo que se mimetizam ou reduplicam nas linhas do texto.

Esses construtos eram criados e difundidos pela ambivalente visão masculina sobre o **ser mulher**, essa ou é “anjo” ou “monstro”, ou segue os padrões estabelecidos pela sociedade patriarcal ou está fora dessa. Com isso, a **paternidade literária** - toda literatura ocidental amplamente difundida e reconhecida foi escrita pelos homens ao longo dos séculos e é dessas obras que saíram o universo e as personagens femininas que se conhecia, tudo que se propagava sobre as mulheres passava pelo “olhar” e julgamento masculinos - é introduzida na educação das mulheres, assim a mulher-escritora passa a ter dificuldade em subverter o cânone, mesmo na contemporaneidade. Ou como nos diria Virgínia Woolf em **Um teto todo seu**¹¹ (1987), a mulher precisa primeiro “matar” a paternidade literária para só então poder criar e impor seu próprio discurso e, com ele, seu próprio modelo e sua própria

⁹ A caneta é um pênis metafórico? (tradução nossa)

¹⁰ Onde ela está? (tradução nossa)

¹¹ Título original "A room of one's own" (1929), neste trabalho foi usada a tradução brasileira.

imagem. A experiência de vida/escrita feminina é de uma ordem diferente da masculina, pois, segundo Woolf, para as mulheres não há uma verdade que não a pragmática, uma vez que não tendo ela acesso ao conhecimento teórico amplo, proposto, principalmente, dentro dos centros de ensino; a realidade é o material (casa, filhos, etc.) vista como sem valor ou secundária pelos homens.

No último capítulo da referida obra, Woolf propõe o conceito de **androginia**, uma retomada do mito grego da perfeição afirmado por Aristófanes, contemporâneo de Sócrates. Tal mito nos diz que no início dos tempos, havia apenas um ser, metade homem, metade mulher, chamado **andrógino**, tão perfeito e completo em si mesmo que foi invejado e destruído pelos deuses. A teoria da androginia literária proposta por Woolf, louvada por uns e tão duramente criticada por outros, propõe como objetivo que homens e mulheres escrevam sem consciência de seu sexo, não como uma ruptura (homem ou mulher), mas sim como integração (masculino mais feminino), do qual Shakespeare seria o exemplo perfeito. Graça Abranches (1980, p. 145) defende que o que Virginia Woolf propõe é

"a possibilidade da restauração da unidade", da necessidade de cooperação, de ultrapassar a "divisão da consciência" que o sentimento de alienação num mundo de que se está excluído necessariamente provoca (...) que tem dois sexos no espírito e que só quando harmonicamente cooperam e se fundem o espírito se torna "ressoante e poroso" transmitindo, sem obstáculos, a emoção, sendo então naturalmente criativo, incandescente, uno.

No entanto, a crítica da linha americana Elaine Showalter, ao analisar as teorias de Woolf, vê o andrógino como uma fuga dos ideais feministas, um mito machista disfarçado. Dentro da mesma linha crítica, Patricia Meyer Spacks afirma ainda que a retórica de Woolf neste texto é algo que demonstra insegurança e auto-justificação feminina. Julia Kristeva, teórica feminista francesa, coloca a androginia como auto-destrutiva ou uma forma insípida de homogeneidade.

Contudo, o que deve perpetuar a partir desse ensaio de Woolf é a ideia da qual ela parte, ou seja, o princípio da fusão que evitaria assim pré-julgamentos, e não a do apagamento; ou como melhor define Wright:

Although critics have suggested Woolf's vision of androgyny to be female centred, the concept as a whole to be secretly in the

service of patriarchy and therefore counter-productive to her cause, it is important to establish what Woolf aimed to do with the theory rather than what the word means to others. Ultimately, the term implied, in *her* usage, the forgetfulness of sex. A way of thinking that would enable women and by implication men to write as themselves, still in a sexed body, but without the attendant prejudices and discriminations that are connected to the body by society. (WRIGHT, [19--], p. 8)¹²

Em meio a essa discussão sobre a paternidade literária e sobre o "corpo que escreve", pode-se retomar a questão central deste trabalho: a construção da mulher hoje enquanto personagem ficcional é diferente quando parte do cânone, isto é, da escrita masculina, em relação à autoria feminina?

Há autores para quem o sexo do escritor não teria influência sobre a escrita, negando o que propõem as teóricas feministas. Tem-se como exemplo, Roland Barthes, em seu texto "A morte do autor" (1988, p. 65 e 67), o qual afirma que a escritura é neutra, na qual a identidade se perde, "a começar pelo corpo que escreve". Ainda, segundo ele, a enunciação é um processo vazio, cujo funcionamento é independente da pessoa do interlocutor. Bem como Foucault que, em sua comunicação de 1969 intitulada "O que é um autor?" (1992, p. 36), afirma que o processo de escrita passou a estar ligado à ideia de morte, de sacrifício e de que esse se manifesta no apagamento das características individuais do sujeito que escreve, assim o autor "retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência".

No entanto, para Elódia Xavier e Luiza Lobo, a resposta à pergunta acima seria **sim**, a mulher tendo uma situação histórica e social diferente em relação ao homem, vivendo ao longo do século uma condição desfavorável, ela representa o mundo e a si mesma de forma diferente, como se pode constatar nos dizeres das críticas citadas:

(...) sabe-se da estreita relação entre linguagem e sujeito, e, portanto, quando uma mulher articula um discurso este traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais

¹² Embora os críticos tenham sugerido que a visão de Woolf da androginia está centrada no feminino e o conceito como um todo estar secretamente a serviço do patriarcado e, portanto, contra-produtivo para sua causa, é importante estabelecer o que Woolf teve como objetivo ao fazer a teoria e não o que a palavra significa para os outros. Em última análise, o termo implícito, em seu uso, o esquecimento do sexo. Uma maneira de pensar que permitiria às mulheres e aos homens a implicação de escrever como eles mesmos, ainda em um corpo sexuado, mas sem atender aos preconceitos e discriminações que estão ligados ao corpo pela sociedade. (tradução nossa)

diferentes geram discursos diferentes. Uma mesma realidade pode suscitar várias verbalizações, reveladoras de experiências peculiares (...). (XAVIER, 1991, p. 13)

Tal fragmentação [fragmentação na obra de arte contemporânea], característica da visão feminina do mundo, é homóloga ao papel fragmentado exercido pelas mulheres na sociedade. Historicamente, ela tem sido um obstáculo para experiências vitais mais ricas, como Virgínia Woolf demonstrou em seus textos sobre “um quarto próprio”, onde circula o “anjo da casa”. (LOBO, 1993, p. 52)

Ao encontro dessa perspectiva está o discurso de outra crítica brasileira, Nelly Novaes Coelho (1993), que afirma que a literatura de autoria feminina por dar voz ao “Outro”, o qual foi, por muito tempo, sufocado pelo sistema dominante de valor, apresenta-se de forma diferente. Assim, acrescentaria Pellegrini (2008), a mulher-autora de hoje consegue transgredir a antiga oposição maniqueísta apresentada pelo cânone masculino, a “mulher anjo do lar” ou a “mulher pecadora da rua”.

Podemos concluir como um pensamento de Poulain de la Barre, feminista do século XVIII, “tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, porque eles são, a um tempo, juiz e parte” (apud BEAUVOIR, 1970, p. 15-16). Dessa forma, nos parece válido confrontar a autoria masculina com a feminina buscando estudar a relação autor/criação na tentativa de estabelecer se há uma diferença entre esses textos quanto à construção da personagem mulher.

As fronteiras entre ficção e história na literatura contemporânea: o romance histórico hoje

A história dos historiadores não é mais uma nem unificada, mas se compõe de uma multiplicidade de histórias parciais, de cronologias heterogêneas e de relatos contraditórios. Ela não tem mais esse sentido único que as filosofias totalizantes da história lhe atribuíram desde Hegel. A história é uma construção, um relato que, como tal, põe em cena tanto o presente como o passado; seu texto faz parte da literatura. (COMPAGNON, 2001, p. 222)

Questiona-se hoje onde estariam as fronteiras (se é que elas existem) entre a ficção e a historiografia na literatura contemporânea. Em geral, acredita-se que, enquanto a historiografia preocupa-se com uma visão objetiva da realidade, o romance se atém à subjetividade e à imaginação, embora se saiba que essa dicotomia pura e simples entre objetividade da historiografia e subjetividade ficcional seja bastante discutível, por ser uma afirmativa superficial. Usando das palavras de Barthes (1988, p. 156), pode-se dizer sobre isso que

(...) na história “objetiva”, o “real” nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. [...] o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente *aconteceu*, sem que essa asserção possa ser jamais outra coisa que não o reverso significado de toda a narração histórica.

Ou, nas palavras de Edward Carr (1982, p. 48), o historiador é apenas um selecionador, assim “a convicção num núcleo sólido de fatos históricos que existem objetivamente e independentemente da interpretação do historiador é uma falácia absurda, mas que é muito difícil de erradicar”.

Assim, o romance histórico surge como um subgênero literário que recorre às linhas da História¹³ para montar o plano de ação de suas personagens, buscando manter o máximo de realidade que é permitido ao mundo ficcional. Essas obras, importantes consolidadoras de valores nacionais durante o Romantismo, foram modificando-se ao longo das décadas para se adequarem aos novos conceitos de

¹³ A partir daqui usaremos *História* com “H” maiúsculo para nos referirmos à narração de fatos históricos, políticos e sociais ligados a uma sociedade ou a toda a humanidade; enquanto *história* com “h” minúsculo refere-se ao sinônimo de *enredo*, como fazem alguns pesquisadores dessa área, como Vera Figueiredo e Benedito Nunes, por exemplo. As citações poderão constituir, em algumas vezes, a exceção.

História e aos novos ideais de ficção. Segundo Esteves (1998), o chamado **romance histórico tradicional**, surgido no século XIX, levava ao mundo ficcional o pensamento e a expressão históricos próprios de uma época.

É possível perceber, portanto, que, ao longo dos séculos, os limites entre real e imaginário, entre a verdade e as verdades foram modificando-se e restabelecendo dessa forma, novas relações entre ficção e História. Assim, parece válido, de início, questionar as fronteiras entre a historiografia e ficção hoje, partindo do estudo do desenvolvimento do romance histórico.

História e ficção

Por definição, a História é ciência factual, e é, a esse título, diametralmente oposta à ficção (...). (NUNES, 1995, p. 41)

Ao se analisar a diluição das fronteiras entre a História e ficção no surgimento e desenvolvimento do romance histórico, resta questionar tais conceitos.

Entre os séculos XVII e XVIII, na França e na Inglaterra, juntamente com o desenvolvimento das narrativas de ficção, já haviam surgido questões relacionadas à necessidade de se conhecer e de se estudar o passado. Com isso, a preocupação com a História já aparece como um dado importante.

Tanto a História quanto a ficção transmitem certas ideologias, entretanto a historiografia costuma transmitir a impressão de transcrever um mundo “acabado”, imutável e inalcançável, enquanto que as narrativas permitem ao leitor interferir, imaginar e recriar a história (ZILBERMAN, 1997, p. 184).

Segundo Edgar de Decca (1997, p. 199), a diferença entre ficção e História não está “naquilo que ambas perseguem, mas no modo de investigar tais objetivos”, ou seja, a diferença está na **maneira** com que ambos olham o mesmo objeto. O estudo científico da História baseia-se em dados, documentos e entrevistas que lhe conferem maior veracidade, enquanto a ficção não precisa disso para adquirir significado.

Para Edward Carr (1982, p. 45), a historiografia “consiste num corpo de fatos verificados (...) disponíveis para os historiadores nos documentos, nas inscrições, e assim por diante, como peixes na tábua do peixeiro. O historiador deve reuni-los, depois levá-los para casa, cozinhá-los, e então servi-los da maneira que o atrair

mais”, já na literatura, “as referências ao histórico se dão de maneira epidérmica, como se o histórico-social deslizesse nos bastidores da análise (...)” (REIS, 1998, p. 235)

Podem-se mencionar ainda as biografias que, segundo Bella Josef (1998), constituem um gênero também considerado como uma fronteira entre o real e o ficcional, pois elas podem tornar-se um importante documento histórico, se considerarmos a vida de figuras ilustres, ao mesmo tempo em que se estrutura tal qual um texto literário.

Observa-se, portanto, que o romance histórico constitui um gênero literário que recorre às linhas da História para montar o plano de ação de suas personagens, buscando manter o máximo de “realidade” permitida ao mundo ficcional.

Ao final do século XIX, criam-se novas fronteiras entre História e ficção; essas surgiram com a necessidade de desmistificar a História que, para o homem oitocentista, era parte fundamental na resolução de conflitos do presente. Isso abalou o otimismo romântico, o que levou os romances históricos a uma transformação, passando a interpretar passados mais remotos e a modificar a representação desses, assim como reestruturar a linguagem e a criação de imagens. É possível afirmar, segundo Benedito Nunes (1998, p. 34), que o texto passou a ficcionalizar a História, enquanto historicizava a ficção, ou como definiria Vera Figueiredo ([200-], p. 2):

O que move esse novo romance histórico é a vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade europeia do século XIX, é a consciência do poder da representação, da criação de imagens e, conseqüentemente, do poder de narrar e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas.

Dessa maneira, o romance histórico “torna-se, assim não uma forma de conhecimento histórico (como os românticos pretendiam), mas a inquirição da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política”. (MARINHO, 1999, p. 39).

Pode-se observar, portanto, que o romance histórico constitui um gênero literário que recorre às linhas da História

para *reconstruir* pela ficção, muitas vezes, baseado em extensa e cuidadosa pesquisa documental, cada detalhe do episódio que enfoca, numa espécie de reescritura do discurso histórico, em que seu papel é apenas preencher as lacunas documentais, levantando hábitos, costumes e práticas culturais. (PELLEGRINI, 2008, p. 29)

Contudo, é importante ressaltar que mesmo a História, reconhecida como verdadeira, é formada por duas ou mais versões dos fatos ocorridos sendo que, normalmente, o que fica registrado, é a narrativa dos vencedores ou daqueles que dominavam a escrita e/ou detinham o poder. Assim, mesmo os romances históricos do século XIX, que buscavam ser fiéis à realidade, baseavam-se em **uma** versão dos acontecimentos.

Como visto, ao final do século XIX, criam-se novas fronteiras entre História e ficção e essas vêm modificando-se com o passar das décadas e suas respectivas mudanças políticas, sociais e econômicas.

Hoje, o resgate de episódios históricos como material de ficção está cada vez mais presente, exatamente em um momento no qual a própria historiografia questiona a voz dos excluídos e levanta o debate sobre a escolha de apenas uma versão dos fatos ser apresentada. Surgem romances que ironizam, por exemplo, grandes feitos de heróis do passado e o próprio fazer literário, em uma revisão de determinados fatos históricos; mas também há aqueles textos que buscam criar um “efeito de real”, em um retorno aos romances históricos do século XIX.

Dessa forma, o que se pode afirmar com certeza é que as fronteiras entre a História e a ficção estão atualmente diluídas e, por essa razão, abertas para que os escritores, sem se preocuparem com o que é “certo” ou “errado”, possam usar o melhor da historiografia e dos recursos ficcionais a favor dos romances.

Romance histórico: tradição

(...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (Aristóteles, [s/d], p. 9)

A partir desta afirmativa de Aristóteles, podemos questionar as fronteiras que dividiriam a História, enquanto descrição de fatos reais, e o gênero romance, uma vez que, segundo Assis Brasil, por exemplo, a História descreve e analisa criticamente os acontecimentos e a literatura é restrita ao âmbito estético e cultural (BRASIL, 1997, p. 384). É com a união desses dois tipos de textos que chegamos ao conceito de **romance histórico**. Deve-se, no entanto, lembrar que **romance** é o substantivo modificado pelo determinante **histórico**; falamos, assim, de um subgênero do romance e não da História. O romance histórico é, portanto, um texto literário que usa do discurso histórico, como podemos confirmar nos dizeres de Maria de Fátima Marinho (1999, p. 12):

Trata-se de um *gênero híbrido*, na medida em que é próprio da sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance e de uma certa *verdade*, apanágio do discurso da História.

Por meio do romance, a ficção consegue, muitas vezes, tornar coerentes fatos históricos que a própria historiografia não consegue definir, pois a realidade possui várias facetas, e o romance pode interpretá-las a partir da imaginação (BURKE, 1997). Então, caberia ao romancista histórico recriar a História, rerepresentando-a sem a necessidade de ater-se a datas e nomes, centrando-se numa busca por criar verdades desejáveis.

Esse tipo peculiar de narrativa teria se desenvolvido, segundo Lukács, na Europa no século XIX, onde transformações políticas como a Revolução Francesa e a ascensão e queda de Napoleão permitiram o surgimento desse subgênero, numa tentativa de resgatar a História perdida ou esquecida, pois apenas após esses acontecimentos foi possível “reconhecer a perspectiva do novo período do desenvolvimento da humanidade e afirmá-la, mesmo com uma cisão trágica do sentimento (...)” (LUKÁCS, 2011, p. 46). Ainda segundo o filósofo, Walter Scott teria

sido o “pai fundador” desse tipo de romance, uma vez que “as enormes convulsões políticas e sociais” ocorridas na Inglaterra décadas antes despertaram “a sensibilidade para a história” e “a consciência do desenvolvimento histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 48).

Entretanto, desde a Antiguidade Clássica, a ficção e a realidade aparecem como partes constituintes da História, pois os historiadores acabavam por misturar em seus textos acontecimentos reais com fatos mitológicos, como apresenta o historiador Peter Burke, nesse período,

a invenção de discursos pelos historiadores que afirmavam dizer a verdade não era considerada uma prática aética. Em outras palavras, escritores gregos e seus públicos não colocavam a linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar em que os historiadores a colocam hoje (ou foi ontem?). (BURKE, 1997, p. 108)

Percebe-se, portanto, que na Grécia antiga, a distinção entre História e ficção, muitas vezes, dava-se a partir da interpretação do escritor ou do próprio leitor.

Essa relação entre ficção e História não se alterou muito, mesmo séculos depois.

Na Idade Média, por exemplo, a fronteira entre o real e o fictício também se torna tão estreita que é quase impossível identificá-la, pois assim como na Grécia antiga, a narrativa da vida dos santos católicos é cheia de mistério e de ficção. Ao serem analisados, esses textos levam os pesquisadores a levantar conceitos do que poderia ser considerado romance histórico. Se se aceitar o que afirma Roberto Reis (1998, p. 236-237), que “romance histórico é a intersecção entre o texto histórico e o texto literário, preservando, respectivamente, as ideologias históricas e ficcionais” pode-se dizer que esses textos antigos já constituíam essa categoria literária.

Contudo, há divergências quanto a esse conceito; não que ele seja falho, mas é, com certeza, superficial, uma vez que nem sempre cabe a uma narrativa histórica prender-se aos conceitos do texto histórico e ficcional; afinal, muitas vezes, o romancista irá reconstruir a História através da ficção e esta pode, inclusive, preencher lacunas deixadas pelos textos oficiais.

Entre os séculos XVII e XVIII, na Europa, principalmente na Inglaterra e na França, há o desenvolvimento do romance enquanto gênero literário, assim como da historiografia, ambos como resultado da chamada “crise da consciência histórica”,

que consistiu em um “debate” sobre a importância de se conhecer o passado (as guerras, a cultura, as ideologias, etc.) e as maneiras de se transcrevê-lo em forma de ficção (BURKE, 1997, p. 110). Por essa razão, aparecem referências constantes relacionando História e ficção.

No século XIX, com o apogeu do Romantismo, há uma necessidade de buscar a identidade nacional, num momento de profundas transformações político-sociais na Europa, como as guerras napoleônicas, isto é,

trata-se de um momento no qual os defensores da restauração quanto os que procuram manter vivos os ideais da revolução burguesa revelam uma consciência histórica crescente e buscam fazer grandes interpretações do passado, seja para idealizar a Idade Média, em contraponto com as contradições e conflitos do período revolucionário, seja para dar ênfase ao progresso humano, ressaltando como passo decisivo a revolução francesa. (FIGUEIREDO, [200-], p. 1)

É nesse momento que caberá à ficção ultrapassar as barreiras do ficcional, retratando o passado, em busca de valorizar a pátria. Ainda no século XIX, os romances passam também a refletir as características contemporâneas dos protagonistas, por exemplo, as famílias patriarcais e burguesas, traduzindo, portanto, a sociedade oitocentista para a ficção. Afinal, o ideal romântico pregava a observação e a apreciação da pátria como expressão do nacionalismo então vigente.

Durante esse período, o romance, como gênero literário, passa a ser, mais do que nunca, um meio de valorização e de descoberta da cultura e da identidade nacionais. Aparece assim, o chamado **romance histórico tradicional**, que buscava retratar grandes feitos, ao mesmo tempo em que exaltava alguns personagens como grandes heróis da nação. A preocupação de cada escritor passa a ser o de transcrever em suas obras aquilo que pudesse ser considerado de **caráter puramente nacional**, ou seja, os “heróis” do passado e os principais aspectos da História, porém

a preocupação maior do romance histórico romântico era conseguir a síntese entre a fantasia e a realidade, onde os jogos inventivos do escritor aplicados a dados históricos produzissem composições que dessem aos ávidos leitores, ao

mesmo tempo, ilusão de realismo e oportunidade de escapar de uma realidade que não satisfazia. (ESTEVES, 1998, p. 129)

Na Europa, nesse período, surgem grandes obras produzidas nesse subgênero, tais como *A comédia humana*, de Balzac, *Os miseráveis*, de Victor Hugo, *Guerra e Paz*, de Tolstoi, entre outros.

No Brasil, o romance histórico aparece ainda no século XIX, durante o Romantismo, ocasião em que o escritor “vibra com a pátria e se irmana com a humanidade” (CÂNDIDO, 1976, p. 204). O apoio do imperador D. Pedro II para consolidar a cultura nacional garante pesquisas sobre o nosso passado e esse interesse pela História do Brasil leva os escritores a substituir as epopeias pelos poemas políticos e o romance histórico.

Apresentando-se como herdeiro das tradições e da memória coletiva do povo, o romance histórico desenvolveu-se junto com uma historiografia de exaltação nacional a partir das primeiras décadas do século XIX, e ambos predominaram no cenário cultural brasileiro até a década de 1960. Utilizando-se dos elementos ficcionais da memória coletiva, que são as lendas, as canções, os poemas, os ritos religiosos, os símbolos, o romance histórico reelabora os seus conteúdos e os inscreve na ordem do tempo histórico, cronológico e linear. (DECCA, 1997, p. 205)

Portanto, o romance histórico surge, no século XIX, numa tentativa de usar a História nos textos literários para auxiliar na construção de uma identidade nacional em um momento em que se formavam os Estados modernos e a ideia de nação estava ligada a questões de poder político e econômico.

O Realismo e o Naturalismo, como estilos literários, vêm apresentar uma nova categoria de romance, pois “olham” para o real e o transportam para a ficção, mas não de maneira tão idealizadora como faziam seus antecessores românticos. Os escritores não buscam valorizar um passado medieval de orgulho ou como no caso brasileiro, grandes feitos indígenas, e sim retratar a sociedade de seu tempo, os acontecimentos contemporâneos a sua escrita, para eles “o romance deveria seguir determinadas convenções para simular um real que, acreditava-se, copiava uma concreta realidade exterior” (GUELFY, 1999, p. 36).

Enquanto o romântico buscava resgatar o passado da pátria idealizada passando a criar grandes heróis, o romance histórico do final do século XIX tenta retratar o momento presente. Contudo, para Lukács (2011, p. 253), esse olhar sobre

as experiências presentes “não têm nenhum vínculo com os acontecimentos históricos e, por isso, perdem seu verdadeiro caráter histórico. E, com essa separação, os próprios acontecimentos históricos tornam-se exterioridade, exotismo, mero pano de fundo decorativo”.

Já no século XX, quando a História perde o papel de consolidadora de valores nacionais que lhe era atribuída pelos românticos, o escritor passa a repensar o mundo no qual vive, e os escritores do Modernismo criam outras realidades, uma vez que o discurso histórico mudou.

A literatura passa, portanto, a analisar a sociedade e a reinterpretá-la, ou seja, a problematizar o real ao invés de apenas descrevê-lo, buscando configurar uma nova expressão de nacionalidade. O romance histórico, por sua vez, passa a permitir ao leitor interpretar a realidade ficcional.

Assim, no **novo romance histórico**, o autor, ao retratar o passado

reinterpreta o fato histórico, lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambigüidade até a presença do fantástico e do humorístico, da paródia e do pastiche, inventando situações, deformando fatos, fazendo conviver personagens reais e fictícios, subvertendo as categorias de tempo e espaço, utilizando-se de narradores em primeira pessoa, empregando meias-tintas, subtextos e intertextos – recursos da ficção e não da história -, trabalhando, enfim, não no nível *do que foi*, mas no daquilo que *poderia ter sido*. (PELLEGRINI, 2008, p. 29)

Um novo romance de temática histórica, assim como ocorreu com o gênero romance, surge da “crise do princípio mimético” transformando-o a ponto de criar um novo projeto de narrativa histórica. Surge, então, no final do século XX, o termo **metaficção historiográfica**, texto marcado pela forma peculiar como a História é tratada.

Segundo Linda Hutcheon (1991), na pós-modernidade, as barreiras entre História e ficção rompem-se e não só o passado é visto de maneira diferente, mas também o próprio fazer literário. Hutcheon afirma ainda que a metaficção historiográfica “não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade para nós atualmente” (p. 152). Esse tipo de ficção histórica, muitas vezes, tende ao carnavalesco, ao deboche e ao riso, criando uma forma inovadora de ver a História. A metaficção historiográfica é, portanto, marcada pela “presença

dos conceitos baktinianos de dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia” (ESTEVES, 1998, p. 133-134).

Para Linda Hutcheon, qualquer deslocamento de fatos históricos configura-se como uma paródia, assim, seguindo esse conceito, qualquer narrativa histórica constitui-se como um texto paródico. Mas, se utilizarmos o sentido comum de paródia, encontrado nas análises literárias de forma geral, ou seja, paródia como escrito satírico e/ou irônico que imita uma obra literária ou outro texto tido como sério e verdadeiro, poder-se-ia afirmar que nem todo novo romance histórico constituiria uma metaficção historiográfica, uma vez que o primeiro realiza uma releitura da História, mas sem a intenção da paródia. Contudo, o que é mais relevante para as análises que aqui serão apresentadas é o fato dessas narrativas apresentarem uma intertextualidade com a História, inerente a esse tipo de romance, e a maneira como esta se dá.

2. VIDEIRAS DE CRISTAL: O ROMANCE HISTÓRICO DE ASSIS BRASIL

Es glänzet der Christen inwendiges Leben, obgleich sie von aussen die Sonne verbrannt. Was ihnen der König des Himmels gegeben, ist keinem als ihnen nur selber bekannt. Was niemand verspüret, was niemand berühret, hat ihre erleuchteten Sinne gezieret und sie zu der göttinhen Würde geführt. (SCHULTZ, 2003b, p. 105)¹⁴

Jacobina, protagonista da obra de Assis Brasil, é filha de imigrantes alemães que vivem no sul do país durante o fim do século XIX e envolve-se numa guerra religiosa que move o romance *Videiras de Cristal*, publicado em 1990.

Jacobina Maurer, mulher do curandeiro local e vista por todos como frágil e doente, devido aos seus surtos de sonambulismo, passa a catequizar, recitando a Bíblia. Primeiramente, o faz aos doentes que se tratam com seu marido, o conhecido *Der Wunderdoktor* (Doutor Maravilhoso). Suas explicações do texto sagrado logo se aliam a indicações de cura, atraindo cada vez mais fiéis a sua casa.

Com o crescimento do número de adeptos, ela mesma intitula-se “enviada por Deus”, formando uma pequena seita e comunidade aos pés do morro do Ferrabrás, onde vive. Com isso, passa a ser vista, por seus seguidores como “Cristo-de-saia”, e como “bruxa aliciadora” por seus opositores. O padre e o pastor tentam amenizar a situação coagindo seus fiéis, mas o grupo de Jacobina só faz crescer e ganhar força.

Dessa forma, em meio a interesses políticos e religiosos, instaura-se uma verdadeira guerra na colônia de Padre Eterno, que culmina com a presença do exército Imperial, o qual acaba por dizimar a seita liderada por Jacobina. O romance é narrado, em sua maior parte, em terceira pessoa, embora conte com cartas em primeira pessoa, que se intercalam à narrativa principal.

¹⁴ Trecho do hino preferido de Jacobina Maurer, intitulado “Es glänzet der Christen inwendiges Leben”, hinário *Evangelisches Gesangbuch*, nº 176.

“Brilha a vida interior dos cristãos, mesmo que por fora o sol os queime. O que o rei dos céus lhes deu, a ninguém, só a eles próprios, é conhecido. O que ninguém sentiu, o que a ninguém comoveu, afetou os seus sentidos iluminados e os conduziu à dignidade divina”. (Tradução de Esterles Roesse)

Fundamentos históricos

A função do historiador não é amar o passado ou emancipar-se do passado, mas dominá-lo e entendê-lo como a chave para a compreensão do presente. (CARR, 1982, p.61)

Em um Brasil-alemão do final do século XIX é que se ambienta o intrigante **episódio Mucker**, ficcionalizado por Assis Brasil. A partir da década de vinte do referido século, em busca de branquear a população e substituir a mão-de-obra escrava, a monarquia brasileira “importou” muitos trabalhadores. Principalmente italianos e alemães foram trazidos ao Brasil para concretizar esse ideal, com promessas de uma vida melhor, na qual os trabalhadores receberiam terra, animais, apoio financeiro, isenção de impostos, nacionalização imediata e liberdade de culto, para se instalarem definitivamente em terras brasileiras, embora algumas dessas promessas não pudessem ser cumpridas por irem de encontro à Constituição brasileira. Muitos desses estrangeiros foram levados ao Espírito Santo, mas, em sua maioria, foram assentados em longínquas terras ao sul do Brasil, formando pequenas colônias, que fortaleceriam as fronteiras brasileiras.

Estima-se que nos primeiros cinquenta anos da colonização alemã, chegaram ao Brasil cerca de vinte e cinco mil imigrantes que se destinavam, em sua quase totalidade, a trabalhar na produção agrícola e pecuária. A primeira colônia alemã a se formar foi a de São Leopoldo, antiga Real Feitoria de Linho Cânhamo, em 1824. A partir daí, foram criadas novas comunidades às margens do rio dos Sinos como, por exemplo, a de Padre Eterno e a de Sapiranga, ambas em 1850, as quais seriam palco do **episódio Mucker**, alguns anos depois. (ALEMÃES..., [s/d])

Videiras de Cristal versará sobre o desenvolvimento desse processo de colonização alemã do sul do Brasil, que após o fim do apoio do Império passou a entrar em decadência, levando muitos colonos à pobreza e à descrença. O pano de fundo desse romance histórico é a colonização alemã no Rio Grande do Sul, mas especificamente na colônia de Padre Eterno, próxima a São Leopoldo.

A história real da moça frágil e sonâmbula, Jacobina Maurer, que se tornaria a líder de um culto messiânico, norteará a obra de Assis Brasil. Jacobina Mentz que sofria de desmaios, os quais se prolongavam, muitas vezes, por dias, é aconselhada pelo médico local a se casar para obter a cura de seus males. Une-se então a João Jorge Maurer, marceneiro que viria a se tornar um curandeiro, nessa terra tão carente e pobre de recursos, chamado de *Der Wunderdokter* (Doutor Maravilhoso).

O casal fixa residência no morro do Ferrabrás. É a partir desse ponto que a história da obra ficcional *Videiras de Cristal* se inicia, apresentando-nos esses personagens centrais.

Poderia ser uma narrativa tradicional, quase biográfica ou épica, mas a obra que se inicia no ano de 1872 na Alemanha, não se consolida dessa maneira. Primeiro apresenta um personagem fictício, Christian Fischer, a partir do qual saberemos, após sua chegada ao Brasil, por meio de suas cartas ao tio que vive na Alemanha, outra visão do confronto que surgirá nessas terras. Importante ressaltar que esse olhar diferente se dará por um estrangeiro, um legado dos Naturalistas.

A revolta dos *muckers* realmente aconteceu no Ferrabrás e a maior parte das personagens citadas na obra dela participou; contudo, tratando-se de um romance histórico, cabe-nos questionar os limites entre a ficção e a historicidade na obra.

História x ficção

Jacobina fez-lhe um sinal para calar-se.
- Aqui, eu sou a verdade.
(BRASIL, 1997, p. 331)

Com o fim da ditadura militar no Brasil em 1985, há uma grande retomada do romance histórico pelos escritores (que vinha ocorrendo desde a década de setenta), levando muitos deles a buscar no passado do país, temas para suas obras, talvez em uma tentativa de se resgatar uma História que foi tão “moldada” pelo discurso do governo militar.

O romance histórico de Assis Brasil usa dessas tênues fronteiras entre História e ficção para que a obra *Videiras de Cristal* reescreva a historiografia nacional no que se refere ao episódio *Mucker*. Sendo assim, podemos afirmar, segundo as teorias de Cosson e Schwantes (2005, p. 33), que a obra em análise apresenta-se como um **romance histórico revisionista**, pois “romancista e historiador passam a ser parceiros engajados na busca de uma verdade maior que foi perdida ou ocultada”, ou seja, o autor escolhe outra versão da História para nos apresentar, uma “realidade” diferente da até então conhecida, pois esta só dá voz aos vencedores, como dito anteriormente. Dessa forma, por ser uma obra ficcional, não existe em *Videiras de Cristal*

(...) uma preocupação com a veracidade do que é narrado, mas com o interesse do leitor pela obra, de modo que elementos ficcionais podem ser inseridos no texto, como alterações de datas, nomes, locais e a inserção de personagens, que, obviamente, não comprometem a totalidade do fundo histórico. Além disso, cabe salientar que, na literatura, existe a possibilidade de se empregar pontos de vista diferentes, através dos quais novos olhares podem ser lançados sobre determinado assunto, como o de Jacó-Mula, de Carolina Mentz e de Christian Fischer. (KUNZ, 2003, p. 59)

Assim ocorre também com as personagens que, quando comparadas às dos romances históricos tradicionais, ou seja, aqueles produzidos no século XIX, “saem do papel de meros acessórios históricos para ocupar, lado a lado com as personagens inventadas, o centro da narrativa” (COSSON; SCHWANTES, 2005, p. 34). Isso ocorre nos exemplos a seguir, nos quais Christian Fischer, personagem fictício, interage com personagens que constam da História, como Jacó-Mula e o Dr. Hillebrand:

O Doutor Christian Fischer fez com que entrasse. Jacó-Mula tirou o chapéu e deu-se em uma sala confortável, recendendo a frescor de chão molhado e onde havia algumas estantes com livros e uma sólida mesa de jacarandá recoberta de papéis (...). (BRASIL, 1997, p. 37)

O Doutor Hillebrand recebeu-me na varanda de sua casa arejada. Logo que me enxergou, sorriu de modo ambíguo: - “E então, Doutor Fischer? Como foi a visita ao doente?” Ante minha mudez indignada, disse apenas: - “E conseguiu alguns cactos para seu tio? Naquela região há espécimes formidáveis (...)”. (BRASIL, 1997, p. 90)

Vários são os pontos de semelhança e de divergência entre a História que consta nos documentos e nos livros didáticos e a obra *Videiras de Cristal*. No entanto, não nos interessa julgar o quão real (ou não) é o romance de Assis Brasil, ou se ele é fiel ou não à historiografia; esses dados são, contudo, importantes para sabermos, qual versão (ou versões) foram escolhidas pelo autor e o que isso representa para a crítica literária.

A história da profetiza Jacobina, casada com o curandeiro João Jorge Maurer, a qual cria uma seita que atrai muitos fiéis, que vivem em um ambiente no qual todos tudo repartem e que, por essas mesmas razões, são atacados e dizimados pelas

tropas do Império, consta dos livros e documentos oficiais dos governos como o episódio *Mucker*. Essas são as mesmas linhas que norteiam o romance *Videiras de Cristal*, embora este seja mais específico quanto aos detalhes e mais amplo na descrição e apresentação das personagens envolvidas no conflito, uma vez que, nessa obra,

a arte, ao reinventar a vida, o faz a partir de um mecanismo que leva às últimas conseqüências suas dimensões de miséria e de grandeza. É por isso que um episódio acontecido nos confins do Rio Grande do Sul, nos obscuros tempos do Império, envolvendo imigrantes alemães e destinado a permanecer nebuloso nos registros feitos pela mão da história, irrompe, em toda sua dramaticidade, reiventado pela mão da arte. A arte, portanto, reiventa a história, apesar da própria história. Insatisfeita, ela não se contenta com a letra fria do registro legado à posteridade e sua reivenção se dá ao calor da hora. Assis Brasil tem o poder de trazer Jacobina Maurer para perto de seus leitores, ao mesmo tempo que redesenha a história nos espelhos da tragédia. (BARRETO, 2001, p. 123)

Essa relação entre a ficção e a História é um dos pontos que se buscará demonstrar ao longo das análises dessa obra. Com isso, as fontes de consulta histórica usadas por Assis Brasil é um dado que parece ser relevante para compreender quais fatos foram escolhidos para serem narrados e quais foram deixados de lado, se assim sucedeu.

Fontes usadas pelo autor

(...) os puristas de plantão devem esquecer o propósito de conferir datas, nomes e eventos; talvez os encontrem subvertidos ou mascarados pela fantasia – não tão feérica – do autor. (BRASIL, 1997, p. 541)

Muitas são as obras que buscam traçar um panorama histórico do que aconteceu no Ferrabrás no final do século XIX. O episódio *Mucker*, termo do alemão que significa **santarrões**, **hipócritas**, foi estudado e descrito por historiadores, jornalistas e escritores.

A mais famosa entre as obras é, com certeza, a do padre Ambrósio Schupp, *Os Muckers*, publicada no início do século XX, escrita originalmente em alemão e

que consta de entrevistas com pessoas que conheceram os *Muckers* e vivenciaram o massacre da seita do Ferrabrás. Os substantivos e adjetivos usados na obra, bem como outras marcas lexicais, mostram que o posicionamento do padre Schupp não era neutro em relação ao caso e muito menos em relação à Jacobina. Ele constrói uma imagem negativa da líder do Ferrabrás, levando o leitor a vê-la como embusteira, dominadora, quase feiticeira, a serviço do mal, prenunciadora de discursos que “indubitavelmente visavam por cálculo seduzir os corações de seus veneradores e arrastá-los para as mealhas enfeitiçadas de uma torpe sensualidade” (SCHUPP, [19--], p. 43). Isso se dá em parte porque ele entrevista e escuta os relatos dos vencedores, ou seja, dos opositores da líder; mas também pode ter ocorrido pelos seus próprios preconceitos com uma seita dirigida por uma mulher protestante. A obra de Schupp passou a ser referência histórico-literária do episódio, pois foi escrita pouco tempo após o massacre dos seguidores de Jacobina.

Outras obras surgem sobre o episódio *Mucker*, como as de Leopoldo Petry, *O episódio do Ferrabrás - os mucker-* (1957) e a do jornalista Fidelis Dalcin Barbosa, *Os fanáticos de Jacobina - os Muckers -* (1976), entre outras, as quais, embora menos taxativas quando em relação aos fiéis do Ferrabrás, ainda bastante críticas quando o assunto é a líder deles. Na última obra citada, o autor, que visitou a região e entrevistou descendentes, sugere, inúmeras vezes, que Jacobina era uma falsa profeta, a qual usava da ingenuidade de seus adeptos em benefício próprio, sem deixar de lado o fato de os *muckers* serem liderados por uma mulher, o que, com certeza, piorava as coisas, aos olhos desse autor, como é possível observar nos trechos a seguir, retirados de sua obra:

Depois faz-se uma pausa, durante a qual principia-se a ouvir o som misterioso de uma música, que todos julgam vir do céu, mas que na realidade procede de uma eletrola, previamente colocada no sótão da casa. (BARBOSA, 1976, p. 11)

Por falta de atendimento médico, o bravo comandante, herói da Pátria, da Pátria que ele defendeu valorosamente em numerosas batalhas, dentro e fora do Brasil, morre na tarde daquele dia, num insignificante combate contra um punhado de colonos, fanatizados por uma mulher!... (BARBOSA, 1976, p. 53)

Tal livro, publicado originalmente em partes no jornal **Correio Riograndense**, em Caxias do Sul, é um misto de texto acadêmico-científico com narrativa de folhetim, fazendo uso, inclusive, do discurso direto; além de lançar mão de fatos que nenhum outro texto histórico retratou, como o divórcio de Jacobina, assunto sobre o qual segue um excerto:

Jacobina, que já havia obrigado outros casais a se divorciarem, ela mesma agora, pondo em prática seus ensinamentos, divorciava-se do seu legítimo marido para unir-se a outro homem casado. (BARBOSA, 1976, p. 36)

Contudo, há textos que trazem outra visão do conflito e que defendem Jacobina, tais como a dissertação de mestrado de Janaína Amado, posteriormente publicada como livro, intitulada *Conflito Social no Brasil: a revolta dos Mucker* (1978), que transmite uma visão menos taxativa da líder do Ferrabrás, colocando-a como uma mulher à frente de seu tempo. Assim também o faz Antonio Augusto Fagundes em seu livro-tese *As santas prostitutas* (1984), o qual coloca Jacobina no mesmo patamar de uma médium ou profetiza contemporânea.

Em sua nota **Do Autor**, nas últimas páginas do romance, Assis Brasil, cita algumas das obras que teriam lhe dado base histórica para a criação de *Videiras de Cristal*, entre elas, *A nova face dos muckers* (Moacyr Domingues), *Conflito Social no Brasil: a revolta dos Mucker* (Janaína Amado), *Os Muckers* (Ambrósio Schupp) e *O episódio do Ferrabrás - os mucker* (Leopoldo Petry). Essas informações são importantes, pois entre tantas versões que lhe foram “apresentadas”, o autor optou por uma ou algumas delas em detrimento de outras e é essa questão que nos interessa, principalmente, no que se refere à visão que ele escolhe apresentar aos leitores sobre Jacobina, sua principal personagem feminina.

Cabe ainda dizer sobre *Videiras de Cristal* que tal romance dá voz a personagens menores que representam, muitas vezes, os excluídos da História, como as mulheres, das quais falaremos mais adiante, e Jacó-Mula, que era seguidor de Jacobina e a partir do qual temos acesso a dados e episódios apagados das linhas oficiais. Assim a narrativa nos lança em meio a duas visões sobre os fatos ocorridos: a dos seguidores de Jacobina, que a veem como o próprio Jesus e a dos opositores dessa líder messiânica, representados principalmente pelos religiosos oficiais da colônia, o padre católico Münsch e o pastor luterano Boeber. Contudo,

esses diferentes pontos de vista são apresentados em sua maioria por um narrador teoricamente neutro em relação aos fatos que estão sendo narrados. Dessa forma, resta-nos questionar, baseados nas teorias do crítico Gérard Genette, por que a narrativa em questão se apresenta dessa forma, isto é, com focalizações diferentes e um narrador heterodiegético.

Vozes Narrativas

O que importa não é como as coisas acontecem, mas sim como dizem que acontecem. A moralidade pública alimenta-se de versões. (BRASIL, 1997, p. 114)

Segundo as teorias de Gérard Genette em seu ensaio “Discurso da Narrativa”, a **distância narrativa** diz respeito à maneira como os acontecimentos narrados chegam ao narratário, ou seja, a narração dos fatos pode se dar de forma mais próxima ou mais longínqua do leitor. A escolha do tipo de discurso coloca o narratário mais perto ou mais distante dos acontecimentos, aumentando ou reduzindo o conhecimento que se tem do que é narrado.

Em *Videiras de Cristal* pode-se afirmar que a **distância narrativa** é bastante variável, pois há escolha por todos os tipos de discurso. O discurso indireto e o indireto livre predominam sobre o discurso direto e o monólogo interior, aumentando assim a distância entre o narratário e os fatos narrados. A escolha dos discursos e a alternância entre eles não se dá ao acaso, tem relação direta com aquilo que se quer passar ao narratário naquele dado momento da história, bem como a visão que se quer construir sobre determinada personagem.

Segue um exemplo de discurso direto de Jacobina sobre a força das mulheres, este fato é importante, pois tudo nos leva a crer que os rumores que surgirão posteriormente sobre ela deixar de viver com o marido João Jorge para unir-se a Rodolfo Sehn, a quem ela julgava mais forte e determinado, são verdadeiros:

Jacobina olhava o vôo de um biguá.
- Toda mulher é forte. E às vezes passa toda a vida sem saber disso, acomodada nos confortos de um marido. A verdade só aparece quando se dá conta da fraqueza do homem com quem vive. Aí passa a viver por si mesma. (BRASIL, 1997, p. 208)

Elisabeth Carolina, outra importante personagem feminina, é cunhada de Jacobina, e trai o marido, Henrique Mentz, com João Lehn. Mesmo depois de ela terminar tal romance, a culpa passa a persegui-la e a corroê-la quando Jacobina inicia a pregação do Evangelho. Essa culpa que a irá acompanhar ao longo do romance desencadeará em um fim trágico, dessa forma, o monólogo interior da personagem nos dá uma dimensão de seu remorso e da sua dor, levando o leitor a compadecer-se dela, como é possível perceber no trecho a seguir:

Quem é você face adormecida de meu esposo? Por quais caminhos peregrinam os sonhos quando a asa da noite vem cerrar os olhos? Mesmo que eu chegue perto de suas pálpebras, Henrique, e na boca eu sinta o respirar tranqüilo, longe estou de saber se você me entendeu em minha traição. Não traí, antes fui traída por aquilo que imaginava fossem meus desejos (...). (BRASIL, 1997, p. 226)

Ainda de acordo com as teorias de Genette, pode-se afirmar que, no romance *Videiras de Cristal*, a **focalização interna variável** predomina, pois o narrador faz uso da perspectiva de diferentes personagens para contar o que aconteceu no Ferrabrás, dentro da colônia de Pe. Eterno. O foco alterna-se principalmente entre três importantes personagens, que representam lados diferentes da mesma história: o padre, que representa todo o ideal do Império do Brasil; o pastor que é o representante dos luteranos, maioria dentro da colônia e Jacó-Mula, que se torna um “auxiliar geral” de Jacobina.

Observa-se que a escolha do foco narrativo não se dá ao acaso e, por essa razão, pode-se concluir que é tendenciosa. Enquanto católicos e protestantes são representados por suas maiores autoridades religiosas, a seita do Ferrabrás é apresentada por um homem sem instrução, que possui como apelido o termo **mula**. Assim, observa-se que a ideia de variar a focalização não necessariamente se dá de forma a buscar a imparcialidade, como se é sugerido nas próprias teorias de Genette. Seguem trechos da narrativa, nos quais temos a narração sob o ponto de vista do Pr. Boeber, do Pe. Münsch e de Jacó-Mula, respectivamente:

Olhou para o relógio na parede, conferiu as horas no relógio de bolso. Três da tarde. Aguardava o Hans para daí a quinze minutos. Como poderia concentrar-se? Levantou-se, caminhou pelo gabinete, olhou suas *jóias*: livros na estante envidraçada,

o facistol com a Bíblia aberta (...). Na parede um quadro representando uma cena pastoril (...). Considerando bem, o gabinete era um pedaço de civilização nesta selva americana. (BRASIL, 1997, p. 101)

Por outra lembrança inexplicável, deu-se conta de que era dia de São Félix, aquele sacerdote virtuoso, fundador dos Trinitários, Ordem destinada a salvar os cristãos prisioneiros dos turcos. (...) Também ele estava em um deserto de fé. E ele o que fazia senão esbravejar e lançar ameaças? Deus soubera mostrar-lhe que de nada adiantaram os anátemas. O que faria o Padre Sepp, estivesse em seu lugar? (BRASIL, 1997, p. 295)

O coro das vozes lhe chegava aos ouvidos como se tivesse a muitas léguas de distância, a música perpassando paisagens de fantasia. E uma grande esperança preencheu todos os vazios de sua alma, não estavam sós, era Jacobina que mandava aquelas línguas de fogo, ela sabia que neste Pentecostes estaria presa afastada dos seus, por isso mandou que o aguardassem, ela O enviava para abençoá-los e protegê-los. E como estavam todos belos! Todos com uma chama ardente sobre os cabelos, santos, belos abençoados! Não, não eram pobres nem miseráveis. Eram ricos de amor e confiança, eleitos de Deus. (BRASIL, 1997, p. 232)

Contudo, a **focalização interna múltipla** também aparece, uma vez que alguns mesmos acontecimentos são narrados sob o ponto de vista de personagens diferentes. Uma luz corta o céu da colônia, o pastor Boeber descreve a queda de um meteoro, enquanto Jacobina Maurer narra o fato como anúncio do fim do mundo, feito pelo Espírito Natural.

A **focalização onisciente**, da qual segue um exemplo, é usada na descrição de fatos que não são centrais e ligados, em sua maioria, a personagens fictícios:

Aos dezessete anos Christian era irrequieto e colecionava borboletas, chegando uma vez a perseguir um lepidóptero azul por toda a Galgengasse, esbarrando numa carroça repleta de repolhos, o que lhe custou uma perna quebrada e reprimendas do pai. Florian Fischer não tinha contudo suficiente inocência para repreender o filho: antigo tenente da Cavalaria do exército bávaro, prestava-se a contínuas rixas com os camaradas (...). (BRASIL, 1997, p. 12)

Cabe discutir também aquilo que o estruturalista francês chama de **níveis narrativos**, que se referem à distância temporal e espacial que separa a ação

contada do ato narrativo em diferentes patamares. Na narrativa primeira, aquela que se constitui como a história principal, temos uma instância narrativa **extradiegética**, na qual o narrador delega voz à personagem e mantém-se fora da diegese; enquanto que a instância narrativa de uma narrativa segunda, como é o caso das cartas escritas pelo Dr. Fischer, é **intradiegética**, ou seja, o narrador narra de dentro da história.

Genette propõe dois tipos de narrador, que não aparecem necessariamente isolados nas obras. Na obra de Assis Brasil, o narrador é **heterodiegético**, ou seja, como não participa da diegese principal, conhece os pensamentos e sentimentos das personagens, do qual segue um exemplo da obra:

Ao chegar no atracadouro viu que descia à lancha o Padre Guilherme Feldhaus, dando a mão a Johann Sehn. Católicos, pensou Jacó-Mula. Amanhã é domingo. O Padre vai rezar missa na casa do velho Sehn. Fingindo uma cordialidade que não sentia, Jacó-Mula saudou-os com um grande sorriso. Johann Sehn mal levou os dedos à aba do chapéu, enquanto o Padre perguntava pela família. (BRASIL, 1997, p. 41-42 - grifo nosso)

No entanto, nas narrativas secundárias que formam o romance aparece, algumas vezes, o narrador **homodiegético** como nas cartas escritas pelo Dr. Fischer ao seu tio na Alemanha, que permeiam o livro, e que são marcadas por uma focalização diferente, como é possível observar nos excertos:

Pensando bem, minha situação de estrangeiro, que me obriga a manter-me à margem de tudo isso, não é muito diversa da situação daquela gente de Campo Bom. (BRASIL, 1997, p. 91 - grifo nosso)

Creio que o primeiro passo para o rompimento já foi dado: Epifânio Fogaça sabe de fonte segura que o Delegado Schreiner, atendendo aos pedidos do abaixo-assinado, mandou abrir investigações para apurar o que está acontecendo no Ferrabrás. (BRASIL, 1997, p. 165-166 - grifo nosso)

Seguindo as teorias de Gérard Genette, pode-se afirmar ainda que o narrador do romance apresenta ao narratário uma focalização variável dos fatos, ora passando pelo ponto de vista de Jacó-Mula, seguidor de Jacobina, ora pela visão do

Pr. Boeber e do Pe. Münsch, entre outros personagens. Nos romances históricos, como é o caso de *Videiras de Cristal*, o narrador, enquanto “entidade” do mundo ficcional, busca aproximar-se de um historiador, chegando a aspirar até mesmo à atemporalidade (MARCHEZAN; TELAROLLI, 2002, p. 15). Com isso, a história a ser (re) contada deve situar-se o mais próximo possível da neutralidade e da imparcialidade esperada de quem retoma fatos históricos.

Em decorrência disso, a escolha do narrador heterodiegético aparece de forma recorrente principalmente nos romances históricos tradicionais, os quais se mantêm, quanto à forma, muito próximos aos do século XIX. É o que parece ocorrer no romance histórico de Assis Brasil, uma vez que ao escolher narrar um episódio da História brasileira, apresenta a maioria dos fatos através de um narrador que não participa dos acontecimentos e que não é próximo, portanto, das personagens das quais necessita falar. E, ao utilizar pontos de vista diferentes, uma vez que a focalização se dá através de personagens variadas ao longo do romance, o narrador parece deixar para o narratário a opção de escolher de qual dos lados esse decide ficar quando a guerra se instaura na colônia do Padre Eterno.

Contudo, o tipo de personagem escolhida para representar cada lado da história leva a questionar se realmente se tem essa escolha ou se é dirigido a associar a suposta loucura de Jacó-Mula a um fanatismo desmedido dos adeptos de Jacobina, “concordando” assim com o massacre com o qual termina a seita do Ferrabrás.

O messianismo em *Videiras de Cristal*

As almas dos fiéis se assemelham a videiras de cristal: fecundas nos verões luminosos mas frágeis e quebradiças quando cobertas pela geada do inverno. (BRASIL, 1997, p. 139)

Jacobina Maurer sofria de ataques desde muito jovem, surtos conhecidos na época como sonambulismo lhe eram frequentes. Era vista como uma moça frágil e doente a quem foi dado como cura o casamento.

Na colônia de Padre Eterno, muitas pessoas tiveram acesso a um livro no qual uma mulher sonâmbula podia prever o futuro e curar enfermidades, essa história difundiu-se rapidamente e a associação com o caso de Jacobina foi imediata, como é possível observar nos trechos de *Videiras de Cristal* a seguir:

- Isto é uma asneira! – disse do púlpito o pastor Friedrich Wilhelm Furchtegott Boeber, erguendo bem alto o livro que falava do sonambulismo e seus efeitos. [...] O tal livresco afirmava coisas perigosas: os sonâmbulos podem profetizar; a palavra de um sonâmbulo não pode ser discutida nem duvidada; os sonâmbulos têm poderes que ultrapassam os poderes de um homem comum. E os bobalhões a repetirem essas insanidades. (BRASIL, 1997, p. 25)

Um velho tinha o livrinho e lia para os outros, apontando as páginas mais importantes, dizendo: “Olhem, é bem como fica a Frau Maurer quando está de ataque”. (BRASIL, 1997, p. 27)

Casada com João Jorge Maurer, antigo carpinteiro, agora curandeiro, o *Wunderdoktor*, Jacobina observava o trabalho do marido e o auxiliava na preparação dos remédios e unguentos. Embora venerado pelo povo, que era atendido de graça em uma terra carente de recursos, João Jorge tinha consciência de seu papel. No trecho a seguir, ele deixa claro que era “médico”, não “messias”:

João Jorge Maurer sorriu e disse que não era Jesus Cristo e portanto se o cego melhorou é porque sofria de uma doença curável, as plantas é que agiram. Não foi milagre. Alguns colonos é que davam esse caráter ao fato. (BRASIL, 1997, p. 20)

Jacobina passou, em um primeiro momento, a recitar aos doentes que procuravam Maurer, pequenos trechos decorados da Bíblia, mas depois passa a ter aulas para aprender a ler e a interpretar o Livro Sagrado, essas com Hardes Fleck, meio pastor, meio vidente, que nutria um desprezo pelos “pregadores oficiais”, do qual “irradiava uma certa auréola de santidade à qual se somava uma ponta de canalhice, de modo que se tornava um homem fascinante” (BRASIL, 1997, p. 31). Muitas pessoas passaram então a procurar o João Jorge Maurer para encontrar Jacobina, sua esposa. Com o passar do tempo, ela passou também a diagnosticar doenças e ditar remédios, principalmente, quando estava em transe. Surgia então a seita do Ferrabrás, como se pode constatar nos trechos que seguem:

João Jorge explica aos clientes que as receitas das poções não eram prescritas mais por ele, mas sim pelo Espírito Natural que falava por intermédio de Jacobina. A notícia de que Maurer contava com as faculdades sonambúlicas da esposa correu por

toda a colônia do Padre Eterno, Hamburgerberg e até São Leopoldo e dessa forma a casa dos Maurer ganhava um novo atrativo. (BRASIL, 1997, p. 55)

Num domingo de muita chuva, Ana Maria Hofstätter acordou e viu que Jacobina ensinava a Bíblia aos doentes, que a ouviram falar sobre o céu e o inferno com a naturalidade de algo muito bem conhecido. (BRASIL, 1997, p. 56)

- Não. É um curandeiro. A mulher dele é que explica a Bíblia e cura pelo Espírito Natural. O marido só prepara as receitas que ela dita para ele. Primeiro o marido era o famoso, agora é a mulher. (BRASIL, 1997, p. 67)

Jacobina mantinha os cabelos curtos, passou a usar apenas vestes brancas, explicava os fenômenos da natureza, ditava receitas médicas e passou não mais a apenas ler a Bíblia, como também a interpretá-la, o que era surpreendente para uma mulher, atividade da qual segue um exemplo:

-... “e bem aventurados sereis quando vos caluniarem, quando vos perseguirem e disserem falsamente todo mal contra vós por causa de mim. Alegrai-vos e exultai, porque será grande a vossa recompensa nos céus, pois assim perseguiram os profetas antes de vós” – terminou Frau Maurer, erguendo os olhos. – Alguém entendeu o que eu li? – e percorreu os rostos. [...] E passou a explicar o que Jesus Cristo queria dizer (...). (BRASIL, 1997, p. 82-83)

Com o passar do tempo, intitulou-se o “novo Cristo” e nomeou apóstolos, sempre segundo dizia, através do Espírito Natural, pois esse está “presente em todo o Universo, está em cada homem, em cada folha de árvore, em cada animal. O Espírito Natural está em tudo, é o próprio Deus” (BRASIL, 1997, p. 67).

Essas atitudes passaram a chamar cada vez mais a atenção do povo da colônia e as reações foram as mais díspares possíveis. Alguns passaram a defendê-la e a venerá-la, vendo-a como o “Cristo de saia”; outros queriam o fim das pregações e a prisão da líder religiosa, a quem chamavam de embusteira, bruxa e prostituta.

É importante ressaltar que Jacobina ganhou adeptos rapidamente, pois em uma terra de poucos padres e pastores e, os que havia, pregavam em uma linguagem inacessível àquele povo analfabeto, sem cultura e pobre, que vivia da

agricultura. Ela falava de forma clara e direta sobre como eles deviam viver, educar os filhos, cuidar das doenças e louvar a Deus. Assim, Jacobina feriu antes o ego das autoridades religiosas e civis da colônia, do que a moral imposta por elas.

Aqueles que passaram a frequentar a casa dos Maurer começaram a sofrer perseguição, recusavam-lhes emprego e não lhes vendiam mantimentos, com isso muitos adeptos da nova seita mudaram-se para o Ferrabrás, retiraram seus filhos das escolas e deixaram definitivamente de frequentar os templos religiosos oficiais, fossem eles católicos ou protestantes, iniciando ali uma comunidade que tudo dividia, a qual tinha como chefe religiosa e de conduta, Jacobina. O exemplo a seguir mostra essas duas faces, a da líder religiosa e também a de chefe de comunidade:

- Jesus Cristo nos dará tudo, Frau Maurer!
- Ele nos dará se fizermos alguma coisa – Jacobina passou as mãos os cabelos de Jacó-Mula. – Vamos tratar de nos prevenir. No domingo você fica encarregado de pedir a cada um que vier aqui que traga o que estiver sobrando em casa (...). Depois você e o Mutilado repartem, de modo que cada um desses pobres receba uma quantidade igual. (BRASIL, 1997, p. 97)

De modo geral, essa nova seita não divergia de outras que se tornariam conhecidas ao final do século XIX, como a de **Canudos**, na Bahia.

Antonio Conselheiro também montou uma comunidade religiosa, a qual acolhia sertanejos pobres, sem acesso a escolas, sem terra e sem esperança, uma sociedade que se auto-sustentava e tornava-se cada vez mais independente, no fator social, da República recém-proclamada, o mesmo que ocorreu anteriormente com a seita do Ferrabrás, que colocou o Império em alerta.

Isso assustou e alarmou as autoridades na Capital. O fim das duas comunidades também foi muito parecido, uma vez que os seus adeptos pegaram em armas e enfrentaram tropas oficiais do Brasil Império ou República. As semelhanças continuam quando se lê sobre os combates, pois, nos dois casos, foram necessárias várias incursões de soldados para dizimar os fiéis das seitas.

No caso do Ferrabrás, dezesseis colonos *muckers* enfrentaram as forças legais na última batalha; enquanto em Canudos, segundo *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, foram quatro os resistentes, como se pode confirmar nos trechos que se seguem:

Os muckers lutaram como leões destemidos em defesa de seu covil, atirando sempre, não hesitando em expor-se de peito aberto às balas. Aos gritos de “Viva Jacobina”, iam sendo dizimados. Em pouco tempo estavam premidos à volta da choupana e quanto mais atacados, mais atiravam. Debalde, porém. (BRASIL, 1997, p. 531)

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo. [...] quando caíram seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados. (CUNHA, 1969, p. 541)

Contudo, além da distância geográfica, outros pontos diferem as comunidades messiânicas do Ferrabrás e a de Canudos, e também de outras da mesma época. O movimento *mucker* foi formado prioritariamente por imigrantes alemães ou filhos desses, protestantes e liderado por uma mulher, o que para aquele momento, era um agravante, pois às mulheres não era comumente dado voz ou comando. Observa-se no excerto que segue da obra *Videiras de Cristal* essa hesitação, por parte de Jacó-Mula em seguir uma líder:

A voz era suave e os lábios moviam-se com dificuldade, os olhos tropeçando por vezes nos escritos. De qualquer modo, um assombro, mulher que sabia ler e que lia a Bíblia, antes só escutada de vozes masculinas. Jacó-Mula perguntou-se se não haveria ali alguma profanação; mas vendo o respeito com que todos se mantinham, e mulheres e homens sérios da colônia, entendeu que assim deveria ser. (BRASIL, 1997, p. 82)

Outro fator é que, embora Antonio Conselheiro fosse visto como beato e profeta, ele não rompeu com a religião dominante, ao contrário, estruturou sua comunidade em torno da Igreja, reafirmando a importância dessa, inverso do que fez Jacobina Maurer em Padre Eterno.

Em ambos os casos, temos como base histórica a literatura da época. Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha, afirma que

todas as crenças ingênuas, do fetichismo às aberrações católicas, todas as tendências impulsivas das raças inferiores, livremente exercitadas na indisciplina da vida sertaneja, se condensaram no seu misticismo feroz e extravagante. Ele foi,

simultaneamente, o elemento ativo e passivo da agitação de que surgiu. (CUNHA, 1969, p. 206-207)

No caso da seita do Ferrabrás, a obra do padre Ambrósio Schupp, *Os Muckers*, do início do século passado, serve até hoje como referência histórica do ocorrido no sul do Brasil, devido a sua proximidade física e temporal com os fatos narrados, bem como com a sua minuciosa descrição do ocorrido, como se observa no trecho que segue:

Então tomava muitas vezes assento numa cadeira, sendo cercada de uma roda de homens, mulheres e crianças. Na mesa diante dela, encontrava-se aberta a Bíblia. Sua vista brilhava de forma exaltada e as trações de seu rosto tomavam uma expressão 'sobrenatural' ou misteriosa. Punha-se a ler. As palavras brotavam de modo moroso e desajeitado. Via-se que a leitura lhe causava dificuldades. Depois de levados a termo uma frase ou algum trecho maior, começava a explicação, mudando-se-lhe, então, a voz, fluindo as palavras de seus lábios e sabendo ela, numa espécie de exaltação, dar ao que lera as interpretações mais singulares e surpreendentes. (SCHUPP, [19--], p. 41)

Assim, fica claro que a promessa de liberdade de culto feita aos imigrantes e seus descendentes na chegada desses ao Brasil não foi cumprida. A seita do Ferrabrás, como outras da mesma época, acabou por ser dizimada e os "herdeiros *muckers*" continuaram a sofrer perseguições durante décadas após os conflitos.

As personagens femininas de Assis Brasil

"Se historicamente estivemos ao lado dos homens na construção do mundo, por que não podemos nos sentar à mesma mesa, quando chega o momento de usufruir?" (BRASIL, 1997, p. 239)

A partir desse pequeno trecho do discurso de Luciana de Abreu, transformada em personagem de breve passagem na obra *Videiras de Cristal*, é que se iniciará a discussão sobre a construção das personagens femininas do autor Assis Brasil.

Luciana Maria de Abreu foi escritora e educadora gaúcha no final do século XIX, contemporânea, portanto, ao episódio *mucker*. Foi a primeira mulher a subir em uma tribuna para defender a emancipação feminina na Sociedade Partenon

Literário, para a qual foi convidada como membro. Ela foi, assim, uma precursora na luta pelos direitos da mulher no Rio Grande do Sul.

O trecho transcrito na epígrafe foi retirado das páginas do romance de Assis Brasil, no qual a escritora, enquanto personagem, aparece discursando na tribuna do já citado clube literário. Diante da “contundência da fala” de tal mulher muitos dos homens presentes “olhavam para o friso das próprias calças” (p. 239), pois, afinal, o conteúdo da explanação ia de encontro aos próprios cavalheiros. O narrador homodiegético, que neste momento é o Dr. Fischer, afirma, após a transcrição da fala da escritora, que Luciana é ouvida por esse punhado de senhores para que eles possam comprovar seus “ideais libertários”, ou seja, não acreditavam na escritora ou respeitavam as ideias dela, mas sim, toleravam-na para provarem serem verdadeiros Liberais.

Esse paradoxo entre pensamentos e ações fica claro na narrativa desse episódio feita por Christian Fischer em uma de suas cartas ao tio que vive na Alemanha, isto é, quando a plateia aplaude o discurso de Luciana de Abreu, o médico percebe que a escritora é tolerada pela sua necessidade na causa dos presentes, mas não reconhecida pelas ideias dela própria.

Essa situação pode ser vista como uma metáfora para a situação feminina na região Sul do Brasil, uma vez que, a mulher era vista como “um mal necessário”, pois, embora normalmente desprovidas de autoridade, elas eram essenciais em uma terra na qual os homens passavam grande parte do tempo fora das estâncias, por exemplo. No Rio Grande do Sul, fatores como as guerras e as disputas de território, permitiram à mulher uma maior liberdade. Como podemos verificar na afirmação da pesquisadora Joana Maria Pedro:

A existência de inúmeros conflitos e batalhas realizados neste território deu aos homens destaque nas atividades políticas e nas guerras. Entretanto, a ausência masculina no lar exigiu que as mulheres assumissem a direção dos empreendimentos e mantivessem a sobrevivência da família, transpondo assim os limites das tarefas definidas usualmente para seu sexo. (PEDRO, 2006, p. 280)

No entanto, sua vida pública, como a participação nos âmbitos culturais e políticos, ainda era restrita. Aquelas que conseguiam permear tais lugares eram

comumente taxadas de promíscuas, um estereótipo recorrente, como Assis Brasil muito bem transporta à ficção no romance em análise:

Karl Von Koseritz me disse ao ouvido que Luciana de Abreu é famosa em toda a Província por suas idéias. Muitos a consideram uma prostituta, lamentam a sorte do marido. (BRASIL, 1997, p. 239)

Se isso ocorria nas grandes cidades, entre cidadãos que se enxergavam como revolucionários, como representado em *Videiras de Cristal*, o que esperar dos homens comuns, dentro de pequenas comunidades, como é o caso da colônia de Padre Eterno.

Durante todo o processo de colonização, no qual famílias inteiras chegavam ao Brasil, as mulheres passaram a ter, em muitos casos, papel central. A economia pecuária do Rio Grande do Sul levava os homens da casa a tornarem-se nômades em busca de pastagem ou transportando gado para a venda, assim, a manutenção e o cuidado com a estância ficavam exclusivamente em mãos femininas. Em outros casos, mesmo na presença dos homens, cabia às mulheres, além dos afazeres domésticos, também parte do trabalho considerado produtivo, como é possível constatar em estudos históricos sobre aquele período:

Inúmeras cartas de colonos para a Alemanha apontavam a importância dessas mulheres. O próprio coordenador da Colônia indicava: "... o imigrante que trabalha na terra necessita do auxílio de uma mulher e boa dona de casa [...] uma esposa aqui é tão necessária como o pão de cada dia". Além disso, procurava alertar os emigrantes: "... procurem trazer uma esposa com prendas domésticas e que não seja muito habituada a cidades grandes". (PEDRO, 2006, p. 288)

As mulheres tornaram-se essenciais nesse contexto em que a ausência masculina era constante e no qual o trabalho doméstico era imenso e o único conforto da família. Sua importância dentro da propriedade era tanta que não raro eram consultadas pelos maridos antes de tomadas de grandes decisões, embora sua vida pública fosse controlada e vigiada. Contudo, para atingir tal *status*, a alemã deveria possuir como características: se fazer respeitar, ser boa mãe e boa filha, ter uma sexualidade restrita ao casamento, bem como ser econômica e comedida (PEDRO, 2006, p. 289); mas, é claro, que esse ideal feminino-alemão não era

observado em todas as imigrantes, era apenas a regra, o esperado; no entanto, havia as exceções. Entre essas poderíamos citar Jacobina Maurer, nascida Mentz, que ao final deste mesmo século iria liderar uma seita messiânica dentro da colônia alemã de Padre Eterno.

Jacobina, nascida em 1841/42 (?), era filha de André Mentz e Maria Elisabeth Müller e neta de Libório Mentz e Madalena Ernestina Lips, que chegaram ao Brasil em 1824, com a primeira leva de imigrantes alemães, fugidos de Tambach, na Turíngia, devido a perseguições que sofriam por terem abandonado junto com outras famílias a Igreja e formado uma comunidade de culto independente. (SCHULTZ, 2003a, p. 8)

Informação que nos é pertinente, pois em 1870, no morro do Ferrabrás, na colônia de Padre Eterno, Jacobina, casada com o curandeiro João Jorge Maurer, iniciaria suas reuniões para leitura da Bíblia, fundando ali uma seita.

É a história dessa mulher que será retratada na ficção de Assis Brasil. Como visto anteriormente, há várias versões sobre o episódio *Mucker*, bem como sobre a líder deles. O autor da obra *Videiras de Cristal* propõe-se pela maneira como conduz a obra a escrever um romance histórico revisionista e, com isso, a dar voz a personagens esquecidos ou menosprezados pela História. Para tal, optou por uma das interpretações feitas sobre Jacobina Maurer e é exatamente esse ponto que nos interessa mais profundamente, ou seja, ao transportar um fato e uma personagem históricos para a ficção, o autor também escolheu de que maneira faria isso, dessa forma, Jacobina seria representada como mártir, aliciadora ou líder comunitária?

Viu-se que a obra possui em sua maior parte um narrador heterodiegético e que este apresenta a história através de focalizações diferentes, ora com os representantes dos “impuros”, o padre e o pastor; ora com o representante “*mucker*”, Jacó-Mula. Assim, a visão que se tem de Jacobina Maurer ou é dada pelos seus opositores ou por um adepto que possui problemas mentais. Poucos e escolhidos são os discursos diretos da personagem e mesmo esses foram baseados em textos históricos deixados por seus oponentes. Dessa forma, o que a obra permite conhecer de Jacobina é apenas uma das versões que se tem sobre ela e justamente a visão da História, ou seja, aquela que se lê nos livros didáticos e nos manuais de História: Jacobina foi uma mulher adúltera, transgressora e manipuladora.

No início do romance, quando temos a apresentação de Christian Fischer, ainda na Alemanha, em uma conversa com o tio, ele comenta sobre “a ignorância [dos médicos] do verdadeiro mal” no que se refere à histeria:

(...) os homens, por não conhecerem as mulheres, imaginam filtros, convulsões vaporosas e um total mistério, tudo isso provindo do útero, que não é senão o órgão feminino da reprodução humana. (BRASIL, 1997, p. 17)

A primeira descrição de Jacobina que temos no romance de Assis Brasil, feita pelo narrador heterodiegético, é a de uma mulher fisicamente frágil e debilitada, porém de personalidade incisiva, como se verifica neste excerto:

Frau Maurer tinha um perfil suave e pálido, e estava deitada sobre a cama ao centro do quarto, os braços caídos sobre o lençol, os olhos fixos no teto. [...] Frau Maurer trazia os cabelos aparados muito baixos, em caracóis dourados que se colavam ao crânio e às têmporas. A lividez do rosto não esmaecia a força dos olhos, brilhantes, azuis e temerários. Ana Maria recuou por instinto. (BRASIL, 1997, p. 24)

Essas características de Jacobina manter-se-ão ao longo da história, a mulher aparentemente fraca e doente, mas cujas ordens nunca eram questionadas dentro do Ferrabrás.

Os surtos de Jacobina tornam-se frequentes e, enquanto ela os atribui ao Espírito Natural, os opositores de sua seita taxam-na como louca, histérica ou ainda de bruxa e embusteira. Percebe-se, portanto, que o fato de uma mulher assumir funções tipicamente masculinas faz dela uma insana natural ou então alguém ligado ao mal. Assim, o fato de o narrador ter apresentado páginas antes a deficiência dos médicos em bem diagnosticar as doenças mentais, faz o leitor refletir sobre a “doença” atribuída a Jacobina. Não sendo ela louca nem histérica, poderia então ser uma falsa profeta ou ainda estar falando a verdade, pelo menos no ponto de vista dela, e ser uma profetiza.

Essa possibilidade, no entanto, não permanece em aberto ao longo do romance, pois o leitor vai tomando ciência dos fatos através da focalização múltipla que o leva a acreditar na tese do embuste, já que fica claro que Jacobina manipula seus adeptos para que esses façam aquilo que ela deseja, em uma clara

necessidade de buscar atenção e prestígio, como é possível lermos no discurso indireto do “pastor” Klein, cunhado de Jacobina e que acompanhava de perto suas pregações:

Ela não o ouvira, deixando-se cada vez mais enredar-se pelos delírios pagãos do Espírito Natural, consumindo-se em um amor abjeto e adúltero, mandando seus fiéis à luta, sem consideração pelas vidas humanas que punha em risco. (BRASIL, 1997, p. 368)

Observemos que no início da obra, ela se vê como veículo do Espírito Natural, ou seja, da ação de Deus, mas com o passar do tempo narrativo, ela começa a se denominar como reencarnação do próprio Cristo, isso dá as suas ordens um caráter divino e inquestionável, como se observa nos trechos da obra que seguem:

Porque o senhor falava a Jacobina e Jacobina falava a Ele; uma comunhão perfeita entre o Espírito e a Carne, entre a Divindade e o Homem. Ela, Jacobina, não era nada, ninguém, uma pobre-coitada como todos os que se ajoelhavam e sofriam naquela sala. Mas por um especial dom, só compreensível pela extrema generosidade de Deus, ela ouvia de Deus tudo o que Ele queria dizer aos homens; confiassem nela, ainda que sua presença e sua voz de mulher parecessem tão fracas. (BRASIL, 1997, p. 98-99)

O *apóstolo* Mateus abriu os braços, os olhos suspensos em Jacobina:

- Jacobina, você é Jesus Cristo!
- Sou o que você diz que eu sou. [...]
(BRASIL, 1997, p. 152)

Essa é a versão do autor da obra: Jacobina é uma mulher perspicaz e manipuladora que convence a todos de seus poderes sobrenaturais, os quais eram reais aos “insanos” que a seguem de maneira cega, como se pode ver através do discurso direto e da narrativa do ponto de vista de Jacó-Mula que seguem:

“[...] Onde você acha que vai acabar isso?” Tio Fuchs coçou a barba branca: - “Onde você quiser, Jacobina. Sua voz é muito mais forte do que imagina. Esse povo que você vê aqui seguirá

você para onde você mandar. Inclusive eu”. (BRASIL, 1997, p. 131)

Como um arrepio, Jacó-Mula percebeu que a mulher não pousava mais no piso, alçava-se num movimento suave e contínuo em direção ao teto estranhamente aberto [...]. E ela sorria, desejosa de abandonar este mundo pecador e perverso. [...] Dentre as nuvens então soou a voz grave e antiga do Senhor, vinda desde a eternidade das eras:
 ESTA É MINHA FILHA MUITO AMADA, NELA EU PUS TODA MINHA BENEVOLÊNCIA. (BRASIL, 1997, p. 157)

Entre as versões históricas sobre Jacobina, apresentadas anteriormente neste trabalho, apenas duas não a colocam como bruxa, embusteira ou prostituta: *As santas prostitutas* (1984), de Augusto Fagundes e *Conflito Social no Brasil: a revolta dos Mucker* (1978), de Janaína Amado, que veem na líder dos *muckers* uma mulher à frente de seu tempo, com carisma e capacidade de liderança. Esse pensamento é endossado pela também pesquisadora do referido episódio, Elma Sant’ana (1985, p. 23):

É claro que os adversários a brindarão com outra espécie de nomenclatura, acusando-a de tara, prostituição, devassidão e o que mais se pode dizer de uma mulher, semi analfabeta, que em vez de estar em casa, cuidando dos filhos e cozinhando, resolve assumir o papel de agente divina na terra. Jacobina incomodava porque também fugia aos padrões da colona da época.

A obra de Janaína Amado, usada como material de consulta pelo autor, descontrói, por exemplo, a tese do adultério de Jacobina e das orgias no Ferrabrás, bem como apresenta uma líder social maior que a suposta chefe dos conflitos.

Não cabe a este trabalho julgar as bases históricas das pesquisas dessa autora e nem afirmar se são mais ou menos verídicas do que outras apresentadas, mas sim apresentar as possibilidades de leitura do episódio que chegaram às mãos do autor de *Videiras de Cristal*, ou seja, Assis Brasil não usa esse material de estudo como base na construção da personagem Jacobina contando, por exemplo, uma versão a partir do fato de ela ter sido mais vítima do que mentora da guerra, apresentando-a como uma mulher com ideias inovadoras para a época. Ele

apresenta Jacobina como fizeram a maioria dos livros de História e outros escritores que o antecederam: como uma mulher manipuladora e embusteira.

A obra em análise apresenta dados novos como personagens fictícios e discursos diretos, por exemplo, mas mantém a linha narrativa ligada à historiografia conservadora dos autores que simplesmente condenaram Jacobina, dando a ela a mesma “voz” que a História reservou, isto é, Assis Brasil não consegue ver o episódio que narra através da “experiência feminina” como pregam as teóricas feministas sobre a questão da autoria. Ou como afirmariam as críticas brasileiras Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão:

A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível. (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 11)

Ao encontro dessa perspectiva aparecem duas outras personagens femininas que se tornam relevantes na história de *Videiras de Cristal*, Ana Maria Hofstätter e Elisabeth Carolina Mentz, criada pessoal e cunhada de Jacobina, respectivamente. Ambas terão destino típico das mulheres “monstros” do cânone da literatura, ou seja, a transgressão punida com a loucura e/ou a morte prematura.

Ana Maria é escolhida por João Jorge para cuidar de Jacobina, agora que seus surtos tornavam-se frequentes, e de seus três filhos, além de cuidar da casa do casal, ela

perscrutou a intenção do pai, que não poderia ver com bons olhos o fato de a filha tornar-se uma criada, mas cedeu à premência de dinheiro e à circunstância [...] de que ela partilharia a intimidade de uma casa cujo chefe se notabilizava em toda a colônia. (BRASIL, 1997, p. 19)

A partir daí, Ana Maria deixa definitivamente a casa dos pais para se dedicar à família de Jacobina, o que selaria seu destino.

Ana Maria torna-se uma criada muito dedicada no cuidado com os filhos de Jacobina e com a própria Mutter. Tamanha dedicação leva a criada a nutrir um amor incondicional por sua Frau Maurer, a ponto de ela esvaziar-se enquanto indivíduo

para se converter em uma extensão de Jacobina, prestativa e submissa. Como é possível ler no excerto a seguir:

Sentiu uma imediata onda de frio, um suor à raiz dos cabelos: percebia bruscamente a extensão de seu amor pela Frau Maurer, um novo afeto que tomava conta de suas ações, dominava sua vida por inteiro. (BRASIL, 1997, p. 57)

As palavras de Jacobina tornam-se verdades indiscutíveis aos olhos de Ana Maria. Assim, quando as pregações da Mutter começam a incomodar as autoridades locais e muitas pessoas afastam-se do Ferrabrás temendo essa repercussão, Ana Maria enfrenta e abandona seus pais para permanecer ao lado de sua senhora, pois acredita firmemente que o Espírito Natural age através de Jacobina, como se lê no trecho que segue:

(...) o pai a chamara para o lado e dissera-lhe que ela estava no mau caminho, envolvida com os Maurer [...] o pai não lhe deu oportunidade de falar: disse que era escolher, ou ficava com Jacobina de vez ou retornava logo para casa [...] Voltou para o Ferrabrás com o coração em tiras, mas achando que fizera o que deveria ter feito. (BRASIL, 1997, p. 94)

A partir dessa decisão, o rumo da personagem Ana Maria passaria a ser outro. Até o momento em que esteve junto a Jacobina como sua criada pessoal, seu destino parecia ser o mesmo de sua melhor amiga Ana Sehn: casar e constituir uma família dentro dos costumes alemães e da religião da família, como fizeram seus pais. Ana Sehn, que não era próxima à Mutter, embora participasse dos seus cultos, casa-se com Guilherme Gaelzer e com ele tem um filho que, inclusive, sobreviverá ao massacre que está por vir, como um símbolo do amor “sagrado e puro” entre eles.

Quanto a Ana Maria, após escolher permanecer ao lado de Jacobina quando a “guerra” se instala no Morro do Ferrabrás, passa a ter uma vida cheia de dor e desilusões, como uma metáfora do que aconteceria aos adeptos da nova seita.

A criada de Jacobina é estuprada por dois homens justamente quando voltava de uma tentativa de visitar seus pais, que não a recebem. Esse acontecimento parece um castigo por sua escolha, abandonar sua família e seguir a Mutter. Até o local onde a violação acontece é simbólico, pois foi embaixo de uma cruz na qual

estava escrito: “Mann, rette deine seele”¹⁵ (BRASIL, 1997, p. 136). A perda de sua virgindade coincide com a perda de sua ingenuidade, principalmente, em relação aos acontecimentos no Ferrabrás e às ações de Jacobina, como é possível depreender do trecho que segue:

(...) ali se iniciava uma nova existência. Com a inútil virgindade, ia-se também a infância e a juventude, entrava à força no mundo áspero e sem sonhos das pessoas vividas. (BRASIL, 1997, p. 136)

A partir de então, Jacobina desmistifica-se aos olhos de Ana Maria, que começa perceber os jogos de manipulação da Mutter e, aos poucos, passa a desconfiar de uma relação adúltera entre Frau Maurer e Rodolfo Sehn.

Ana Maria apaixonou-se por Haubert, um jovem que vive com o tio, um dos “apóstolos” de Jacobina, no Morro do Ferrabrás. Tendo seu amor correspondido, a criada volta a sonhar com uma “vida digna”, ou seja, a salvação de uma mulher está nas mãos de um homem, principalmente quando esse aceita se casar com ela. Contudo, o jovem, que é órfão, volta a viver por ordem da justiça, com seu tutor legal, entre os “ímpios”, e passa a contar às autoridades sobre as reuniões no Ferrabrás, falando inclusive sobre a relação de Jacobina e Rodolfo. Com um pedido indireto, mas claro, Jacobina ordena a morte de Haubert, o que leva Ana Maria a odiá-la e a jurar, em silêncio, vingar-se de sua senhora, ao mesmo tempo em que questiona sua própria cegueira:

Onde ela estava que se submetera à vontade dos outros, sem pensar, sem levantar a voz? Ah, senhora! Ah, senhora que tece com seus amáveis fios uma teia de destruição à sua volta: quem lhe deu esse direito? (BRASIL, 1997, p. 334 – grifos nossos)

De forma interessante, Assis Brasil, apresenta nesse trecho, por meio dos pensamentos de Ana Maria, duas metáforas recorrentes na literatura feminina: a da **voz** e a do **tecer**. A voz que à mulher foi negada durante séculos (seja na literatura, seja socialmente) e a ideia do tecer, ação que vinha dar à mulher justamente o poder que sua fala não possuía, pois pela costura e pelo bordado as mulheres

¹⁵ Homem, salve sua alma. (tradução nossa)

podiam expressar-se. A partir disso, pode-se imaginar que Ana Maria tomaria as rédeas de sua vida, escolhendo seu próprio caminho; contudo, não é o que acontece. Ela vai percorrer exatamente o mesmo percurso de outras personagens femininas que ousaram transgredir alguma regra ou o esperado, chamadas na crítica feminista de “mulher monstro”.

Assim, Ana Maria assumia o destino da “transgressora”, ou seja, aquela que ao “escolher” fugir aos padrões esperados para sua época e/ou sociedade passa a ser alguém que precisa ser punido. Tal mulher, segundo Virginia Woolf, é normalmente levada ao suicídio, à exclusão ou à loucura, como resultado por sua insubordinação. A criada de Jacobina não foge a este final, segue a Mutter até o fim e, após vingar-se dela matando Leidard, a filha da fé, morre pelas mãos dos soldados do Império que dizimavam a seita do Ferrabrás.

Final ainda mais trágico espera por Elisabeth Carolina, outra personagem feminina bastante relevante dentro da obra de Assis Brasil. Casada com Henrique Mentz, irmão de Jacobina, Elisabeth Carolina mantém um romance extraconjugal com João Lehn, inspetor de quartirão. Apresenta-se como uma mulher corroída pela culpa, que aumentará ao longo da obra e fará com ela se entregue a um final punitivo típico dado na literatura às adúlteras: a morte.

Logo no início da obra, João Jorge descobre o envolvimento amoroso de Elisabeth Carolina e João Lehn, flagrando os dois, que se encontravam no meio da mata, entre a casa de Elisabeth e Jacobina. A partir daí, a culpa e o remorso que sentia passam a dominá-la e nada que faça parece diminuir esses sentimentos, que são agravados pela humilhação que sente em ter que se submeter a outro homem, como é narrado no trecho bastante simbólico, que segue:

Elisabeth Carolina experimentou mais uma vez a repugnante ação de prostar-se aos pés de um homem, agora em agradecimento comovido. E ao beijar os sapatos grossos, aspirando o odor de couro e das folhas podres do chão, desejou morrer. O desespero, o rancor, a paixão e o medo eram demasiados para a sua pequena existência. Ao erguer-se pelo braço forte de João Jorge, tinha uma certeza: daqui por diante, não era mais dona de sua vida. (BRASIL, 1997, p. 35 – grifos nossos)

Por medo e por culpa, muito mais do que pelo seu desejo enquanto mulher, Elisabeth Carolina decide romper com João Lehn, no entanto, ela continua sofrendo

com o remorso, pois sente o julgamento nos olhos de todos que a cercam, como é possível observar:

Os olhos deles, porém, são ferros candentes que rompem as pupilas e rasgam as entranhas. Todos sabem do meu pecado, devem saber. E quem não sabe, imagina; talvez multipliquem por dez, por mil, as vezes que traí. (BRASIL, 1997, p. 227)

Há outra passagem da obra também bastante interessante do ponto de vista das teorias feministas, Elisabeth Carolina é hostilizada por outras mulheres, julgada e condenada por adultério por aquelas que deveriam compreender seu mundo e seus motivos. Ela é salva pelo Pe. Münsch, que impede que a machuquem mais, como Jesus fez na famosa cena Bíblica do apedrejamento de Madalena, acusada de prostituição:

-Você não é a esposa do Henrique Mentz? É sim, eu conheço você. – A outra riu e depois disse, as mãos na cintura: - Claro, é a amante de João Lehn. – E ficando séria: - Uma puta. – Rápida, deu-lhe uma bofetada. Elisabeth Carolina dobrou o corpo, soltou um gemido. (BRASIL, 1997, p. 422)

A única pessoa que aceita Elisabeth Carolina e a perdoa é Jacobina. Nesse caso, o autor leva o leitor a creditar isso ao fato de Frau Maurer ser amante de Rodolfo Sehn. Embora ninguém tenha coragem de verbalizar isso dentro da seita, ou mesmo de julgar as atitudes de Jacobina, o fazem a todo momento com sua cunhada, provando mais uma vez o poder que aquela exercia sobre seus fiéis. Contudo, quando Henrique Mentz descobre a traição da esposa, ela não suporta seu desprezo e, corroída pela culpa, Elisabeth Carolina vai “ao encontro de seu Destino”, como coloca Assis Brasil, ou seja, ao suicídio:

Seu corpo, o que foi seu corpo? Um precário engenho de fazer filhos, trabalhar na roça, amassar o pão, lavar a roupa na tina e, em momentos de fantasia, doar-se ao prazer fortuito e sem amor dos homens (...). Seu corpo, podre, inútil, ansiando por desfazer-se. Cabe a ela levá-lo ao encontro de seu Destino. (BRASIL, 1997, p. 469)

Quando a luta armada se instala no Ferrabrás, Elisabeth Carolina busca o perdão através do Pe. Münsch, que diz que não pode lhe confessar, pois ela não é

católica. Levada ao desespero pela dor, decide lutar na frente contra as tropas imperiais, entregando-se aos tiros que a libertarão:

(...) ela sabe que apenas uma bala virá repor a ordem do Mundo. E sabe que, neste exato momento, esta bala dorme no tambor de algum revólver. Imagina a forma do projétil, o volume, a cor do chumbo, e essa idéia a conforta. Só mais um pouco de paciência, nada mais. (BRASIL, 1997, p. 469)

(...) uma figura de mulher corporifica-se dentre neblinas da capoeira, agarrando a cabeça, gritando como uma louca. Um tiro a atinge, ela arqueia-se para frente, solta um grito de dor, cai. Quando acha forças para arrastar-se pelo barro, um novo tiro a imobiliza. (BRASIL, 1997, p. 475)

Muitas são as personagens femininas que, na literatura canônica, que se lê aqui como literatura feita pelos homens, encontram sua punição ou “redenção” pelo adultério através do suicídio e/ou da morte prematura, tais como, Emma Bovary, de Flaubert ou Luísa, de Eça de Queirós.

Portanto, para esses autores, o único “final” possível para uma “mulher monstro”, como Ana Maria, Elisabeth Carolina e Jacobina, por exemplo, é o fim sofrível. Os escritores realistas, assim como Assis Brasil, não conseguem propor um caminho para essas mulheres que não esse, que é muito mais uma punição do que uma saída do conflito que as cerca, com isso, a mulher continua sem outras possibilidades de “destino”: ou segue os padrões estabelecidos pelos homens para elas, ou são “apedrejadas” até a morte.

3. AMRIK: O ROMANCE HISTÓRICO DE ANA MIRANDA

Sem olhar para fora nem para dentro de mim, não sabia pensar.
(MIRANDA, 1997, p. 89)

Amina, protagonista de *Amrik* (1997), é uma imigrante libanesa que vive na São Paulo do final do século XIX. Ela está imersa na cultura típica de seu país, apesar de viver no Brasil, o que inclui também a religião, pois ela é cristã-maronita. Amina possui um poder de decisão dado a poucas mulheres da sua comunidade e em seu tempo e isso é que norteará a narrativa.

Na primeira página do romance, tio Naim pergunta: "Amina, aceita casar com o senhor Abraão?" (MIRANDA, 1997, p. 11), pela dúvida, a protagonista é lançada em um mergulho em suas lembranças, que vão desde sua infância em uma aldeia no Líbano até o momento presente da personagem já adulta e em São Paulo.

Ana Miranda utiliza-se dessas recordações e experiências de Amina para apresentar a cultura libanesa, ao mesmo tempo em que mostra as dificuldades dos imigrantes na "descoberta da América" (*Amrik*).

Fundamentos históricos

Os historiadores são ficcionistas que fingem que estão dizendo a verdade, e os romancistas são historiadores que fingem que estão falando uma mentira. (Ana Miranda In: FIGUEIREDO, 2011, p. 4)

A história de *Amrik* é ambientada em meio à comunidade libanesa recém-criada na capital paulista, formada por libaneses que chegaram ao Brasil há pouco tempo e que vinham para ganhar dinheiro e retornar rico à terra natal.

Ao final do século XIX, por volta dos anos setenta, sírios e libaneses vieram ao Brasil, por conta própria, devido à precária situação econômica de seu país, bem como por questões religiosas, uma vez que os cristãos eram perseguidos pela maioria muçulmana dentro do Império Otomano, do qual a Síria e o Líbano faziam parte. Esses imigrantes chegavam ao Brasil muitas vezes por mero acaso ou infortúnio, pois, na verdade, a maioria queria desembarcar nos EUA e "fazer América", ou seja, enriquecer e retornar ao Líbano. No Brasil, a maior parte dos quase cinquenta mil imigrantes que entraram no país no final do século XIX se

estabeleceu em São Paulo capital e interior. (TRUZZI, 1992)

Os libaneses, sem ter profundo conhecimento da língua local, tendo chegado ao Brasil sem grandes somas de dinheiro e sem possuir outro ofício que não o da agricultura, acabaram por se tornar **mascates**, ou seja, começaram vendendo mercadorias das mais diversas de porta em porta. A mascateação era necessária principalmente em lugares mais longínquos nos quais havia pouco comércio constituído ou mesmo nenhum, como nas zonas rurais.

À medida que o tempo foi passando, muitos acabaram por desistir da ideia de retornar de vez ao Líbano e criaram pequenos armazéns, nos quais se vendiam de tudo, atraindo o consumo popular, passando de mascates a comerciantes. Quando o comércio já estava bem estabelecido, traziam parentes e amigos do Líbano para ajudar e o ciclo recomeçava, através da mascateação.

Embora estabelecidos no Brasil, os libaneses preservavam sua cultura, religião e costumes e casavam-se, em sua maioria, apenas entre famílias dentro da colônia ou iam buscar seus cônjuges no Líbano, entre famílias amigas.

O romance *Amrik* apresentará esses aspectos da colonização libanesa no Brasil, mostrando, por meio das recordações e experiências de Amina, o que foi o processo de “fazer América”, principalmente a transição entre a mascateação, algo provisório que visava o retorno ao Líbano, e a instalação dos armazéns, a construção das igrejas, das escolas e das agremiações, quando o sonho do retorno ao país de origem deixa de ser a principal aspiração.

Contudo, o foco não está apenas nos fatos em si, mas em quem os vê e no como são narrados, pois é através de Amina, a protagonista-narradora, que temos acesso às histórias que permeiam a obra.

História x ficção

Para mim, todos os romances são históricos. Alguns recriam a história pessoal, outros a história literária, outros a história social ou política, a história de um povo. Mas todos eles não passam da busca de um tempo perdido, como diria Proust [...] a ficção nunca é História, ela é sempre ficção, e não há História nos romances históricos; há passado, o que é bem diferente. (Ana Miranda In: NOLASCO, 2000, anexo, p. 2-3)

Os romances históricos brasileiros mais tradicionais, escritos e publicados no século XIX, buscavam construir a identidade nacional em meio aos ideais românticos. Hoje, vivendo o processo de globalização político e econômico, parece que muitos escritores estão tentando recuperar uma nova identidade do “nacional”, do “particular”, retomando aspectos perdidos da formação da pátria.

Embora, em um primeiro momento, muitos tenham usado de estruturas tradicionais, ou seja, linguagem e paragrafação formais, assemelhando-se aos primeiros romances históricos, o que se tem percebido é que a História vem sendo apresentada agora também por narrativas estruturalmente menos formais e de maneira particularizada, através da posse de uma versão menos difundida dos fatos, ou nas palavras de Pellegrini (2008, p. 29):

(...) esse novo romance histórico destaca o individual, o fragmento, a percepção atomizada do mundo que caracteriza o homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta a sua versão da história possível, em que a utopia não tem mais lugar. A ênfase recai agora (...) “na semiotização da história”, na medida em que esta passa a ser um vasto cabedal onde se pode recolher material a ser reciclado, reprocessado, gerando novas e infinitas versões particulares e particularizantes, naturalmente com perdas e ganhos.

É nesse tipo de romance histórico, chamado de novo romance histórico, que se pode encaixar a obra *Amrik*, de Ana Miranda, pois é através da visão que Amina, a protagonista-narradora, possui do universo ao seu redor que o leitor tem conhecimento dos fatos que envolveram a imigração libanesa ao Brasil. Fatos, porém, particularizados e não universais como nos romances históricos do século XIX. Outro ponto que difere essa narrativa do discurso hegemônico dos textos do século XIX é o fato de a obra ser narrada em primeira pessoa e por uma mulher.

Assim, embora Ana Miranda tenha lido muitos livros teóricos e estudado a

História no que se refere à imigração libanesa no Brasil, como ela mesma deixa claro ao final da obra, a autora escolhe narrar esse episódio a partir da visão de uma jovem, individualizando um fato que remete à História do Brasil.

Fontes usadas pela autora

Eu não chamo de pesquisa. Eu chamo de viagem.
(Ana Miranda In: FIGUEIREDO, 2011, p.4)

Ana Miranda, em seus romances históricos, costuma listar as obras que teriam dado base para a sua produção. Em *Amrik*, não é diferente. Muitos são os textos de linha histórica sobre a imigração libanesa no Brasil, sobre a cidade de São Paulo, bem como textos menos acadêmicos como livros de receitas, de contos e fábulas, como *As mil e uma noites*, entre outros, que a autora aponta como “particularmente úteis” (p.193) à produção do romance em questão.

Parte de algumas obras consultada pela autora aparece de forma mais direta dentro do romance, é o caso, por exemplo, da obra *De mascates a doutores: sírios e libaneses em São Paulo* (1992), de Oswaldo Truzzi, a qual, por exemplo, apresenta o caso de mulheres brasileiras abandonadas em Beirute por seus maridos libaneses, como se lê:

(...) alguns imigrantes muçulmanos que constituíram família no Brasil, regressaram à Síria e ao Líbano com suas esposas. Lá, estas tiveram de enfrentar o verdadeiro estado de seus casamentos. Algumas concordaram com a vida dos maridos polígamos. Outras não. Então várias foram abandonadas por seus maridos muçulmanos libaneses em Beirute [...] A solução veio dos que tinham que zelar pelo seu prestígio: industriais libaneses de São Paulo repatriaram as mulheres brasileiras abandonadas. (TRUZZI, 1992, p. 73)

Esse, entre outros fatos reais encontrados nas obras teóricas utilizadas pela autora, aparece como parte da ficção em *Amrik*, como é possível constatar no exemplo a seguir:

(...) outros casavam com uma brasileira e voltavam com ela para o Líbano, um mascate casou com uma brasileira e levou a

brasileira para Beirute, lá estava outra mulher e a brasileira não aceitou a bigamia, o marido deixou a brasileira na rua, ela ficou perdida nas ruas e ia virar mendiga ou prostituta de turcos, na sala de tio Naim discutiram o destino da perdida [...] decidiram trazer de volta a brasileira ai que sacrifício pagar passagem assim para brasileiro tanto libanês precisava [...] Mais caro é ter boa reputação (...). (MIRANDA, 1997, p. 67)

Em entrevistas da época da publicação do romance, Ana Miranda afirmou que também as memórias do marido, descendente de libaneses, ajudaram a compor alguns personagens, entre eles, tio Naim, inspirado no tio cego de Emir Sader, Aziz Simão, para quem os sobrinhos se revezavam nas leituras.

No entanto, as “memórias” de Amina, expõe a autora ao final do romance, foram baseadas em cartas escritas pela viajante inglesa Elisabeth M. Anderson, que esteve no Líbano em 1886; assim como nas recordações de Samia Zadi, de Raquel Naveira, através de suas poesias de inspiração libanesa, e de Leila Mohamed Y. Kuczynski, autora da obra *Líbano, impressões e culinária* (1994). Observar que todos os textos foram escritos por mulheres, é relevante, uma vez que *Amrik* é narrado por sua protagonista.

Segundo a teórica feminista Lúcia Castello Branco (1991), diferentemente do texto tradicional de memórias, a narrativa memorialística feminina manifesta-se como um “discurso construído através da perda (...), mas que não nega a perda, antes a exhibe, fazendo dela seu objeto, sua matéria” (p. 37), ou seja, tudo aquilo que seria descartado no discurso hegemônico, é material do discurso feminino, criando um texto “invisível, inabordável, imprevisível, mas definitivamente *outro*”, a qual ela chama de “desmemória feminina” (p. 46).

Assim, é importante ressaltar que, a autora decide reescrever uma parte da História do Brasil, mas por um olhar diferenciado, um olhar do *Outro*, como também chamaria Nelly Novaes Coelho (1993, p. 11), sufocado pelo sistema de valores dominante, já que a narração em primeira pessoa é feita com focalização feminina, através de Amina, a qual tem suas memórias baseadas em relatos e recordações de mulheres.

Ana Miranda busca através de sua protagonista representar uma voz apagada da História, a das mulheres, que em sua maioria não tinham sequer acesso à leitura ou à escrita. Contudo, Amina não é uma militante, ela simplesmente desliza pelas suas recordações, pelos seus medos, pelas suas ambições, o que

conhecemos de seus problemas, dos julgamentos pelos quais passa, fica à margem da narrativa, embora estejam sempre lá, em forma de denúncia, feita pela autora e não pela personagem.

Quem vê e quem narra na obra de Ana Miranda

Xerazad, então, começou a contar uma história. Quando chegou a um ponto decisivo, interrompeu a narrativa, dizendo: – Que pena, o dia já nasceu. Não vou poder contar o final de minha história... A continuação é ainda mais bonita e interessante. Mas eu não poderei contar a você, cara irmã, a menos que o sultão permita que eu a retome na próxima noite... (VASCONCELLOS, [s/d], p. 34)

Ainda na primeira parte do romance, há um capítulo intitulado **Mil e uma noites**, no qual Amina e seu tio Naim conversam sobre a longa tradição árabe em contar boas histórias de aventura, “sem nunca criar fronteiras entre o real e o irreal como o mundo fora uma miragem” (MIRANDA, 1997, p. 31) e usá-las como meio para divulgar e manter suas tradições, pois “a literatura árabe é a alma árabe” (p. 31). Contudo, tio Naim critica aqueles que “pensam que o mundo árabe são as *Mil e uma noites* hahaha” (p. 31).

Como Xerazade, Amina assume o papel de narradora, mas levando o leitor para um mundo árabe menos conhecido, conduzindo a narrativa de forma bem diferente do que fez a famosa contadora de histórias de *As mil e uma noites*, relatando um mundo sem magia, repleto de dificuldades e preconceitos.

Portanto, em *Amrik*, a narrativa está em primeira pessoa, pois é a própria Amina Salum, protagonista da obra, quem narra suas experiências, desde sua saída do Líbano, ainda na infância, até sua chegada ao Brasil, depois de uma breve passagem pelos Estados Unidos, mantendo, dessa forma, a **focalização interna**.

Segundo as teorias de Genette, ainda ao que diz respeito ao modo narrativo, *Amrik* constitui-se pelo **discurso imediato**, marcado por um mergulho na mente da personagem, criando um monólogo interior ou, mais especificamente neste caso, um **fluxo de memórias**, no qual o narrador dilui-se e a personagem acaba por substituí-lo. No trecho que segue, Amina está no Jardim da Luz, em São Paulo, com seu tio Naim pensando na proposta de casamento de Abraão, quando seus pensamentos

se voltam a sua antiga casa no Líbano, ainda em sua infância e então mergulha em suas memórias:

(...) sentamos ao lado do lago no Jardim da Luz e olho os peixes nadando na água clara [...] meu pensamento voa até a montanha do Líbano, a neve escorre do alto como se fosse um leite grosso, leite de cabra que eu bebia de manhã, vovó Farida não podia me ensinar a dançar, nas noites de verão íamos vovó e eu espalhar damascos no sath para secar ao sol e levávamos tapetes e almofadas para deitar e olhar as estrelas (...). (MIRANDA, 1997, p. 12)

Há poucos exemplos de discurso direto em *Amrik* e que, devido à ausência de pontuação e marcações textuais, próprios da obra e da autora, se misturam aos pensamentos e impressões de Amina, diluindo-se dessa forma, sua função de dar voz a outros personagens, como se observa no exemplo a seguir:

Vem para o Brasil minha Luz da Luz, minha Flor da Religião, o hissopo brota da parede aqui tudo é leve como se a vida fosse uma música ou poesia, por dizer, as pessoas dizem por dizer, assim, Falou esqueceu Taqbirny ó taqbirny Adeus Deus te proteja (...). (MIRANDA, 1997, p. 44)

Na obra de Ana Miranda, diferentemente do que ocorre em *Videiras de Cristal*, o foco narrativo é fixo, ou seja, passa apenas pela perspectiva de uma personagem, mantendo, segundo Genette, mais próximos, o narratário dos fatos narrados. Assim, a visão que se constrói de Amina passa obrigatoriamente pela maneira como ela enxerga a si mesma e as coisas ao seu redor, como fica claro nos excertos que seguem:

(...) o mascate Abraão paralisado nunca poderia esquecer o rosto dele. Fui de um a outro lado no kanon, pandeiro, náí fazia ele virar a cabeça, um cachorrinho olhando sua dona, veil violeta correntes tauxiadas correndo minha pele cabila, fazia ele olhar meus braços e mãos e pagar a peso de ouro sua fraqueza sem ter piedade dele (...). (MIRANDA, 1997, p. 136)

Só se falava disso no Mercado, os permanentes estavam atrás dele, um grupo de rapazes batia às portas das casas da 25 e nas outras casas dos imigrantes árabes perguntando por Abraão, o velho fellah cruzava a rua louco na charrete com rapazes e que levava uma faca afiada procurando o mascate

Abraão e fora na casa de tio Naim e eu me preparasse (...).
(MIRANDA, 1997, p. 147)

Dessa forma, a narração é conduzida pela protagonista, que traz suas recordações à tona para recontar sua própria história, terminando onde começou.

Amrik: uma obra cíclica

Cada página do romance representa um capítulo e esses são pequenos fragmentos de memória de Amina, totalizando 164 textos agrupados em onze partes.

Na primeira página da narrativa, tio Naim pergunta à sobrinha: “Amina, aceita casar com o senhor Abraão?” (MIRANDA, 1997, p. 11), sentados no Jardim da Luz, em São Paulo. Essa pergunta lança a protagonista em suas memórias que passam pela infância no Líbano, pela sua passagem pelos EUA e pelos acontecimentos mais marcantes desde que chegou ao Brasil. Essas recordações formam os capítulos que seguem. Na última página, ainda no Jardim da Luz, tio Naim insiste: “Responde, Amina minha mensageira da boa nova, meu oceano do disparate, meu camelinho de prata, aceitas ou não casar com o mascate?”. (MIRANDA, 1997, p. 191)

A primeira parte do romance, intitulada “Duas taças de árak”, com 21 capítulos, traz as lembranças de infância de Amina, vivida em uma aldeia no Líbano até o momento em que embarca para a América com seu tio. Após a pergunta de tio Naim sobre seu desejo de casar com Abraão, a protagonista é lançada em um mergulho em suas memórias. Amina recorda-se de seu pai que sentia ódio por ela lhe fazer lembrar a mãe, a qual fugira, abandonando o marido e os seis filhos. Também nessa primeira parte, ela se recorda como aprendeu a dançar com a avó, escondida no sótão:

(...) vovó Farida de noite me ensinava a dançar, no sath haialaia laia a dança era para vovó haiala sua honra laiahaia (...). (MIRANDA, 1997, p. 14)

Por causa dos turcos e dos mulçumanos que queriam matar tio Naim porque escrevia contra eles tivemos de partir de nossa aldeia [...] pediu a papai que mandasse um dos filhos acompanhar [...] papai escolheu o filho que menos lhe servia, seis a única filha mulher [...] ele me achava vaidosa,

dissimulada, meu rosto lembrava de minha mãe e isso fazia papai sofrer ainda mais (...). (MIRANDA, 1997, p. 22)

Na segunda parte, “Amrik”, Amina relata como chegara à América do Norte, enquanto seu tio Naim é impedido de desembarcar e acaba no Brasil. Nos Estados Unidos, ela é contratada como dançarina de uma Feira de Negócios e ganha dinheiro. Mas, com o fim da Feira, ela fica perdida nas ruas, sozinha e com frio, então, tio Naim a convence, com suas cartas, a vir ao Brasil, morar com ele:

(...) a mim deixaram entrar para dançar na Feira de Negócios, uma atração Oriental charmer! Turkish dancer! desci do navio saí da ilhazinha para a ilha maior, tio Naim foi mandado embora, um cachorro morto, tudo era tão grande que esqueci o Líbano, Beirute, minha aldeia, tio Naim (...). (MIRANDA, 1997, p. 35)

(...) acabou a feira e me soltaram na rua. Acabou logo o dinheiro, sem roupas de frio dormi na rua depois nos dormitórios em seguida nos cortiços (...). (MIRANDA, 1997, p. 36-37)

Vem Amina minha flor de luz, meu serpilhozinho, vem para São Paulo. (MIRANDA, 1997, p. 39)

Na terceira (“São Paulo”) e quarta (“Mezze”) partes da obra, Amina, já no Brasil, descreve a São Paulo do século XIX e seus moradores, como os imigrantes italianos e portugueses, um lugar desconhecido e intrigante; em oposição à casa de tio Naim, uma parte do Líbano, um lugar conhecido:

Raro ver agora na 25 de Março os italianos a caçar passarinhos ou jogar bocha (...) na rua passavam todos os dias carroças com malas móveis barris grapa de borra de vinho branco sacolejando as famílias grandes de italianos ou luis ou tiroleses que iam mudar de bairro (...). (MIRANDA, 1997, p. 54)

(...) chegava gente na casa de tio Naim, a arifa e o doméstico se fechavam na cozinha, ela preparava o mezze, separava azeitonas pepinos em conserva tabule em tigelas pequenas os visitantes em silêncio ou falando baixo [...] Não diga smallah antes que o camelo levante, que meu avô dizia, o pai de meu avô o avô dele, coisas tão antigas que nem se sabe mais o significado delas ressoavam na sala de tio Naim (...). (MIRANDA, 1997, p. 59)

Já na parte cinco, “Casa de Amina”, a protagonista decide ganhar a vida como dançarina e indo contra a vontade do tio, deixa a casa dele para viver sozinha:

(...) tio Naim queria que eu fosse costureira ou cozinheira, mas dançarina era aceita se mulher limpa, ele não mostrou nada de sua tristeza quando eu fiz a mala e disse Adeus tio Naim. (MIRANDA, 1997, p. 77)

A partir da sexta parte, que compreende 95 mini-capítulos, Amina deixa as descrições gerais e as conversas da casa de tio Naim, e passa a narrar sua história pessoal, que envolverá sua dança, a sedução do “mascate” Abraão, a tragédia da morte da noiva desse, as consequências de seus atos, seu amor por Chafic, a quem vira apenas uma vez, retornando à primeira parte e à pergunta que norteou essas lembranças: “Amina, aceita casar com o senhor Abraão?” (p. 11)

Pode-se afirmar, portanto, que *Amrik* se constitui como uma narrativa de viagem às avessas, pois começa no Brasil, onde está o presente da personagem, passa pelo Líbano, pelos EUA e retorna ao Brasil. Assim, o texto assemelha-se ao relato de imigrantes árabes, chamado de *Al-Mahjar*, uma referência às diásporas, no qual o tempo não é registrado, mas marcado pelas transformações sofridas pela personagem central, no caso, Amina, como é possível depreender dos exemplos que seguem:

As minhas roupas cada vez maiores, eu crescia e meu corpo se tornava corpo de mulher meus peitos estufavam fffuuuu e ficavam como os de vovó Farida e os quadris davam a volta nos ossos, minha pele mais macia e os homens passaram a olhar meu corpo, não mais a olhar a carinha e a puxar os cabelos (...). (MIRANDA, 1997, p. 25)

(...) comprava nada para mim a não ser uns panos para costurar eu mesma uma roupa que me cobrisse os tornozelos e os ombros e os peitos estufando estufando tudo pppffffff o corpo se derramando para o mundo de fora os sapatos ficavam pequenos nos pés chegou o meu tributo mensal eu vivia na cozinha ou fechada no quarto com as mulheres da casa (...). (MIRANDA, 1997, p. 26)

O fluxo de memórias usado por Amina para relatar os acontecimentos pelos quais ela passou até o momento presente da narrativa, é marcado por uma linguagem e uma estrutura próprias, as quais se discutirá a seguir.

A linguagem em *Amrik*: o monólogo interior

As mulheres dizem: a linguagem que você fala envenena sua glote, língua, palato, lábios. Elas dizem: a linguagem que você fala é formada por palavras que o matam. Dizem: a linguagem que você fala é formada por signos que, apropriadamente falando, designam o que os homens apropriam. (Monique Witting In: HOLLANDA, 1994, p. 35)

Amrik, como dito anteriormente, é narrado em primeira pessoa, por sua protagonista, Amina. A linguagem que constitui o romance é fluida, sem marcações formais, sem preocupação com a pontuação, em uma mistura de línguas (português, árabe, italiano, inglês) e rica em onomatopeias, tal qual um discurso oral.

Embora Genette não se preocupe em fazer uma clara distinção entre **monólogo interior** e **fluxo de consciência**, é possível afirmar, segundo discussão levantada por Luiza Lobo em *Crítica sem juízo* (1993), que essas duas formas narrativas são distinguíveis até mesmo por questões temporais. O **fluxo de consciência** está presente em narrativas que apreendem a realidade através do inconsciente, abolindo a pontuação e também as descrições externas e surgiu pós-teorias freudianas, já no século XX, e tem como seus mais ilustres representantes, James Joyce, Virginia Woolf e, no caso brasileiro, Clarice Lispector. As narrativas em **fluxo de consciência** são normalmente simultâneas aos acontecimentos. Já o **monólogo interior** é a narrativa em primeira pessoa que possui uma ligação com a memória e a consciência, sendo que esse tipo de narrativa sempre existiu na literatura.

A narrativa de Ana Miranda em *Amrik* trata-se, portanto, de um **monólogo interior**, também chamado nesse estudo de **fluxo de memórias**, uma vez que Amina narra suas lembranças, bem como o seu presente, de forma consciente, ou seja, escolhe como e o que será narrado, embora o faça sem preocupações formais, uma característica também da escrita feminina.

A linguagem é um dos pontos mais relevantes nas análises feministas de todas as suas linhas críticas e, embora essas tenham suas divergências quanto ao assunto, acabam por concordar em ao menos um ponto: é necessário desconstruir ou negar a linguagem vigente, representante da dominação patriarcal da escrita, para só então construir um novo discurso, centrado nas experiências femininas.

A questão da desconstrução da linguagem falocêntrica, criada *pelos* homens

e *para* os homens, é ponto central na crítica feminista francesa. Essa propõe que a escrita feminina priorize “mais a *voz*, o *som*, que o *sentido*; mais o *como se diz* que o *que se diz*; mais a *coisa* que o *signo*”, pois é “aí que o feminino e a mulher se interseccionam, uma vez que, na mulher – e na escrita feminina – o corpo ocupa lugar privilegiado” (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 22-23). Portanto, para essas críticas, a linguagem feminina deve aproximar-se da fala, deixando de lado a escrita de pulso realista, opressora por natureza, e é dessa maneira que Ana Miranda trabalha com a linguagem em sua narrativa.

Em *Amrik*, a escrita apresenta-se como um relato oral de Amina, repleta de expressões populares, onomatopeias, interjeições e palavras nos idiomas dos estrangeiros com os quais ela convive, além da quase ausência da pontuação. Como é possível depreender dos exemplos que seguem:

Ai ya noori you are my light inti helwa sweet you are praise, girl dancing attract partner manner of spirits ai haialaia fertility dances wedding day together of people aiala ya lilli ya aini meu languid body (...). (MIRANDA, 1997, p. 36)

O doméstico varria a cozinha, sentei com tio Naim tomei café com ele, perfumado com cinamomo hmhmhm e olhei na borra naquele fundo uma velha de xador sentada na almofada, era vovó Farida ou era eu? Tenura levou ataifes rarrrg tio Naim sussurrou quando Tenura entrou na cozinha Os ataifes dela não se parecem com os teus, rimos, ela cantava na cozinha O que vive morrendo, o que morreeeeee, findando, vai viiiiiir, viráááá, Ínna fy assama'i, lakhabara bababa (...). (MIRANDA, 1997, p. 108)

Já para a crítica americana, o discurso feminino deve ser entendido nas entrelinhas, uma vez que a mulher precisa lidar com a linguagem do patriarcado, na qual foi “moldada”, além do seu próprio discurso. O que Elaine Showalter chamaria de **discurso polifônico**; as críticas Gilbert e Gubar afirmam ser o **palimpsesto**, um texto no qual uma escrita sobrepõe-se a outra de maneira a tornar impossível reconhecê-las, formada pelo texto hegemônico, do qual a mulher faz parte, bem como pelo texto da experiência feminina, silenciado ou apagado ao longo da História.

No romance de Ana Miranda, Amina subverte o discurso patriarcal, negando-o e reescrevendo-o através de suas experiências como mulher, ou seja, aquilo que

parece tão certo e importante no mundo masculino mostra-se sem sentido ou irrelevante às mulheres, pois essas percebem a realidade de outra maneira:

Mais vale um pássaro na mão que dois voando, não, mais vale um pássaro voando, **de que vale um pássaro que não voa?** melhor o pássaro voando e vai ter de fechar a mão até cansar e assim cansada a mão abre e o pássaro voa mesmo, sempre ele vai voar, pássaro é para voar vuuu vuuu vuvuvuuuu pássaro voando não é uma miragem, a verdade é uma mulher nua, onde poderá entrar sem ofender? (...). (MIRANDA, 1997, p. 12 – grifo nosso)

Se os libaneses aqui no Brasil se misturam a paz termina, Aceitam os libaneses aqui, Eles nos tratam como intrusos, Não, eles nos recebem, precisam de nós, Precisam para quê? Eles cospem no chão, Italiano gosta de desfeitar, Na casa deles vão nos fazer entrar pela porta da cozinha, O preço do algodão, A fábrica Dell'Acqua faz o pano muito caro, Os alemães muito piores, assim dois libaneses e um sírio gastaram seu tempo na viagem de trem, **tolas conversas masculinas**, tio Naim me esperava na estação. (MIRANDA, 1997, p. 49 – grifo nosso)

Nas narrativas femininas, normalmente, os homens são destituídos de “voz”, dando oportunidade ao “Outro” de contestar verdades históricas. Assim, ganham espaço maior entre as recordações de Amina os discursos de Farida, sua avó e de Tenura, empregada de tio Naim. Através da narrativa de Amina, as “vozes” masculinas aparecem apenas para reforçar determinadas ações patriarcais, ou seja, para demonstrar qual era o pensamento da sociedade da época, como é se pode observar nos exemplos que seguem, na fala de Jamil, pai de Amina e de tio Naim, respectivamente:

(...) papai voltava para casa bêbado e abria o estojo da faca, maldizia mamãe Maimuna comedora de tios-felpudos mulher quando fala mente quando promete não cumpre quando cumpre volta atrás quando nela confiam trai quando não tai fere revela facilmente sua parte íntima a qualquer um lança olhares a todos semeia discórdia um homem não pode partir para a aldeia vizinha nem por um dia se voltar antes vai encontrar a mulher na relva com um negro (...). (MIRANDA, 1997, p. 16)

(...) toda mulher se vai, ainda que seja só sua alma, o que é uma mulher, Nasrudim? Quem saberá? compreendemos os

cedros do Líbano, os carvalhos de Basã, o marfim engastado em buxo das ilhas dos quiteus, o vinho de Helbon, mas não compreendemos as mulheres, os seus corações uns objetos de bronze, e as almas são cavalos de mercadores, barcas voadoras e suas vontades de ferro trabalhado (...). (MIRANDA, 1997, p. 78)

Subverter os padrões patriarcais não marca apenas a linguagem da narradora Amina, mas também muitas de suas ações, como se constatará mais adiante.

Os espelhos de Amina: um símbolo de liberdade

Ser livre é, frequentemente, ser só.
(AUDEN apud MIRANDA, 1997, epígrafe)

Durante todo romance, Amina procura sua identidade ao mesmo tempo em que deseja sua liberdade, embora esta lhe traga sempre a sensação de solidão.

O uso do mito de Narciso é recorrente na literatura. O belo jovem que se desconhecendo em seu reflexo em um rio, apaixona-se pelo que vê, sendo levado, então, à morte por afogamento. Dessa forma, o espelho é, muitas vezes, apresentado como meio para a autocontemplação e para o “encontro” consigo mesmo.

Em *Amrik*, o espelho aparece como um símbolo da liberdade de Amina. Sua presença nos ambientes nos quais a protagonista se encontra representa o seu estado de espírito, o quanto se sente livre.

No início da narrativa, quando Amina se recorda de sua infância, lembra-se também da rigidez do pai que a proibia de dançar e a acusava de ser lasciva como a mãe. Nesse ambiente no qual ela não possuía qualquer tipo de liberdade e no qual sua identidade lhe era negada há também a ausência de espelhos:

(...) na minha casa não havia espelho, eu só via meu rosto numa bandeja velha de prata esfumaçada, nem sei que rosto era (...). (MIRANDA, 1997, p. 13)

Amina é escolhida entre os irmãos para acompanhar tio Naim à América e quando consegue desembarcar nos Estados Unidos, passa a usufruir de uma

independência que ela nunca havia experimentado: dançava em uma feira de negócios, ganhava seu próprio dinheiro e não havia nenhum homem para controlar sua vida, com isso, ela sente que

(...) a liberdade aumenta nossa alma [...] gostava de ficar sozinha na América e dona do meu narizinho de serpente of the Nile (...). (MIRANDA, 1997, p. 35)

Simbolicamente, nesse lugar no qual Amina encontra pela primeira vez sua liberdade, ela dança em uma sala cheia de espelhos:

(...) formei uma pequena banda com sagat reque e daff e apresentávamos as danças na feira de negócios, na frente de pinturas de paisagens árabes falsificadas nas paredes e muitos espelhos. (MIRANDA, 1997, p. 35)

Uma vez no Brasil, morando com tio Naim, embora vivesse mais livre do que quando no Líbano, Amina não dança mais em público, como nos Estados Unidos, passando a sentir um “enorme vazio na alma”. O tio aceita que ela dance em sua casa, mas não que ela seja dançarina, expondo-se aos olhos de todos. Sem a sua liberdade, também não há referência a espelhos.

Por essa mesma razão, Amina decide deixar a casa do tio para morar sozinha e viver da dança. Essa busca pela liberdade é representada por um grande espelho que ela coloca em sua sala:

Na casa não chegava água como nas outras casas de São Paulo, mesmo de dia precisava estar sempre com o candeeiro aceso, no inverno era um gelo e no verão um forno de pão, eu tinha um espelho grande para dançar na frente (...). (MIRANDA, 1997, p. 80)

Após o trágico casamento, no qual Amina dança a *al nahal* e “enfeitiça” Abraão, ela passa a ser vigiada e perseguida pela família da noiva e não é mais contratada para dançar. Novamente aparece a imagem figurativa do espelho. Uma noite, quando ela chega a casa dela, encontra seu espelho quebrado junto a outros pertences:

(...) a caixa de chapéu aberta amassada o chapéu desfeito o estojo de escovas jogado o espelho quebrado (...). (MIRANDA, 1997, p. 156)

Assim, é possível afirmar que a imagem do espelho na obra *Amrik* está associada à ideia de liberdade da protagonista. O objeto está sempre presente quando Amina a encontra e desaparece ou é quebrado na medida em que tentam controlar sua vida de alguma forma. Também é possível dizer que a relação da personagem com o espelho se dá como a relação de Narciso com seu reflexo, ambos são consumidos, de alguma maneira, por sua vaidade.

Amina e o perverso feminino: a cabeça de Abraão em uma bandeja

(...) dança é um desejo de solidão, uma contemplação do interior da selvageria do corpo, das nostalgias da memória, mágicos efeitos, celebração da calma do espírito clarividente, corpo, a simbólica encarnação da infinita luxúria a obediência à paixão e ao perverso temperamento feminino. (MIRANDA, 1997, p. 21)

Desde todos os tempos, seja na Bíblia, na literatura, nas mitologias ou nas histórias das tradições orais, a mulher aparece quase sempre como a personificação do mal, como veículo da perdição masculina, que seduz e mata, assim temos em “Eva, a Sulamita, Judite, Dalila, Madalena (...) a referência ao feminino como enigma e potencial causa de morte violenta, com sangue, luta, mutilação do corpo, castração ou petrificação do Outro masculino (...)” (MOURÃO, 2001, p. 16).

Ainda, segundo Mourão (2001, p. 47-48), como as mulheres dos oitocentos eram obrigadas a cumprir papéis sociais restritos e não possuíam acesso à palavra, aos homens elas pareciam um “enigmático continente negro”, a que os mitos vieram dar expressão, reduzindo-as a Vênus, Medusas ou Cleópatras.

Entre essas figuras do perverso feminino, está o mito de Salomé. A princesa que usou da dança e da sedução decorrente dela para levar João à morte por decapitação. A Bíblia narra a história da jovem e bela filha de Herodíades. Essa, ao se unir ao irmão do marido, passa a ser perseguida e denunciada por adultério pelo profeta João. Como Herodes, seu amante, tem medo de matá-lo, a mãe manipula Salomé para que ela consiga a morte do profeta. Ao dançar para o padrasto-tio, ele fica inebriado pela sua sensualidade e lhe concede um desejo, ela então pede a

cabeça de João Batista em uma bandeja de prata. Essa a uma das muitas versões contadas a partir das diversas traduções da Bíblia. No entanto, em todas elas, Salomé seduz e mata através da dança:

Salomé é, antes de tudo, imagem, e poucas imagens perturbam tanto como a desta jovem empunhando uma cabeça sangrenta. Ícone de um mundo às avessas, escândalo do poder feminino no que ele tem de mais cruel e de mais concreto, com a agravante da ironia sacrílega que a dança e o prato ensanguentado implicam. A juventude e a beleza servem aqui para elevar o objeto funesto a presente precioso, a inocência compraz-se no assassinio, a graça e o encanto tornam-se instrumentos de morte. (DOTTIN-ORSINI, 1998, p. 29)

Apesar de Amina ter sido criada na cozinha, ela também afirma ser “forjada na dança” (p. 27), sua grande paixão. Sua avó Farida é a responsável por iniciá-la nessas duas artes. A culinária fazia parte da tradição permitida, a dança, da proibida. Por essa razão, Farida precisava ensinar a neta escondida à noite no terraço:

(...) vovó Farida não podia me ensinar a dançar, nas noites de verão íamos vovó e eu espalhar damascos no sath para secar ao sol e levávamos tapetes e almofadas para deitar e olhar as estelas [...] os braços ondulando serpentes brancas vovó se levantava dançava ao luar halalakala e me mandava dançar, suadas adormecíamos debaixo da lua. (MIRANDA, 1997, p. 12)

(...) papai dizia Farida velha fedida não pode ensinar Amina a dançar, vovó Farida de noite me ensinava a dançar, no sath haialaia laia a dança era para vovó haiala sua honra laiahaia (...). (MIRANDA, 1997, p. 14)

Farida havia sido dançarina quando jovem e ficou famosa, por essa razão, muitos viam a família de Amina como “diferente”:

Havia uma diferença entre nós e os outros da aldeia, eles eram pessoas e nós outra coisa aproximada, uma gente da lua e eles da terra, por causa de vovó? de Farida ter sido dançarina, dançarinas adoradas e odiadas (...). (MIRANDA, 1997, p. 18)

Segundo a senhora Marcelle Kallab Fraiha¹⁶, matriarca de uma família libanesa residente no Brasil, a arte da dança é vista de forma contraditória dentro das comunidades libanesas. Na maior parte das famílias, cristãs ou muçulmanas, algumas coreografias eram permitidas em reuniões familiares e para o marido. Quando uma mulher apresentava-se em público era, muitas vezes, considerada como uma prostituta. No entanto, muitas famílias ricas contratavam dançarinas para animar suas festas, exatamente por não permitirem às filhas e às esposas que dançassem. Jamil, pai de Amina, representa essa contradição em relação à dança:

(...) mulher limpa só devia dançar na sua casa ou no harém feito as muçulmanas (...) nunca ganhar dinheiro com dança e nem mostrar dança a qualquer um que pagasse ou a estranhos até a estrangeiros de outros países, para papai isso era um tipo de puta (...). (MIRANDA, 1997, p. 103)

Mas para Farida, a dança era mais que uma tradição, era quase uma religião, ela a comparava com o vinho, que podia ser tomado tanto no altar da igreja quanto nas festas pagãs:

(...) dança deve ser vista haialaia em seu lado haiala de devoção haihai pác ritual e não frívolo lado, uma contemplação religiosa e não uma artimanha das mulheres para aprisionar espíritos de homens fracos e exaurir sua virilidade haialaia (...). (MIRANDA, 1997, p. 18)

A avó vê em Amina um potencial para a dança:

Hoje vou ensinar Amina, gazelinha que vai ser dançarina, posso adivinhar, Amina tem olhar de uma serpente do Nilo, o passo leve, estudados intervalos no tempo, olhar de desdém como olhasse um deserto distante (...). (MIRANDA, 1997, p. 20)

Farida ensina a Amina não só a dançar, mas também conta a ela suas próprias “aventuras” e muitas histórias de famosas dançarinas, instigando na protagonista um amor e um fascínio pela dança. E é através dessa que ela consegue tornar-se independente. Primeiro, enquanto seu tio Naim é impedido de

¹⁶ A senhora Marcelle Kallab Fraiha, 81 anos, nascida em Beirute, Líbano, foi entrevistada em Campinas em novembro de 2012, acerca das tradições libanesas transmitidas por seus pais, nascidos e criados no século XIX, e ainda mantidas nas comunidades libanesas no Brasil.

desembarcar nos Estados Unidos e mandado ao Brasil, Amina é aceita para dançar em uma Feira de Negócios:

(...) dancei na feira haialaia jogavam dólares aos meus pés, o corpo viaja o sonho vai atrás haialaia a liberdade aumenta nossa alma, o passado fica para trás mas vem junto, as lembranças espreitando, eu nunca mais ia tornar a ser aquilo que era antes, sair do meu país e afastar minha alma, passei a sentir faltas mas gostava de ficar sozinha na América e dona do meu narizinho de serpente of the Nile (...). (MIRANDA, 1997, p. 35)

Já no Brasil, sob os cuidados de seu tio, ela afirma sentir “um vazio” como “uma montanha sem água e sem cabra só com neve fria escorrendo” (MIRANDA, 1997, p. 77), pois ela não podia dançar. Tio Naim aceita que ela seja costureira ou cozinheira, mas não que ela viva da dança. Ela rebate dizendo “dançarina era aceita se mulher limpa” (MIRANDA, 1997, p. 77). Com isso, Amina decide sair da casa de seu tio para morar sozinha e seguir o caminho que escolheu:

(...) ele não mostrou nada de sua tristeza quando eu fiz a mala e disse Adeus tio Naim. (MIRANDA, 1997, p. 77)

No entanto, mesmo morando sozinha, onde havia “um espelho grande para dançar na frente” (p. 80), Amina continua se sentindo presa e sufocada: “(...) minha casa parecia gaiola eu queria avoar e ela me prendia, ninguém sabia esclarecer minha alma e eu murchava no sótão fufufuf uma flor de estufa” (MIRANDA, 1997, p. 107), talvez porque ao viver como dançarina seu pai a via como “um tipo de puta e para papai por isso eu era um desgosto pior que o da mamãe” (MIRANDA, 1997, p. 103).

E seria a dança que selaria seu destino. Amina foi contratada por um velho camponês muçulmano para dançar na festa de casamento de sua filha e então aparece novamente a contradição da dança, pois, ao mesmo tempo em que o homem a quer como dançarina na festa, sente repulsa pela vida que ela leva, como se lê:

(...) os noivos pediram dança e música na festa de casamento e as melhores comidas ele ia gastar todo o dinheirinho dele mas pagava bem, eu não me preocupasse pagava em dia,

dançou pagou [...] As dançarinas são permissivas, ele disse (...). (MIRANDA, 1997, p. 122)

(...) de manhã a charrete chegou, o homem de chicote na mão me ajudou a subir na charrete, tinha nojo de pegar minha mão e depois de segurar minha mão passou a dele na perna da calça como estivesse suja (...). (MIRANDA, 1997, p. 124)

Mas quando Amina o enfrenta, ele cede e pede “por favor”, pois a dança era algo importante em uma festa que duraria três dias e três noites:

Quem precisa do cachorro diz a ele Bom dia Excelência! falei e o velho enxugou a testa, tossiu, guardou o lenço, uma grande festa com mais de duzentos convidados [...] Min fadlika! (MIRANDA, 1997, p. 122)

Ele permite que Amina dance qualquer coreografia conhecida, mas exige que ela não dance a *Al Nahal*, uma dança sensual, na qual a mulher finge que uma abelha entrou em sua roupa e vai tirando as camadas de véus:

(...) nai e disse na sua voz fina, com o dedo apontado feito ameaça, dedo triste, tocador de esquisitice, tocando solos em riste, Menos a dança do al nahal, ouviste? A última coisa que o velho fez foi sacudir mais uma vez seu miserável dinheirinho e estender a mão como um carroceiro dá um tablete de açúcar a uma cavalo. (MIRANDA, 1997, p. 123)

Talvez pela raiva que o velho *fellah* suscitou nela, ou por despeito, quando descobriu que quem estava casando era Abraão, um mascate que vivia na casa de Naim e por ela se demonstrava interessado, Amina, ao final da noite, dança a *Al Nahal*. Com isso, atrai o olhar de todos ao mesmo tempo em que choca as pessoas presentes ao se despir. Alguém lhe joga uma toalha para que se cubra, mas já era tarde, pois Abraão estava perdidamente apaixonado:

(...) então vi o noivo, vi o mascate Abraão, eu para ele punha fogo em seus olhos e isso atrai a mulher. (MIRANDA, 1997, p. 134)

(...) o mascate Abraão paralisado nunca poderia esquecer o rosto dele, fui de um a outro lado no kanon, pandeiro, nái fazia

ele virar a cabeça, um cachorrinho olhando sua dona (...).
(MIRANDA, 1997, p. 136)

Contudo, esse gesto “inocente” de Amina teria consequências trágicas e mudaria seu destino, pois Abraão abandona sua esposa na noite de núpcias e desaparece, o que leva a jovem ao suicídio. Todos na comunidade comentam que a culpa era da dançarina da *Al Nahal*.

Amina passa a ser perseguida e vigiada por homens da família da noiva morta, que desejam se vingar de Abraão. Ela se arrepende corroída pela culpa, mas também sente raiva, pois fica impedida de dançar, uma vez que ninguém a quer contratar, mesmo anos depois e tendo o mascate fugido para os Estados Unidos:

(...) eu em casa sem nunca mais dançar, ai castigo, só para os espelhos e para um cego e uma arifa e um menino débil mental ninguém me chamava (...). (MIRANDA, 1997, p. 165)

Amina queria seduzir o noivo, desejava conseguir que ele lhe desse mais atenção do que à noiva, embora não quisesse causar a morte de ninguém.

Esse ato da protagonista vem reforçar a ideia do “perverso feminino”, aquele que “mitificado na exibição do corpo, na sedução castradora ou mesmo mortífera para os homens, que, uma vez caídos no seu domínio, não têm salvação” (MOURÃO, 2001, p. 13). Amina seduz Abraão por vaidade. Não o amava e não sentia raiva ou inveja da noiva, mas desejava ter mais atenção do que ela em um dia que deveria ser especial aos noivos e ao qual a dançarina deveria ajudar a tornar perfeito.

É possível fazer uma clara relação entre o caso de Abraão e Amina com a história de Salomé e João, pois as duas através da dança levam os homens à perdição, embora o mascate perca apenas simbolicamente a cabeça, ao contrário do caso bíblico, como é possível depreender do excerto:

Abraão fugiu [...] Fugiu madame, fugiu na mesma noite do casamento deixou noivinha dormindo na cama e shhuitt foi embora, desapareceu, virou fumaça, até hoje não se sabe onde foi o infeliz, e dizem que por tua causa, dançarina de al nahal. (MIRANDA, 1997, p. 146)

Segundo uma das muitas teorias, Salomé teria se apaixonado por João e, ao ser repudiada por ele, usa da dança e da sedução para vingar-se do amado:

(...) no mito da princesa, esta passa de provável candura da sua pouca idade à perversa que se apaixona pelo corpo de João a através da dança erotizada seduz o Tetrarca para, através dele, obter o objeto do seu desejo sacrílego (...). (MOURÃO, 2001, p. 28)

Amina, ao ver Abraão casando-se, o mesmo homem que, quando em casa de tio Naim, enrubescia quando a via e demonstrava-se apaixonado, deseja ardentemente ter de volta a atenção dele e roubá-lo da noiva. Pela protagonista, o mascate perde figurativamente a cabeça, abandonando a esposa na noite de núpcias, um gesto que causaria uma tragédia ainda maior. Amina como Salomé é “a bailarina transportando o seu troféu macabro ilustrando de forma exemplar o perigo que, diante do poder feminino, correm as cabeças masculinas” (DOTTIN-ORSINI, 1998, p. 57).

No entanto, diferentemente da maioria dos mitos, dessa vez a “fábula” é contada do ponto de vista da sedutora, Amina, assim sabemos do remorso, do medo e das angústias dela e não do seduzido. Abraão desaparece após a morte da noiva e só retorna anos depois após enriquecer nos EUA, para justamente pedir Amina em casamento.

As personagens femininas de Ana Miranda

Dancei... Dancei... E o Ver-Me
Toda de curva e de pé
Era o sentido de Ser-Me.
(Armando Côrtes-Rodrigues In: MOURÃO, 2001, p. 130)

Amina, protagonista e narradora, é, portanto, a personagem feminina de maior importância em *Amrik*, afinal, é a história dela que se lê nas páginas da obra.

Das mulheres oitocentistas, era esperada submissão aos pais ou maridos e obediência aos padrões sociais, estes estabelecidos pela sociedade patriarcal, que via a mulher como ‘algo’ a ser vigiado e controlado. Nas aldeias libanesas, essas questões não eram diferentes e quando os imigrantes estabeleceram-se no Brasil, ao final do século XIX, trouxeram consigo os preceitos religiosos, sociais e os mesmos ideais patriarcais do lugar de onde vieram.

Em sua maioria cristãos-maronitas, os libaneses que chegaram ao Brasil exigiam de suas mulheres obediência, castidade e reclusão. Assim, elas eram vigiadas por seus pais, irmãos, maridos e por todos os membros da comunidade, que buscavam manter a “honra familiar” e, segundo Oswaldo Truzzi (1992, p. 26), “talvez na sexualidade feminina resida o elemento mais simbólico dessa honra”. Na obra de Ana Miranda, essa preocupação com a castidade feminina aparece, como se lê nos excertos que seguem, que tem o padre Nahul como principal mensageiro:

(...) o padre falou do desvio dos jovens e da virgindade das moças sempre a virgindade a virgindade (...). (MIRANDA, 1997, p. 62)

(...) uns homens daqui mandavam buscar mulheres nas suas aldeias no Líbano, mulheres da sua mesma religião maronita e de virgindade virgindade sempre virgindade (...). (MIRANDA, 1997, p. 67)

(...) hahaha vida mais amarga do que aloé e mirra hahaha virgindade virgindade dizem que temos nos ombros dois anjos sentados, um assoprando nas orelhas o bem e outro o mal [...] o padre cheirava a mofo e café (...). (MIRANDA, 1997, p. 138)

(...) e veio o padre Nahul espreitar a minha alma com perguntas e Virgindade Virgindade Virgindade (...). (MIRANDA, 1997, p. 153)

Embora a castidade fosse tão exigida e importante para a honra familiar, Amina a considera uma “obsessão sem sentido”, já que “a virgindade era uma fábula tola” (p. 153). Por essa afirmativa, padre Nahul, representante da Igreja na obra, a condena, dizendo que ela está “lendo livros demais para uma simples mulherzinha, virgindade virgindade virgindade” (p. 153). É possível observar que Amina não encontra sentido nas regras impostas pela sociedade às mulheres e não sente o menor receio em afirmar isso, afinal, por mais que pudesse chocar a sua comunidade, suas convicções não a afetam, pois não pensa em conseguir um “bom marido”, por exemplo.

O casamento, de maneira geral, ainda era definido como um negócio, do qual uma das partes interessadas, no caso, a mulher, ficava à margem da decisão, uma

tradição que inspirou um conhecido provérbio árabe: “tudo vem por sorte, menos o casamento, que vem por arranjo” (TRUZZI, 1992, p. 74).

Embora a tradição dos casamentos arranjados fosse comum também nas colônias libanesas, tio Naim permite a Amina que decida sobre o matrimônio, isto é, ela dá a ela o direito de escolha: “Amina, aceita casar com o senhor Abraão?” (MIRANDA, 1997, p. 11). Talvez porque ele mesmo reconhecesse que Amina foi “feita para ser amada mas não para amar” (p. 69), o que não era uma característica atribuída normalmente às mulheres, vistas como seres feitos para o casamento e a maternidade.

Enquanto tio Naim, representante da hegemonia masculina, afirma que o casamento lhe traria coisas boas como:

(...) viver numa casa imensa, de avental contar ovos, bater manteiga, ralar abóbora, picar amêndoa, a natureza nos dedos, regar uma horta no quintal, alface hortelã tomilho, ter sexo na noite abençoado, açúcar cristal na língua hmmm Nas coisas simples está o sentido da vida (...). (MIRANDA, 1997, p. 11)

Amina enxerga a mesma vida como algo degradante, na qual teria que se esvaziar para suportar: abrir mão da privacidade, de seus desejos, para viver a cozinhar e agradar outra pessoa:

(...) com o mascate Abraão ia eu ter de dançar para ele haialá laiá depois sentir as mãos dele me despindo [...] ter de admitir suas brincadeiras e tapinhas, [...] naquela casa sem um quarto só para mim, suportar as gazelinhas fazendo barulho correndo pela casa irra, o cheiro de galinha morta das velhas se lambendo os dedos, numa noite ser Xerazade, na outra Naziad a cortesã de Trebesta [...] cozinhar para quinze pessoas, viver só para ganhar dinheiro e ganhar dinheiro só para guardar (...). (MIRANDA, 1997, p. 11)

Com esse contraponto logo na primeira página do romance, Ana Miranda deixa claro que haveria um choque entre os valores da personagem central e a estrutura patriarcal árabe, ambos lidos nas entrelinhas da narrativa.

Amina vai buscar em suas memórias uma resposta ao tio e tenta encontrar um motivo para que venha a se casar com o agora comerciante Abraão. Durante

todo o capítulo intitulado “*Masqat*”, ela enumera prós e contras em se casar com ex-mascate:

Não casar: um feio dois feio três barrigudo Casar: um espirituoso e pobre dois solidão guedelhudo três viaja muito, aiaiai um pequena estatura dois forma nada romântica debaixo do casaco de sarja preto surrado (...). (MIRANDA, 1997, p. 182)

Entretanto, os motivos enumerados exaustivamente por Amina não lhe são suficientes para sanar a dúvida ou alterar a certeza de que não gostaria de se casar, assim ela continua a questionar:

O mascate Abraão ronca de noite? Ele pode suportar a minha insônia? Ele me deixa dançar na frente de outros homens? Usar chinó de tranças? E uns cachos tão complicados que nem ousaria descrever, um vestido esganado na cintura que mostrasse as minhas formas e ter vestidos que quero desesperadamente possuir uma dúzia no baú (...). (MIRANDA, 1997, p. 187)

Então tio Naim lembra a sobrinha de que Abraão não é mais mascate e que voltou muito rico dos Estados Unidos, com isso seu foco sobre o casamento muda, imaginando o que poderia receber em troca:

Ai como adoro roupas chapéus luvas sapatos flores de asas de insetos véus de musselina terei se casar com o mascate regatão? Ai que tentações da vaidade, gosto dos vestidos (...). (MIRANDA, 1997, p. 189)

E tio Naim ainda argumenta:

(...) te vai dar ruge, turbante e jóia [...] melhor o mascate que o cameleiro, que o telhador, o mercador de favas, melhor que o carregador e o alimpador de ruas (...). (MIRANDA, 1997, p. 190)

Na última página do romance, tio Naim volta a perguntar: “Amina minha mensageira da boa nova, meu oceano do disparate, meu camelinho de prata, aceitas ou não casar com o mascate?” (MIRANDA, 1997, p. 191). O leitor fica sem uma resposta direta, mas Amina é novamente lançada em seus pensamentos e dá a entender que irá aceitar o pedido de Abraão:

(...) hmmm vestido de noiva de madame Genin, um aperto no coração, um frio arrepiando os braços, madame mascate Abraão, madame Abdura, estou feliz (...). (MIRANDA, 1997, p. 191)

De qualquer maneira, os motivos que levam Amina a pensar em aceitar o pedido de casamento de Abraão estão longe daqueles das heroínas românticas de seu século: amor, maternidade, vida de recato e respeito. Ela almeja poder ter aquilo que tanto deseja e que só o casamento com um homem rico poderia lhe proporcionar: muitas roupas, sapatos, passeios pelas lojas, um vestido de noiva da modista mais cara e famosa de São Paulo e uma casa bonita. Preocupa-se apenas se o enlace irá impedi-la de dançar.

Ao mesmo tempo em que questionava as imposições sociais como o casamento, a virgindade e a reclusão, Amina também não almejava uma vida na “praticidade masculina” como estudar coisas que julgava que não lhe seriam úteis ou agradáveis:

Escola para amarrar meus pés nos sapatos que descascam os tornozelos tio Naim? Eu não, sei fazer contas e sei ler e escrever, basta [...] mas para que lembrar de palavras francesas? E inglesas? Não gosto de estudar, tio Naim, prefiro dançar, sei que vou ficar velha de cara cozida em beterraba mas não gosto (...). (MIRANDA, 1997, p. 69)

O trabalho feminino é outro tabu abordado dentro da obra. Raríssimos e mal vistos eram os casos de mulheres que deixavam os afazeres domésticos para se dedicar a outra atividade.

O espaço (não tão) simbólico da **cozinha** é recorrente em *Amrik*, demonstrando que o privado era o lugar destinado às mulheres. No trecho que segue, é interessante observar que quando Amina tem a sua primeira menstruação, tornando-se, portanto, **mulher de fato** (pois já pode ser dada em casamento, por exemplo), é obrigada a permanecer na cozinha ou reclusa com as demais mulheres:

(...) comprava nada para mim a não ser uns panos para costurar eu mesma uma roupa que me cobrisse os tornozelos e os ombros e os peitos estufando estufando tudo pppfffff o corpo se derramando para o mundo de fora os sapatos ficavam

pequenos nos pés chegou o meu tributo mensal eu vivia na cozinha ou fechada no quarto com as mulheres da casa (...). (MIRANDA, 1997, p. 26)

É nesse ambiente que Amina passa grande parte de seu tempo, desde o Líbano, enquanto sua avó a ensinava a cozinhar, até o presente quando cozinava para seu tio ou por alguma razão era obrigada a se ausentar da sala:

(...) eu ouvia da cozinha a conversa enquanto a arifa Tenura fazia berinjela com nozes no óleo hmmm. (MIRANDA, 1997, p. 67)

(...) tio Naim gostava da minha voz e da minha comida, fiz para ele atafes, aprendi com vovó a fazer, chanchich, fatuchi, mufarraki, marchuchi [...] disse tio Naim, eu devia ser cozinheira (...). (MIRANDA, 1997, p. 73)

(...) ai a cozinha da vovó nátef, ainar, pó socado perfumado especiarias dibs rumman uvas verdes folhas de uva, kichk ao sol, snúbar, sumac meu reino arre o lugar da casa, o lugar do mundo onde uma mulher se pode sentir a si, sem precisar dos machos árabes, na cozinha eles são ajudantes (...). (MIRANDA, 1997, p. 130)

Contudo, mesmo quando confinada para não escutar a conversa dos homens ou na cozinha preparando algo para servi-los, Amina encontra uma maneira de subversão, pois adquiriu o hábito de fumar, não permitido às mulheres:

(...) eu deitava no divã e fumava fumava (...). (MIRANDA, 1997, p. 91)

Fumava eu deitava no divã, gostava muito de Murad, tabaco forte, dançarinas fumavam cigarro, umas dançavam com cigarro, mulheres gostavam de cigarro, [...] cigarro fazia fumaça de embaçar a vista e ver outro mundo, fazia assim ffffff [...] cigarro fazia sonhar, sonhava deitada no divã olhando a cortina (...). (MIRANDA, 1997, p. 121)

Amina busca sua independência indo contra a vontade de seu tio, bem como de seu pai que a condena por cartas, pois além de decidir viver sozinha, escolhe ser dançarina. Uma atividade bastante contraditória como já apresentado.

Embora a narrativa esteja em primeira pessoa, há também outras “vozes” femininas que ecoam dentro do romance e acabam por firmar-se como importantes personagens, a saber, Farida, Maimuna e Tenura.

Farida, avó de Amina, aparece logo nas primeiras recordações da personagem, no início do romance; mas, o que ensinou a protagonista retorna em grande parte das lembranças dela. Foi com a avó que Amina aprendeu a arte da dança, às escondidas do pai, e também a arte da culinária, ambas carregadas de tradição:

(...) eu tinha sido forjada na dança e na cozinha minha alma feita nas mãos padeiras de vovó sovada alma massa de pão, meu corpo dançava mesmo quando eu andava ou metia os pés no regato uuuuuuu ou pulava de uma a outra pedra ou quando ia colher figos brancos com embornal ou no ombro ou amassar azeitonas nas pedras (...). (MIRANDA, 1997, p. 27)

Farida foi dançarina e alcançou grande fama por onde passou, por essa razão, era, ao mesmo tempo, adorada e odiada. Suas histórias povoam as lembranças e os desejos de Amina, tornam-se inspirações em sua vida de dançarina.

Maimuna, a mãe de Amina, também evoca lembranças e questionamentos, embora não conviva com ela há tempos. Amina não sabe o que aconteceu exatamente com sua mãe, pois ninguém fala sobre o assunto, ela escuta fragmentos de conversas e as blasfêmias do pai quando bebe e suspeita que a ela tenha fugido com outro homem. Jamil, pai de Amina, sente raiva por ela, sua única filha mulher, lhe fazer lembrar tanto Maimuna e isso, de certa forma, inspirava Amina a ser como ela: voluptuosa e livre.

Mamãe era uma mulher que atraía os homens como o mel atrai os ursos, não era tão bela como vovó Farida em sua juventude mas sei, sei, vovó Farida daria toda a sua beleza em troca da volúpia em mamãe, vovó sempre sussurrava Amina nunca deixes de amar tua mamãe nunca te esqueças dela ela está dentro de ti e se a esqueceres nunca saberás quem és (...). (MIRANDA, 1997, p. 17)

Maimuna não desejava que a filha se tornasse uma dançarina, pois sabia que o destino delas “é vidente ou cartomante”, contudo “seus olhos brilhavam quando me viam dançar com vovó”. (MIRANDA, 1997, p. 15)

Já Tenura, a empregada de tio Naim, é a mulher com quem Amina mantém contato por mais tempo. Com ela, a protagonista troca confidências e ouve sobre as coisas práticas da vida, como conselhos sobre sexo, por exemplo. A *arifa* é descrita como ignorante e cleptomaníaca:

Tenura arifa da casa de tio Naim era muito tola, acreditava em gigantes, ilhas negras, esfregava chaleiras para libertar o gênio [...] roubava quinquilharia uma tâmara um pedaço de fita um botão quebrado roubava pelo prazer (...). (MIRANDA, 1997, p. 99)

No entanto, como era viúva e tinha, portanto, experiência nas “questões do casamento”, é ela que ensina a Amina as tradições “ocultas”, como simpatias para atrair marido ou simplesmente seduzir os homens e banhos de cheiro:

(...) conhecia um sortilégio para atrair ou afastar um homem, Atrair eu quero, me deu uma medalha com uma pedra azul [...] presa a uma corrente e mandou que eu levasse sempre ao pescoço, que escondesse minhas coisas de valor podia ser num pote de barro (...). (MIRANDA, 1997, p. 108)

Ai madamezinha sabes o que tira o cheiro do portal? A mirra vermelha se faz em pó com uma pedra de moer, amassa na água de mirto (...). (MIRANDA, 1997, p. 109)

Tenura não aceita as tradições que tentassem, de alguma forma, diminuí-la e dizia que para não se sujeitar é que não se casava novamente:

Tenura tu amaste um homem alguma vez? Ai antes amar uma cabra (...). (MIRANDA, 1997, p. 100)

Tenura nunca usou xador ou niqáb nem quando o marido estava vivo, não queria sofrer como sua mãe nem se esconder de estranhos (...). (MIRANDA, 1997, p. 100)

Vê-se, portanto, que Tenura é mais uma personagem feminina que não segue o esperado para sua época e cultura, assim como Amina, Farida e Maimuna,

tornando a exceção, a regra. Com isso, a autora mostra que é possível contar uma outra História, esquecida ou apagada das páginas dos livros didáticos, nas quais nem tudo (ou todas) seguem um padrão.

Embora a análise tenha se centrado em personagens femininas, é importante ressaltar a figura de tio Naim como mestre e mentor de Amina.

Desde o momento que seu irmão lhe entrega a sobrinha para acompanhá-lo ao Brasil e não um dos filhos homens como seria o esperado, Naim nunca tratou Amina como um estorvo. Ao contrário disso, ele a ensinou a ler e a escrever em várias línguas e a incentivou a ser independente:

(...) papai me dera ao irmão para lhe ser uma serva ou escrava mas o tio Naim nunca se quis tornar o centro da minha vida e me deixou livre (...) e me educou não para ele mas para o mundo, ensinou a ler e a escrever e muitas palavras de francês e a língua da Amrik e grego e aramaico, mulher saber língua estrangeira é abrir uma janela na muralha e ensinou música filosofia matemática astronomia (...). (MIRANDA, 1997, p. 27)

Mesmo quando no Brasil, Naim sugere que Amina vá à universidade, oferecendo-lhe outras oportunidades de vida:

Tio Naim chamou, Amina debes ir para mândrassa aprender latim álgebra matemática astronomia, não basta saber dançar e bordar rosas de seda (...). (MIRANDA, 1997, p. 69)

A figura de tio Naim, cego, é bastante simbólica no romance. Ele perde a visão na guerra com os drusos no mesmo ano em que Amina nasce, ou seja, ele nunca chegou a ver a sobrinha; mas ela afirma que ele é o único que a enxerga verdadeiramente e que a cegueira lhe trouxe um conhecimento maior do mundo e das pessoas, como se lê:

Tio Naim me via sem ver meu rosto sem ver meu corpo me via verdadeira me via através de minha alma ou meu perfume me ouvia falar e via mais fundo [...] Amina vejo a livre disposição de teus movimentos em livres movimentos de teu espírito (...). (MIRANDA, 1997, p. 75)

Tio Naim se eu fosse sua filha me aceitavas? Tio Naim ficou vendo melhor o mundo por causa de sua cegueira dos olhos,

nem precisava fechar os olhos para pensar, e riu, as leituras de livros também fizeram Naim entender melhor a papai, mamãe, a mim e a outras pessoas. (MIRANDA, 1997, p. 103)

Embora nascida em uma pequena aldeia e criada em uma colônia libanesa, quando no Brasil, Amina foge a todos os padrões pré-estabelecidos para as mulheres de sua época e da sua comunidade, pois se torna física e emocionalmente independente dos homens. Decide morar sozinha e viver de sua dança e, embora tenha se apaixonado perdidamente por um mascate de fogos de artifício que viu uma única vez, em nenhum momento ela tem no casamento ou na maternidade seu ideal de vida, como seria esperado para as mulheres cristãs-maronitas de seu tempo.

Assim, pode-se concluir que as figuras femininas mais importantes representadas em *Amrik* seguem um padrão de verossimilhança em relação à realidade histórica: Amina, as demais mulheres de sua família (avó - dançarina no Egito - e a mãe - que foge com outro homem) e a empregada Tenura rompem o estereótipo da mulher submissa, dependente afetiva e economicamente dos homens, sejam pais, maridos ou irmãos, revelando-se fortes, independentes, questionadoras e capazes de lutar por seus desejos e direitos, incorporando o papel da mulher que busca “quebrar” a ordem vigente e se coloca em igualdade de direitos e deveres com o sexo oposto. Embora se saiba que naquele espaço e tempo à maioria das mulheres era negado qualquer poder de decisão, a maneira como a autora conduz essa subversão permite à obra manter-se verossímil.

Amina possui as qualidades que eram esperadas de uma mulher libanesa-maronita: sabia dançar, cozinhar, vestia-se de forma a cobrir o corpo, conhecia as tradições e seguia a religião dos pais, mas o mais interessante é que ela usa o "próprio sistema" para subvertê-lo, pois ela encontra “brechas” nas tradições que permitem que ela se torne uma dançarina (“Aceitam dançarina se mulher é limpa”, p. 73), por exemplo.

Assim, pode-se dizer que Amina, como outras protagonistas da autora, é **heroicizada**, não no ideal patriarcal de **herói** (forte, desbravador, destemido...), mas sim por subverter o padrão que era esperado para as mulheres de sua época e em sua cultura. E, diferentemente, do que acontece com a "mulher demônio" na maior parte da literatura ocidental (principalmente no Romantismo e Realismo), Amina não é punida por sua "insubordinação", não morre, não se suicida ou enlouquece, pelo

contrário, ela só se sente feliz e realizada a partir de seu estado de "rebeldia", outra característica frequente das personagens de Ana Miranda.

4. CONCLUSÕES

Neste trabalho, que tem como *corpus* dois romances históricos contemporâneos, buscamos responder às várias hipóteses levantadas no projeto inicial, principalmente ao que diz respeito à construção da mulher enquanto personagem e a relação desse construto com a sociedade na qual as obras analisadas estão inseridas, além de questões ligadas ao sexo de seus autores. Mais especificamente, analisamos como Assis Brasil, em *Videiras de Cristal* (1990) e Ana Miranda, em *Amrik* (1997), representaram suas personagens femininas. Resta-nos agora concluir se essas são mais ou menos estereotipadas quando comparadas entre si.

Ana Miranda e Assis Brasil retratam mulheres imigrantes do século XIX, as quais, de alguma forma, “rebelam-se” contra o esperado para o seu sexo, em suas épocas e sociedades, no entanto, como cada um trata a questão é que particularmente nos interessa mais.

Sabemos que nosso *corpus* é bastante restrito para que as conclusões aqui afirmadas sejam generalizadas e tidas como modelo para qualquer autor/autora, ou seja, afirmar que Assis Brasil ou Ana Miranda escrevem de forma mais ou menos preconceituosa ou estereotipada não significa que esse conceito poderá ser transportado para qualquer escritor/escritora ou obras.

Também não ignoramos que nem todas as mulheres escrevem de forma igual e que é possível encontrarmos autoras que criem personagens femininas que não escapem de “rótulos” tão comuns na literatura canônica. Bem como reconhecemos que é possível encontrarmos autores que consigam escrever a partir da ótica feminina e, através de seus textos, libertem a mulher-personagem dos papéis e finais que lhe são tão recorrentes ao longo da história literária; no entanto, podemos afirmar que esses são a exceção e não a regra, o comum.

Tendo em vista tudo isso, o que buscamos através das análises aqui apresentadas, foi mostrar como um homem-autor e uma mulher-autora, contemporâneos, que vivem em uma mesma sociedade e escrevem romances históricos optam por apresentar suas personagens femininas hoje, após tantas mudanças atribuídas aos papéis sociais das mulheres. Afinal, escolhem representá-las como sempre foi feito ou buscam colocá-las de maneira diferente em suas narrativas?

Atualmente, muita se fala sobre a emancipação da mulher, principalmente no mundo ocidental, no qual ela pode competir e conviver com os homens em igualdade de deveres e direitos. No entanto, sabemos que essa é uma meia verdade, pois ainda muitas mulheres ganham menos para exercer os mesmos cargos quando em empresas privadas, sofrem violência doméstica e são “avaliadas”, socialmente falando, quando casadas ou solteiras, mães ou não. No mundo da escrita, não há mais empecilhos para publicarem suas obras, não é necessário que recorram a pseudônimos masculinos; mas, muitas vezes, suas obras são vistas como “coisa de mulher”, em um sentido pejorativo do termo, ou seja, assuntos que só interessam a elas mesmas e não a sociedade como um todo.

Tendo em vista esses aspectos, pareceu-nos importante analisar como a contemporaneidade vê a mulher e a recria. E para tal, usamos da crítica literária feminista que aponta a necessidade de libertar realmente a mulher de seus estereótipos, tendo como um dos caminhos libertá-la também na escrita. Esther Trew (2007, p. 225), em tese já mencionada neste trabalho, constatou “que o recurso literário para os autores que criavam uma mulher aparentemente autônoma era, igualmente, sua morte, de uma maneira ou de outra”. Contudo, muitas são as correntes feministas que aceitam uma escrita feminina feita inclusive por homens, como seria o caso de Guimarães Rosa, por exemplo, desde que essa busca liberte a mulher dos estigmas de “anjo” ou “monstro”.

Em *Videiras de Cristal*, as três principais personagens femininas da obra, Jacobina, Elisabeth Carolina e Ana Maria, são apresentadas como mulheres que romperam com os padrões sociais de sua época e lugar. De modo geral, a primeira, lidera uma seita messiânica e funda uma comunidade; a segunda, é adúltera; enquanto a terceira mata uma criança por vingança. No entanto, embora elas sejam retratadas fora dos padrões, servem apenas como “modelo de conduta errada” e sofrem a punição recorrente à “mulher monstro” dentro da literatura canônica: a morte.

O autor de *Videiras de Cristal* teve acesso, como visto, a várias versões dos fatos e optou retratar suas personagens como a História já havia feito e a literatura realista também: primeiro, quanto à própria vida e conduta das personagens; depois, as mulheres que fogem ao padrão são punidas por sua transgressão, não restando a elas, portanto, nada mais que a aceitação de sua condição de inferioridade e submissão.

Assim, pode-se afirmar que Assis Brasil não foge de retratar em seu romance o “destino” natural dado a essas mulheres ao longo da literatura hegemônica, não conseguindo, portanto, criar personagens femininas que quebrem o estereótipo da dominação e da dependência sempre impostos às mulheres pela escrita masculina.

Com isso, pode-se concluir também que Assis Brasil, de fato, não escreveu um romance histórico revisionista, como se pode pensar em um primeiro momento, uma vez que, ao “revisar” a História para dar voz aos excluídos, não “revisou” o papel atribuído às mulheres, dando-lhes como vimos, o mesmo destino encontrado nas obras de autoria masculina encontrado na história literária, caracterizando-se, dessa forma, como um romance histórico a modelo daquele produzido no século XIX.

Já as personagens femininas de Ana Miranda, em especial Amina e as mulheres de sua família são fortes, independentes e tomam para si a condição de “sujeito” de suas próprias vidas, representando, assim a mulher que tudo pode, mesmo estando em um tempo e lugar nos quais esse poder não lhes era concedido tão facilmente. Com isso, a autora cria personagens femininas que não se enquadram no senso comum, fugindo aos padrões já estabelecidos pelos textos literários ao longo dos séculos.

Amina, protagonista de *Amrik*, embora não deseje seguir o esperado: o desejo pelo casamento e pela maternidade, a satisfação em depender economicamente dos homens, entre outros, não é “castigada” por seus atos. Ela, ao contrário, termina a narrativa tendo nas mãos o poder de escolha que determinaria seu futuro. Com isso, Ana Miranda mostra que não havia “um” lugar específico para as mulheres.

O fato de as obras em questão serem romances históricos é muito importante, uma vez que esse tipo de narrativa tem as suas regras. A verossimilhança é uma delas, embora no novo romance histórico, como vimos, a “interpretação dos fatos históricos” é o que mais importa e não a sua reprodução pura e simples ou a sua comprovação com base em documentos. E, por essa mesma razão, podemos afirmar que o papel da mulher poderia ser reescrito.

Nos dois romances analisados isso fica bem claro, pois a História é “interpretada”, para que a criação ficcional seja mais importante e o efeito estético seja produzido com mais eficácia. Assim, convivem nos dois textos personagens dos

mais variados tipos (também reais e fictícios), fatos verídicos são recontados, cenários são reconstruídos, mas sem perder de vista a verossimilhança.

Tendo isso em vista, é importante ressaltar que nos dois romances a verossimilhança interna é respeitada, pois as mulheres desenvolvem ações que não comprometem a coerência dos fatos narrados.

Também é relevante destacar que as duas obras são narradas de forma diferente quanto ao ponto de vista e narrador, pois *Amrik* é narrado em primeira pessoa e esse fato permite ao leitor conhecer melhor os sentimentos e emoções da protagonista, formando aquilo que vários teóricos apontam como uma característica própria da literatura feita por mulheres: uma maior cumplicidade com o leitor, permitindo a ele que veja os fatos a partir da experiência feminina, tendo acesso, assim, a visão do Outro. Já a obra de Assis Brasil, narrada em terceira pessoa, não tem essa característica e a narração parece ser mais centralizada na ação do que na emoção. Assim, *Videiras de Cristal* pode ser considerado um romance histórico muito próximo àqueles produzidos no século XIX do que *Amrik* e, com isso, a mulher também é retratada de forma mais “convencional”, ainda sem “voz”.

Dessa forma, o que se pode concluir é que Ana Miranda consegue fazer o que as críticas feministas chamam de escrever a partir da experiência feminina, mostrando as dificuldades sociais passadas pelas mulheres ao mesmo tempo em que mostra seu poder de subversão. Já Assis Brasil não consegue romper com a voz dominante, que sempre coloca as mulheres como submissas ou subversivas, sendo que essas últimas podem ser facilmente punidas, pois sempre encontram o destino natural das transgressoras: a morte prematura.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABRANCHES, Graça. Relendo A room of one's own. **Revista crítica de ciências sociais**. Coimbra, nº 415, outubro, 1980, p. 130-156.

ALEMÃES: O começo da colonização maciça do Rio Grande, [s/d], não paginado, disponível em: <http://www.riogrande.com.br/historia/colonizacao4.htm>. Acesso em 19 de maio de 2011.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 45-77.

ARISTÓTELES (384-322 a.C.). **Poética**. Disponível em: <http://www.consciencia.org/docs/poetica.pdf>. Acesso em: outubro de 2011. 29 p.

ARISTÓTELES (384-322 a.C.). **The complete works of Aristotle**. Princeton University Press: Princeton, 1984.

ARNAUT, Ana Paula. A história contra-ataca. In: ARNAUT, A. P. **Post-Modernism no romance português contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.

BARBOSA, Fidelis Dalcin. **Os fanáticos de Jacobina** (Os Muckers). Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1976.

BARRENO, Maria Isabel *et al.* **Novas cartas portuguesas**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

BARRETO, Eneida Weigert Menna. **Demônios e santos no Ferrabrás**: uma leitura de *Videiras de Cristal*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65-70.

BARTHES, Roland. O discurso da história. In: **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 145-157.

BASTOS, Alcmeno. O narrador e o tempo no romance histórico, ontem e hoje. In: NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática. 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** – a teoria do romance. Equipe de tradução do russo Aurora Fornoni Bernadini *et al.* São Paulo: Hucitec - Annablume, 2002.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. In: **Simpósio Internacional Brasil 500 anos de descobertas literárias**. Brasília: Editora da UnB, 2000.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Fatos e mitos (vol. 1). Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. A experiência vivida (vol. 2). Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 222 – 232.

BÍBLIA. **N.T.** São Paulo: Paulus editora, 2005.

BOËCHAT, M. C. *et al.* (org). **Romance histórico**: recorrências e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra** – a personagem feminina na literatura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Videiras de cristal**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. O romance histórico. In: **Gêneros de fronteira** – cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997, p. 384 a 387.

BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A.M. **Que é literatura comparada?** Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: **Gêneros de fronteira** – cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997, p. 107 a 115.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CARDUCCI, Bernardo J. **The psychology of personality**: viewpoints, research, and applications. Wiley-Blackwell Publication: [S.l.], 2009.

CARR, Edward H. **Que é história**. Tradução Lúcia M. de Alverga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

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

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

CHARTIER, Roger. Figuras de autor. In: CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Tradução Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999, p. 33 a 65.

CEREJEIRA, Manuel Gonçalves. **A Igreja e o pensamento contemporâneo**. Coimbra: 1928.

CIXOUS, H. Sorties. In: CIXOUS, H.; CLÉMENT, C. **The newly born woman**. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Mourão; Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COSSON, Rildo; SCHWANTES, Cíntia. Romance histórico: as ficções da história. **ITINERÁRIOS** – Revista de Literatura. Literatura e História 2. Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários - Unesp – Araraquara, 2005, p. 29 a 37.

CRUXÊN, Eliane; LANDO, Aldair Marli. **A colonização alemã no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

CUNHA, Paulo Ferreira da. **Identidades, etnocentrismos e romance histórico** – encontros e desencontros no Brasil nascente e nas raízes de Portugal. Porto: Ed. FDUP (Faculdade de Direito da Universidade do Porto), [200-].

DALY, Mary. **The Church and the second sex**. Boston (Massachusetts): Beacon Press, 1968 (First edition).

DAVID, Sérgio Nazar (org.). **As mulheres são o diabo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

DECCA, Edgar de. O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola para você, Hayden White. In: **Gêneros de fronteira** – cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997, p.197 a 206.

DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **Salomé**. Tradução de Maria Antonieta Carvalho. Lisboa: Pergaminho, 1998.

DUARTE, C. L; DUARTE, E. A; BEZERRA, K. C. (Org.). **Gênero e representação na literatura brasileira**. Vol. II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DUARTE, Constância L. Nísia Floresta Brasileira Augusta: estudo de vida e obra. In: **A mulher na literatura**, vol. II, 1990.

ELLIOTT, Jane. The currency of feminist theory. **PMLA** (Publication of the Modern Language Association of America): theories and methodologies. volume 121, nº 5, October, 2006, p. 1697-1703.

ESTEVEES, Antônio R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (org). **Estudos de literatura e estética**. São Paulo: Arte & Ciência (UNESP – FCL Assis), 1998, p. 125-158.

ESTEVEES, A.; MILTON, H. Narrativas de extração histórica. In: ESTEVEES, Antonio; CARLOS, Ana Maria (org.). **Ficção e História** – leituras de romances contemporâneos. Assis: Ed. UNESP, 2007, p. 9 a 28.

FERRAZ, Márcia Maria Severo; PIRES, Vera Lúcia. Do machismo ao masculino. In: GHIBARDI-LUCENA, Maria Inês; OLIVEIRA, Francisco de (org.). **Representações do masculino: mídia, literatura e sociedade**. Campinas: Alínea, 2008, p. 23-38.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro. A mulher como "o outro" - a filosofia e a identidade feminina. In: JORGE, Maria Manuel Araújo (org.). **Por que nos interessa a filosofia?** Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2010, p.73-92.

FIGUEIREDO, Luciano; MELO, Alice. **A arte de fingir que se mente** – entrevista com Ana Miranda. Revista de História. Dezembro / 2011. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/a-arte-de-fingir-que-se-mente>
Acesso: 20/02/2013.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. **Simpósio UERJ**, Rio de Janeiro, [200-].

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Tradução Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992, p. 29 a 87.

FREUD, Sigmund (1908). Sobre as teorias sexuais das crianças. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução J. Salomão. Vol. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 187-204.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Editora, 1995.

GILBERT, Sandra M; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic**. The woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination: Yale University Press, 1979.

GOBBI, Márcia. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **ITINERÁRIOS** – Revista de Literatura. Literatura e História 1. Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários - Unesp – Araraquara, 2004, p. 37 a 57.

GOTLIB, Nácia Batella. (org.). **A mulher na literatura**. vol. II, Anpoll Vitae, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1990.

GOTLIB, Nádya Batella. (org.). **A mulher na literatura**. vol. III, Anpoll Vitae, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1990.

GUELFY, Maria Lúcia F. Ficção e História: um jogo de espelhos. **Gragoatá**. Niterói, nº 6, p. 25-41, 1º semestre de 1999.

GHIBARDI-LUCENA, Maria Inês; OLIVEIRA, Francisco de (org.). **Representações do masculino: mídia, literatura e sociedade**. Campinas: Alínea, 2008.

HENRIQUES, Fernanda. Concepções filosóficas e representações do feminino: subsídios para uma hermenêutica crítica da tradição filosófica. **Revista crítica de ciências sociais**, Coimbra, nº 89, junho, 2010, p. 11-28.

HOBBSAWN, E. **Sobre história: ensaios**. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

IRIGARAY, Luce. This Sex Which Is Not One. In: WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane Price (eds). **Feminisms: an anthology of literary theory and criticism**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1977.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? tradução de Hugo Mader. **Novos Estudos**. nº 77, março de 2007, p. 185-203.

JONES, Ann Rosalind. Escrever o corpo: para uma compreensão de l'écriture féminine. tradução de Maria Filomena Louro. In: MACEDO, Ana Gabriela (org.). **Gênero, identidade e desejo - antologia crítica do feminismo contemporâneo**. Lisboa: Livros Cotovia, 2002, p. 75-95.

JOZEF, Bella. (Auto) Biografia: Os territórios da memória e da história. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. (org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: UNICAMP, 1998.

KUNZ, Marinês Andrea. Jacobina Mentz Maurer: a representação de uma líder. **Protestantismo em revista: dossiê sobre os Muckers**. São Leopoldo (RS), volume 2, ano 2, nº 1, janeiro-dezembro de 2003, p. 54-63.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

LYCNH, Ana Carolina Dominguez. **A questão feminina na obra freudiana: impasses e avanços de Freud com relação ao enigma da feminilidade**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2006, 151p.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOPES, Ana Cristina; REIS, Carlos. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2007.

LUKÁCS, Geörgy. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, Geörgy. O romance como epopeia burguesa. In: **Ensaio Ad Hominem**, nº1, Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e edições *Ad Hominem*, 1999.

MACEDO, Ana Gabriela. **Narrando o pós-moderno**: reescritas, re-visões, adaptações. Braga: Universidade do Minho, 2008.

MAHFOUZ, Joseph. **Os maronitas: um marco na história**. Tradução Norberto de Paula Lima. São Paulo: Editora do Autor, 1991.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 27-41.

MARCHEZAN, L. G.; TELAROLLI, S. (org.) **Cenas literárias** – a narrativa em foco. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002.

MARCO, Valéria de. A questão do romance histórico. In: **Gêneros de fronteira - cruzamento entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997, p. 192-197.

MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Lisboa: Campo das Letras, 1999.

MARINHO, Maria de Fátima. Inventar o passado (O romance histórico da pós-modernidade). **Derivas** – Conferências do Departamento de Línguas e Culturas. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2006, p. 9-30.

MEYER, Marlyse; GONZÁLEZ, Mario. Debate. In: **Gêneros de fronteira - cruzamento entre o histórico e o literário**, São Paulo: Xamã, 1997, p. 206-210.

MIRANDA, Ana. **Amrik**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MIRANDA, José Américo. Romance e história. In: BOËCHAT, M. C. et al. (org). **Romance histórico**: recorrências e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 17-25.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1996.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MONTERO, Rosa. **Histórias de mulheres**. Tradução Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

MOURÃO, Paula. **Salomé e outros mitos**. Lisboa: Cosmos, 2001.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

NOLASCO, Thaís. **As mulheres no romance histórico de Ana Miranda**. Projeto de iniciação científica – bolsa PIBIC/ CNPq. Agosto de 2000.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce C. (org). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 9-35.

NUNES, Maria José Rosado. Freiras no Brasil. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 482-509.

NYE, Andrea. **Teoria Feminista e as filosofias do Homem**. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record e Rosa dos Tempos, 1995.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do sul. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 278-321.

PELLEGRINI, Tânia. Os caminhos da cidade. In: **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 15-35.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PLATÃO (427 a.C. - 347 a.C.). **A república**. Tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

REIS, Carlos. *Ad Usum Fabulae*: a ficção da personagem. In: GONZÁLEZ, Anxo Abuín *et al.* **Boletín galego de literatura: a literatura comparada hoxe II**. n° 34, 2º semestre, 2005, p. 131-146.

REIS, Carlos (coord.) **Figuras da ficção**. Coimbra: Centro de literatura portuguesa, 2006.

REIS, Roberto. (Re)lendo a História. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. (org.). **Discurso histórico e narrativa literária**, Campinas: UNICAMP, 1998.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução Angela Bergamini *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Livro Quinto. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1988, p. 423-543.

SANT'ANA, Elma. **Jacobina Maurer**. Porto Alegre: RBS, 1985.

SCHULTZ, Adilson. Descrição cronológica do episódio Mucker. **Protestantismo em revista: dossiê sobre os muckers**. São Leopoldo, vol. 2, ano 2, n° 1, jan-dez 2003a, p. 8-15.

SCHULTZ, Adilson. Es glänzet der Christen inwendiges Leben: o hino preferido de Jacobina Mentz Maurer, líder dos Muckers. **Protestantismo em revista**: dossiê sobre os muckers. São Leopoldo, vol. 2, ano 2, nº 1, jan-dez 2003b, p. 105-107.

SCHUPP, Ambrósio. **Os Muckers**. Tradução Alfredo Clemente Pinto. Porto Alegre: Editora Livraria Selbach: [19--]

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago Editorial, 1992.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas e escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 401-442.

TREW, Esther Maxine. **Personagens femininas nos primórdios do romance moderno**: Pâmela e Júlia, ou A nova Heloísa. Tese de doutorado. Araraquara: FCL – Unesp – Departamento de pós-graduação em estudos literários, 2007.

TRUZZI, Oswaldo. **De mascates a doutores**: sírios e libaneses em São Paulo. São Paulo: Sumaré, 1992.

TRUZZI, Oswaldo. O lugar certo na época certa: sírios e libaneses no Brasil e nos Estados Unidos – um enfoque comparativo. In: **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 27, 2001. disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/296.pdf>. Acesso em: outubro 2008.

VAQUINHAS, Irene. **As mulheres no mundo contemporâneo**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de (seleção, adaptação, notas e apresentação). **As mil e uma noites** – contos selecionados. [s/d].

XAVIER, Elódia. Por uma teoria do discurso feminino. In: **A mulher na literatura**, vol. III, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1990.

XAVIER, Elódia. **Tudo no feminino**: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

WEINHARDT, Marilene. Ficção e história: retomada de antigo diálogo. In: **Revista Letras**, nº 58, UFPR, jul/dez 2002, p. 105-120.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987.

WOOLSTONECRAFT, Mary. **A vindication of the rights of women**. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/etext/3420> ou em <http://www.gradesaver.com/a-vindication-of-the-rights-of-woman/e-text/>. Acesso: setembro 2009.

WRIGHT, Elisabeth. Re-avaluating Woolf's androgynous mind. **University of St. Andrews**. [19--] disponível em: www.dur.ac.uk/postgraduate.english/ElisabethWrightArticleIssue14.pdf. Acesso em: 17/11/2010.

ZILBERMAN, Regina. Romance histórico, história romanceada. In: **Gêneros de fronteira** - cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997, p. 179 a 192.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.

APÊNDICE

ENTREVISTA¹

A literatura feminina portuguesa contemporânea: Lídia Jorge e Teolinda Gersão

Ludmila Giovanna Ribeiro de Mello

A literatura de mulheres e seu estudo são hoje um campo em expansão. Entretanto, o surgimento desse tipo de narrativa foi tardio na historiografia literária. Isso se deve ao fato de a própria condição social da mulher estar também ainda em desenvolvimento.

Foi em meados do século passado que a discussão sobre literatura de mulheres começou a desenvolver-se, pois é somente no final do século XIX e início do XX que grandes mulheres conseguiram realmente transpor a barreira criada pela sociedade, que visava manter a mulher exclusivamente no meio doméstico. Aparecem, então, grandes romancistas, tais como Jane Austen, as irmãs Brontë, George Eliot, Virgínia Woolf, Collete, Nathalie Sarraute, Nísia Floresta, Maria Firmina dos Reis e Narcisa Amália de Oliveira Campos, entre outras. Atualmente, sete mulheres já conquistaram o prêmio Nobel de Literatura, dentre elas Nadine Gordimer e Elfriede Jelinek.

Poderíamos afirmar que essa literatura constitui-se como categoria diferente por apresentar estrutura e temas diferenciados do já conhecido “discurso masculino”, uma vez que a mulher tem uma condição social a ser questionada.

Não podemos deixar de lado o fato de que toda produção artística está intimamente relacionada ao contexto de sua produção e a seu produtor, assim muitos críticos consideram existir realmente uma **literatura feminina**, que seria diferente de uma **literatura masculina**, uma vez que há uma relação direta entre linguagem e sujeito, assim quando uma mulher articula um discurso este carrega suas experiências, criando, dessa forma, personagens femininas mais próximas de sua realidade.

Muitas autoras defendem essa ideia de uma literatura diferenciada entre os sexos, devido à própria formação do ser homem e do ser mulher se dar ainda de forma diferente na sociedade, mesmo na contemporaneidade.

¹ Entrevista publicada na Revista Navegações, v. 5, n. 2, p. 234-237, jul./dez. 2012.

É sobre o papel da escritora contemporânea e suas personagens femininas que Lúdia Jorge² e Teolinda Gersão³ discutem nas entrevistas que seguem, realizadas em 2010, em Coimbra, Portugal.

Perguntas iguais foram feitas às autoras, respeitando, é claro, as especificidades de suas obras, e elas tiveram liberdade de responder por escrito apenas aquelas que desejaram.

Como a senhora vê o papel da escritora na sociedade contemporânea?

L. Jorge - *A escritora, hoje em dia, não tem um papel muito diferente do escritor, na sociedade contemporânea. A sua afirmação resulta da importância da sua obra e da força do seu carácter, no acto de a defender, mas sobretudo, emerge do valor real da sua capacidade criadora. A diferença em relação aos escritores homens tece-se na antecâmara de tudo isso. No seio da família, e dentro de casa, o papel que lhe é pedido continua a ser muito assimétrico em relação ao homem escritor.*

T. Gersão - *Considero-o exactamente igual ao papel do escritor. Estamos todos no mesmo barco, homens e mulheres, e somos cidadãos com os mesmos direitos e deveres. Os escritores escrevem para homens e mulheres, são lidos por ambos os sexos, e o mesmo se passa com as escritoras.*

Como escritora, se vê obrigada, seja pela crítica bem como pela sociedade, a discutir valores, como a questão de género, por exemplo?

² **Lúdia Jorge** nasceu em Algarve, Portugal. Licenciou-se em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa. Passou alguns anos em Angola e Moçambique como professora secundária durante o último período da Guerra Colonial, o que depois serviu de tema para algumas de suas obras, como *A costa dos murmúrios*, romance publicado em 1988. Escritora de contos e romances, ela recebeu vários prémios literários importantes, entre eles, os prémios Dom Dinis da Fundação da Casa de Mateus, Bordallo de Literatura da Casa da Imprensa, Máxima de Literatura, Ficção do P.E.N. Clube, Jean Monet de Literatura Europeia e Escritor Europeu do Ano.

³ **Teolinda Gersão** nasceu em Coimbra, Portugal, onde estudou e se formou em Germanística e Anglistica, tornando-se, posteriormente, docente de literatura alemã na Universidade Nova de Lisboa. Em 1995, passa a dedicar-se exclusivamente à vida de escritora. Entre as suas publicações, há romances, contos, diários e literatura infantil. Autora premiada na Europa possui entre seus prémios literários Prémio de Ficção do Pen Club, Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, Prémio Europeu de Romance Aristeion, Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco. Muitos de seus protagonistas são mulheres e algumas delas destacam-se por romperem com o padrão vigente.

L. Jorge - *Sim, a questão do gênero continua a ser debatida - Que temas seriam próprios das mulheres, que valores elas defendem, que tipo de escrita desenvolvem, e assim por diante. Mas cada vez mais surgem mulheres escritoras que se recusam a falar desse tema considerando que, à partida, ficam logo sujeitas a um gueto. Existe uma espécie de estratégia tácita no sentido de evitar uma discriminação negativa, por essa via. As escritoras sentem que existem diferenças, mas preferem darem-se a conhecer a partir de uma varanda comum.*

T. Gersão - *Nunca ninguém me obrigou nem vai obrigar a nada, eu não deixaria! E um dos aspectos que mais me atrai na criação artística é a liberdade que nos oferece. Liberdade de exprimir o que nos interessa, e poder comunicá-lo a outros, de uma forma mais forte do que a puramente racional, porque a arte nos toca a outros níveis, mais profundos. E a literatura só me interessa desse modo, como obra de arte. O “pacto” que estabeleço é com os leitores, mas encaro-os como desconhecidos, invisíveis, virtuais. Com eles me comprometo a fazer o melhor que posso e sei, e a crítica mais severa do meu trabalho sou eu mesma, só publico um texto quando ele me satisfaz.*

Tudo o mais não conta, nem a sociedade nem a crítica, ninguém me dita normas nem indica temas nem valores pré-estabelecidos, os temas e valores de que trato são os que me importam, e só isso. Pode parecer uma posição muito orgulhosa, mas é uma escolha ética, e um caminho na verdade humilde e difícil. Obviamente que fico contente se os leitores imediatos (nos quais incluo naturalmente os críticos) gostarem dos livros e os comprarem, mas, se não gostarem e não se venderem, pensarei que é um mal menor, e que não foi a pensar nos leitores imediatos, nem lucro das vendas, que escrevi.

“Não existe ‘discurso masculino’, porque não existe ‘condição masculina’. A mulher, vivendo uma condição especial, representa o mundo de forma diferente” (XAVIER, 1991, p. 11). (...) sabe-se da estreita relação entre linguagem e sujeito, e, portanto, quando uma mulher articula um discurso este traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes. Uma mesma realidade pode suscitar várias verbalizações, reveladoras de experiências peculiares (...).” (XAVIER, 1991, p. 13). É possível através da escrita e/ou temas diferenciar um escritor – homem – de uma escritora – mulher?

L. Jorge - *Sobre a distinção entre escrita da autoria de homens e de mulheres, sim, eu posso imaginar que existem traços tradicionalmente atribuídos às escritoras e outros próprios da escrita da autoria dos homens, mas cada vez mais existe uma "trucagem" nesse campo. Um texto não assinado pode fazer incorrer em erro nessa identificação. As diferenças de género encontram-se submersas sob outras camadas bem mais diferenciadoras, como seja a língua, a cultura, a etnia, a proveniência geográfica, a formação, a religião...*

T. Gersão - *Não tenho resposta para essa pergunta, na verdade não sei. Têm-se feito experiências que se mostraram surpreendentes: leitores, confrontados com textos de autoria não identificada, classificaram-nos como "masculinos" ou "femininos", e a percentagem de erro foi enorme. A questão do género é muito actual, e reconheço que pode ser interessante e útil em muitos aspectos, mas, enquanto escritora, nunca penso nela. Deixo aos críticos o trabalho de a analisar e debater, inclusive naturalmente nos meus próprios textos, mas na verdade, no que me diz respeito, não penso nesses aspectos quando escrevo. Sentir-me-ia limitada e condicionada se tivesse de pensar nessa questão.*

Muitos de seus protagonistas são mulheres, isso ocorre de forma consciente?

L. Jorge - *(A instrumentalina - conto; A última dona; A maçã - teatro) Não, não ocorre de forma consciente. À partida não delibero sobre o "sexo" da personagem. Mas percebo que estou mais perto das mulheres, da sua voz e da sua interioridade. As minhas figuras mais completas são femininas (Evita, Maria Ema, ou Milene) ainda que goste de personagens como Walter Dias ou Osvaldo Campos, e os ame com muita intensidade. Oxalá lhes tenha dado um bom destino literário...*

T. Gersão - *Não é propriamente voluntário nem intencional, simplesmente acontece. Sendo mulher, é a minha experiência que conheço, a partir de dentro, porque a vivi, e a de outras mulheres que vi viver à minha volta. Digamos que tudo isso fica mais "à mão". Mas o tema são muitas vezes as relações entre as mulheres e os homens, na sociedade em que vivemos. Posso adiantar que o meu próximo romance, que está praticamente terminado, é escrito na primeira pessoa, e a personagem central é um homem, a "voz" do*

livro, é portanto masculina. Fascinou-me esse tipo de experiência, entrar, como um actor, numa outra pele, e ver o mundo através de outros olhos.

O que a levou a escrever sobre Adelaide Cabete (A maçon - 1997). Foi o feminismo de vanguarda da médica?

L. Jorge - *Sim, foi o vanguardismo dessa figura. Vanguarda enquanto médica, mas sobretudo vanguardista pela forma moderna como encarou o feminismo, na associação aos homens que tomou como amigos e não como adversários nessa contenda, e o lugar de vanguarda que ocupou, na Europa, enquanto mulher maçon. Ela foi pioneira em várias frentes, e teve uma infância sem letras. Essa recuperação da mulher do povo, sem instrução, que alcança um lugar de destaque pela sua capacidade de luta e inteligência, comoveu-me muito.*

Sobre a obra “O silêncio” (1981), a senhora a considera de cunho feminista por ser lida dessa forma por alguns críticos que veem em Lídia uma personagem transgressora dos “valores morais” impostos principalmente às mulheres?

T. Gersão - *Nunca sei nem tento colocar rótulos, nem considero os meus livros deste modo ou daquele. Deixo inteira liberdade aos leitores (incluindo, como é óbvio os críticos, que são leitores privilegiados, porque particularmente qualificados), para os definirem como entenderem.*

A mulher ficcional que se apresenta na literatura contemporânea, na sua opinião, reflete, a mulher dos tempos ditos modernos? Por quê?

L. Jorge - *Sim, reflecte. Na literatura de hoje reflectem-se os temas próprios dos nossos tempos - as custas da emancipação, a solidão, o envelhecimento, a luta desigual pela biologia desigual, a sua inquietação social em face das desigualdades, dos efeitos da guerra, dos efeitos nefastos da religião quando castradora, a sua compaixão pelos deserdados, a sua consciência em face da rapina sobre os bens da Terra, o desejo de conhecimento, de amor, desejo de criar uma outra gramática de entendimento entre os homens, e destes com a Natureza, e assim por diante. Finalmente, as mulheres*

aprenderam a ler e a escrever as suas vidas por inteiro. E ao falarem de si mesmas, falam do mundo que as cerca.

T. Gersão - *Nos bons escritores, necessariamente sim. Porque eles escrevem sobre o mundo real, sobre o tempo em que vivem.*

Virgínia Woolf, bem como as críticas feministas Susan Gubar e Sandra Gilbert afirmam que a literatura até recentemente predominantemente masculina, apresenta uma mulher-ficcional “anjo” ou “demônio”. Naaa sua opinião, o homem-escritor contemporâneo representa a mulher diferente do que fazia no Romantismo e no Realismo?

L. Jorge - *Não há mais essa distinção maniqueísta, a não ser num caso ou noutro. As escritoras que mais admiro, hoje em dia - veja o caso da Herta Müller, da Rosa Montero, da Tony Morrison... - nunca são "dualistas". O bem e o mal atravessa todos os seres da sua ficção. Aliás, Agustina, Nérida Pinón, Lígia Fagundes Telles não dividem boazinhas para um lado, más para o outro lado. O romance psicológico ensinou a mergulhar na intimidade dos pensamentos, levou a acompanhar a voz interior até ao fundo da deliberação, e da evocação, e da memória. Esse tipo de escrita própria do modernismo que todos herdámos não permite a criação de personagens "totalitárias". Estamos muito longe desse modelo antigo da pintura monolítica das "personalidades" literárias.*

T. Gersão - *De certeza que sim, o Romantismo e o Realismo pertencem ao passado. O mundo mudou, a sociedade é hoje outra, as pessoas são diferentes. Os escritores que interessam são os que deram conta de tudo isso. Necessariamente, vêem o mundo - e as mulheres - de outra forma.*

É verdade que a grande “revolução” da mentalidade e da sociedade foi levada a cabo sobretudo pelas mulheres. Elas provaram caminhando que se podia caminhar, e rebentaram com todas as ideias feitas, simplesmente ousando viver e vivendo. Provaram que quase tudo o que a sociedade pensava sobre elas era errado. Julgava-se por exemplo que não tinham capacidade de pensamento abstracto, que nunca seriam matemáticas, filósofas, cientistas, que não tinham capacidade de liderança, que não podiam ascender a lugares de topo nas empresas e na política. Mas, embora ainda haja caminho a fazer,

olhem à volta e vejam... As mulheres mudaram, o mundo mudou, e os homens, e a sua forma de verem as mulheres, também...

A linguagem subjetiva e fragmentada, além do caráter introspectivo, que a obra “Paisagem com mulher e mar ao fundo” (1992) possui, marca esse romance como uma obra de “escrita feminina” (pois possui um ritmo, um tema e um tom diferentes do discurso “universal” masculino). A senhora concorda com essa afirmação?

T. Gersão - *Penso que essa linha de pensamento vem de Freud, para quem só havia um sexo, o masculino. A mulher era um ser desviante, em falta e em falha, em relação a esse padrão masculino, único. Esses conceitos sabemos hoje que são completamente falsos. No imaginário da cultura e da mentalidade actual não existe um só sexo, mas dois, e nenhum é desviante em relação ao outro, ambos são completos e sem falhas.*

Em relação a “Paisagem”, penso que o universo ditatorial de O.(liveira).S.(alazar), que é o pano de fundo e a “paisagem” em que tudo se inscreve, é constantemente posto em causa pela voz rebelde e revoltada da personagem da mulher. Podemos vê-la como dissidente do universo masculino que a ditadura impunha, em que a mulher não tinha voz, nem realmente acesso ao mundo. Nesse sentido, acho que a interpretação citada está certa. Acredito que o carácter fragmentário e introspectivo podem ser características da escrita das mulheres. Mas, como referi, nunca me debrucei realmente sobre esse tipo de questões.

Suas personagens femininas têm algo de Teolinda Gersão? Conscientemente?

T. Gersão - *Têm sempre alguma coisa, embora me ultrapassem e sejam diferentes de mim. Tenho consciência disso, embora saiba que isso acontece sempre, com todos os escritores, em maior ou menor grau.*

As teorias feministas apontam a experiência como palavra-chave para justificar e definir uma “escrita feminina”. De alguma forma, a sua experiência como mulher facilita a composição de suas personagens femininas em detrimento das masculinas?

T. Gersão - *Há escritores que escrevem sobre lugares onde nunca foram. Eu seria incapaz. Se quiser escrever sobre um lugar, terei primeiro de viver lá algum tempo, de conhecê-lo, de modo directo, sem intermediários, contactar quem lá vive, saber como é o clima, a paisagem, as pessoas, que problemas têm, como o seu mundo se organiza. Parto sempre da experiência, vivida ou vista viver por outros, para depois saltar para “outra coisa”, que ultrapassa as circunstâncias e o que há de particular na história. Claro que a minha experiência como mulher facilita a criação das minhas personagens femininas. Mas confesso que estou imensamente curiosa por saber como as mulheres e os homens vão ler o meu próximo livro.*