

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E  
REGIONALIDADE**

**KAREN GOMES DA ROCHA**

**REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FEMININO EM *PRESENÇA DE THALIA*, DE  
RUTH LAUS: REGIONALIDADE, CULTURA E SUBJETIVIDADE**

**CAXIAS DO SUL  
2015**

**KAREN GOMES DA ROCHA**

**REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FEMININO EM *PRESENÇA DE THALIA*, DE  
RUTH LAUS: REGIONALIDADE, CULTURA E SUBJETIVIDADE**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras, Cultura e Regionalidade, da Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Salete Rosa Pezzi dos Santos

**CAXIAS DO SUL  
2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade de Caxias do Sul  
UCS - BICE - Processamento Técnico

R672r Rocha, Karen Gomes da, 1979-  
Representações do sujeito feminino em *Presença de Thalia*, de  
Ruth Laus : regionalidade, cultura e subjetividade / Karen Gomes da  
Rocha. – 2015.  
206 f. ; 30 cm

Apresenta bibliografia.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa  
de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, 2015.  
Orientadora: Profa. Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos.

1. Análise do discurso. 2. Regionalismo na literatura. 3. Literatura  
catarinense - Romance. 4. *Presença de Thalia (obra literária)*. 5. Laus,  
Ruth, 1920-2007 - Crítica e interpretação. 6. Feminismo. I. Título.

CDU 2.ed.: 81'42

Índice para o catálogo sistemático:

1.	Análise do discurso	81'42
2.	Regionalismo na literatura	82-027.541
3.	Literatura catarinense - Romance	821.134.3(816.4)-31
4.	<i>Presença de Thalia (obra literária)</i>	821.134.3(816.4)-31
5.	Laus, Ruth, 1920-2007 - Crítica e interpretação	821.134.3(816.4).09
6.	Feminismo	141.72

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária  
Roberta da Silva Freitas – CRB 10/1730

## Representações do sujeito feminino em Presença de Thalia, de Ruth Laus: regionalidade, cultura e subjetividade

Karen Gomes da Rocha

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Regionalidade.

Caxias do Sul, 24 de agosto de 2015.

Banca Examinadora:



Dra. Cecil Jeanirte Albert Zinani  
Universidade de Caxias do Sul



Dr. Rafael José dos Santos  
Universidade de Caxias do Sul



Dr. Salete Rosa Pezzi dos Santos  
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Sissa Jacoby  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Dedico à Lúcia, minha mãe. Inspiração e exemplo.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha família, pelo apoio incondicional e por incitarem-me, desde cedo, o gosto pelo estudo, além de terem contribuído para que essa conquista se concretizasse.

À minha orientadora, Professora Doutora Salete Rosa Pezzi dos Santos, por ser inspiração, pela confiança, amizade, pela delicadeza e gentileza das suas palavras, pelas inestimáveis contribuições, pelo apoio, compreensão e carinho em todos os momentos desta trajetória.

Ao Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, da Universidade de Caxias do Sul, Prof. Dr. João Claudio Arendt; aos demais professores do programa, pelos ricos ensinamentos durante as disciplinas do mestrado e pelas conversas enriquecedoras; e, especialmente, à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cecil Jeanine Albert Zinani, pelo apoio, incentivo e pelas sempre preciosas contribuições.

Aos professores da banca examinadora, pelas ricas contribuições e apontamentos.

Aos colegas da turma 12, por compartilharem anseios, dificuldades e, principalmente, pelo companheirismo demonstrado, ao longo desses dois anos.

À Larissa Rizzon da Silva, escriturária do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, da Universidade de Caxias do Sul, pelo apoio e amizade.

Aos amigos, pelos ouvidos sempre disponíveis.

À CAPES, pelo subsídio financeiro que oportunizou a dedicação integral ao Mestrado.

A todos que acreditaram na realização deste trabalho, pelo estímulo e apoio constantes, e por terem entendido as minhas ausências.

*A avó gostava de aconselhar. Um dia resolveu dissertar sobre opção incluindo no discurso:*

*“Uma encruzilhada. Desgraçadamente, seja qual for o caminho escolhido, lidaremos com o arrependimento. A meu ver é importante saber que a terra gira, mas muitíssimo importante equilibrar-se nela.”*

**Ruth Laus**

## RESUMO

A presente dissertação focaliza as representações da figura feminina em *Presença de Thalia* (1989), da escritora catarinense Ruth Laus, dialogando e relacionando com questões inerentes à identidade e ao espaço das representações ficcionais entre gênero, o sujeito feminino enquanto produtora de textos e personagem ficcional, assim como avalia a interferência da ideologia patriarcal presente na obra. Para buscar resposta ao questionamento do que é o feminino, pela análise do masculino e do feminino, entre outras possibilidades combinatórias, viabiliza-se uma visão crítica por meio de pesquisa e análise, acerca da ruptura, ou não, do modelo mítico do patriarcado. Para tanto, analisa-se a configuração regional e as suas inter-relações culturais na obra, primeiramente, a partir de pressupostos teóricos sobre região e regionalidade; depois, aliados à perspectiva da crítica feminista, utilizam-se como subsídios os estudos de Showalter (1994) e dos antropólogos Bruner (1986) e Geertz (1989), com o intuito de, ao evidenciar o texto de autoria feminina, isto é, sua expressão, no que concerne à avaliação do campo social familiar e as estruturas de poder estabelecidas ficcionalmente, desvelar as estruturas conceituais e interpretar as “teias de relações” ficcionais; e, finalmente, embasando as reflexões sobre representação, identidade e subjetividade, os pressupostos de Chartier (2002) e Weedon (2003), revelar como são concebidos os sujeitos femininos.

**Palavras-chave:** *Presença de Thalia*. Ruth Laus. Regionalidade. Cultura. Crítica feminista.



## ABSTRACT

This dissertation focuses on the representations of the female figure in *Presença de Thalia* (1989), by Ruth Laus, a writer from Santa Catarina, dialoguing and relating to issues inherent to the identity and the space of fictional representations of gender, the female subject as a producer of texts and fictional character, as well as evaluates the interference of patriarchal ideology present in the novel. To seek answers to the question of what is the feminine, the analysis of masculine and feminine, among other combinatorial possibilities, enables a critical view through research and analysis, on breaking, or not, the mythical model of patriarchy. Therefore, it is analyzed the regional setting and its cultural interrelations in the novel, first, from theoretical assumptions regarding the region and regionality; then, combined with the perspective of feminist criticism, are used as subsidies the studies of Showalter (1994) and the anthropologists Bruner (1986) and Geertz (1989), in order to, by focusing on the female authorship text, that is, her expression, regarding the evaluation of family court and social power structures established fictionally, to unveil the conceptual structures and interpret the culture's fictional *web of symbols*; and, finally, basing the discussions on representation, identity and subjectivity with the assumptions of Chartier (2002) and Weedon (2003), reveal how female subjects are conceived.

**Keywords:** *Presença de Thalia*. Ruth Laus. Regionality. Culture. Feminist criticism.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 REGIÃO, REGIONAL(ISMO) E REGIONALIDADE</b> .....	25
2.1 REGIÃO E REGIONALIDADE: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS .....	26
2.2 REGIONALISMO E LITERATURA REGIONAL: OUTRAS PERSPECTIVAS .....	31
2.3 “RELATOS DE REGIONALIDADE” EM <i>PRESENÇA DE THALIA</i> , DE RUTH LAUS: CONSTRUÇÃO CULTURAL DA REGIÃO POR MEIO DA RELIGIOSIDADE E DAS CRENÇAS.....	38
<b>3 CULTURA E GÊNERO SOCIAL</b> .....	53
3.1 CULTURA E IDENTIDADE(S) NO TERRITÓRIO SELVAGEM: A GINOCRÍTICA E AS ESTRATÉGIAS INTERPRETATIVAS .....	54
3.2 A EXPERIÊNCIA DA CULTURA: UMA “DESCRIÇÃO DENSA” DO CAMPO SOCIAL FAMILIAR EM <i>PRESENÇA DE THALIA</i> .....	65
3.3 OS PAPÉIS SOCIAIS DOS SEXOS EM <i>PRESENÇA DE THALIA</i> : A MATRIZ HANS E ANNA MEISSEN.....	91
<b>4 REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FEMININO</b> .....	105
4.1 A HISTÓRIA LITERÁRIA E O CÂNONE: CONSIDERAÇÕES DA PERSPECTIVA FEMINISTA.....	106
4.2 UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO FICCIONAL FEMININA CATARINENSE E O LUGAR DE RUTH LAUS.....	121
4.3 “BRINCAR DE PARECER”: AS PERSONAGENS FEMININAS E SUAS REPRESENTAÇÕES EM <i>PRESENÇA DE THALIA</i> .....	145
<b>4.3.1 Thalia Rottweil Meissen: o primeiro palco</b> .....	152
<b>4.3.2 Maria Meissen de Mattos: à inventadeira armam um circo</b> .....	161
<b>4.3.3 Theodora de Mattos Camargo: pregando uma peça</b> .....	167
<b>4.3.4 Thalia de Camargo Raposo: pontinhas dos pés sobre as águas negras</b> .....	170
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	173
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	181
<b>ANEXO A - RUTH DE PAULA LAUS</b> .....	189
<b>ANEXO B - ENSAIO “RUTH LAUS SEMPRE”</b> .....	195
<b>ANEXO C - CARTÃO DE DESPEDIDA</b> .....	211



## 1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação busca focar as representações da figura feminina na obra *Presença de Thalia* (1989), da autora catarinense Ruth de Paula Laus, dialogando e relacionando com questões inerentes à alteridade e ao espaço das representações ficcionais estabelecidas entre gênero, o sujeito feminino enquanto produtora de textos e personagem no espaço ficcional, assim como avaliar a interferência da ideologia patriarcal presente na obra.

Nesta dissertação<sup>1</sup>, é retomada a questão de gênero social, o qual não cessa de se inscrever na literatura como forma de representação do sujeito feminino no universo ficcional, focalizando e avaliando, assim, a questão do discurso hegemônico. Busca-se revelar aspectos significativos que podem vir a elucidar como, por que, e quais elementos influenciam na conduta feminina e como se apresenta o mito patriarcal na obra proposta para investigação.

A busca do espaço feminino tem sido alvo de estudos, complementado pela atuação feminina e a construção de uma percepção e conscientização a respeito do papel transformador que lhe cabe em relação à sociedade. Tal percepção acerca do poder da mulher e de seu papel como agente social de transformação, sem deixar de manter um diálogo com o universo masculino, permitiu que, por meio dos estudos culturais de gênero e da crítica feminista, fosse possível reavaliar o lugar do sujeito feminino na sociedade.

A fim de dar à mulher seu devido destaque enquanto agente ativo da própria história nos processos sociais, culturais e intelectuais, a pesquisa feminista moderna parte da premissa de que a construção da identidade está imbricada em subjetividades do indivíduo e revela-se por meio do espaço íntimo do indivíduo, ou seja, como se instala a sua opinião ao que é dito e com o qual se relaciona - o mundo social. Tal assertiva pressupõe que isso resultaria tanto em marcas singulares na formação do indivíduo quanto na construção de crenças e valores compartilhados na dimensão cultural, os quais constituiriam, assim, a experiência histórica e coletiva de grupos, a transformação da sociedade e da visão de questões que envolvem uma nova realidade, permitindo pensar a não subordinação da mulher, com vistas à igualdade de oportunidades, porém mantendo as diferenças de gênero.

Por tais razões, faz-se relevante trazer à luz a autora Ruth de Paula Laus<sup>2</sup> (1920-2007), ocultada, quiçá esquecida pela historiografia oficial, e que atualmente pode (res)surgir em função do resgate da figura feminina enquanto escritora e agente histórico-cultural, pela

---

<sup>1</sup> Nesta dissertação, todas as citações anteriores ao Acordo Ortográfico serão mantidas conforme o original.

<sup>2</sup> Para visualizar biodata, currículo-setor artístico, viagens, contribuições a movimentos culturais, imprensa-colaboração em jornais e revistas, prêmios, verbetes e títulos da autora Ruth de Paula Laus, vide Anexo A.

pesquisa criteriosa e crítica, pelo estudo e análise da construção de representações da figura feminina na obra *Presença de Thalia* (1989), em uma relação dialógica com a representação do sujeito masculino em sua obra. A escassez de material e de estudos publicados sobre a autora, mesmo tendo sido ela responsável pela manutenção da memória e das obras de seu irmão Harry Laus<sup>3</sup>, o mais ilustre dos Laus e reconhecido muito mais no exterior que no Brasil, incita a necessidade de dar à escritora, artista e mulher Ruth Laus, espaço, inserção e conhecimento no universo social, literário e cultural.

Em um primeiro momento, foram realizadas buscas em bancos de teses, a respeito da autora Ruth Laus<sup>4</sup>, catarinense de Tijucas, e não foram encontradas quaisquer dissertações ou teses a respeito de suas obras. Contudo, em uma tese de doutorado de 2011, intitulada *Dicionário de escritoras catarinenses*, de Cláudia Regina Silveira<sup>5</sup>, como verbete, há registro biobibliográfico da autora, em que consta, ainda, a relação de suas obras e a fortuna crítica sobre a escritora.

No que tange à fortuna crítica da autora, encontra-se encartado seu *currículo – setor artístico* em suas obras, e, utilizando-se como base aquele que se encontra em *A décima carta. Laus. Apenas* (Florianópolis: Mulheres, 2006), e a tese já mencionada, Ruth Laus é verbete no *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil* (1969), de Roberto Pontual; *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos* (Brasília: MEC/INL, 1973); *A literatura de Santa Catarina* (Florianópolis, Lunardelli, 1979, p. 157); *A literatura catarinense* (Florianópolis: Lunardelli, 1985, p. 160); *A literatura de Santa Catarina: síntese informativa* (Florianópolis: Editora do Autor; UFSC, 1992, p. 68); “A mulher desmascara seus desencontros” (In: *A décima carta: Laus. Apenas*. Rio de Janeiro, 1994); *Dicionário de mulheres* (Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999, p. 269);

---

<sup>3</sup> “Homem de múltiplas frentes de trabalho – crítico de arte, escritor, agitador cultural e humanista –, ele marcou todas elas com garra, dinamismo e muita competência. Por vários anos dirigiu o Museu de Arte de Santa Catarina, ultrapassando gestões governamentais e circunstâncias políticas. Descompromissado com as academias, tanto quanto comprometido com o mundo da literatura e das artes plásticas, foi um nome de referência entre criadores experientes e jovens aspirantes. Toda uma geração de artistas catarinenses ouviu dele a crítica providencial: severa ou elogiosa, era uma crítica que apontava caminhos, reconhecia méritos. Como escritor, Harry Laus deixou uma produção que vem sendo a cada dia mais valorizada entre nós e em outros espaços”. Sua obra literária é reverenciada na França e pouco conhecida no Brasil. In: Folheto impresso *Ô Catarina! Harry Laus: dez anos de ausência*. Florianópolis, n.52, maio 2002, 16 p. Disponível em: <[http://www.fcc.sc.gov.br/ocatarina/arquivosSGC/ocatarina\\_52.pdf](http://www.fcc.sc.gov.br/ocatarina/arquivosSGC/ocatarina_52.pdf)>. Acesso em: 4 out. 2013.

<sup>4</sup> “De 1956 a 1965, Ruth dirigiu a VILLA RICA, no coração do Rio de Janeiro, à época Copacabana, Rua Barata Ribeiro, 467, onde promoveu um intenso movimento artístico-cultural nas Artes Plásticas, com incursões também no Folclore, no Artesanato e na Literatura. Com isso, incentivou muitas vocações de jovens, criando o primeiro movimento, no Rio, realmente empenhado na descoberta de novos valores. VILLA RICA foi a primeira galeria carioca com programação permanente em exposições de vanguarda. E esta era a característica mais importante da Villa Rica, estar à frente dos movimentos artísticos e apoiar manifestações pioneiras nas artes em geral. E com essa característica, registro também a marca principal de sua criadora, ou seja, estar à frente de seu tempo, ser uma mulher pioneira que sempre visou a incentivar a cultura de nosso país”. (MUZART, s.d., p. 2).

<sup>5</sup> Vide Referências.

*Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001* (São Paulo: Escrituras, 2002, p. 575-576); *Indicador catarinense das artes plásticas* (Florianópolis: MASC, 2010)<sup>6</sup> e *Dicionário de mulheres* (Florianópolis: Mulheres, 2011).

As ocorrências de estudo a respeito de gênero social e mito (patriarcal), nos bancos de teses, foram diversas e versaram, especialmente, sobre a análise de obras literárias, tanto de autoria masculina como feminina, nas quais as temáticas se referiam à representação do feminino, principalmente, nos universos ficcionais de obras de autoras e autores consagrados pela crítica e público.

Entre esses estudos, verificou-se, inclusive, a temática da identidade e das relações de poder, bem como a construção da relação de gênero entre as figuras masculinas e femininas, os perfis femininos em determinados universos ficcionais de autores(as) brasileiros(as) e estrangeiros(as), emergindo questões relativas à desnaturalização e à desconstrução dos papéis sociais atribuídos aos sexos. Portanto, a cultura é passível de fornecer um conjunto de saberes textualizados. Todavia, o que se verifica por intermédio da história da literatura ocidental é que a representação do ponto de vista e das experiências de escritores do sexo masculino, bem como de leitores, consagraram determinados autores e obras que têm sido objeto de pesquisa mais frequente, posto que fazem parte do cânone literário.

A respeito da escritora Ruth Laus, por sua vez, questiona-se a falta de estudos e pesquisas relativas a suas obras, e até mesmo em relação à própria autora, cujo romance *Presença de Thalia* (1989) é objeto de investigação do presente trabalho. Em pesquisas realizadas em referências bibliográficas, em um primeiro momento, foi encontrado um artigo intitulado “A representação do duplo na construção da identidade de Isabela: um copo, uma ode à solidão”<sup>7</sup>, cuja análise provém do conto “Impermanência”, de Ruth Laus, e que se encontra na obra *Relações*, de 1994, e, também, a existência, em um blog<sup>8</sup> dedicado à escritora, de um ensaio<sup>9</sup> escrito pelo finado professor da Universidade Federal de Santa

<sup>6</sup> Teve sua primeira edição em 1988, projeto de Harry Laus (1922-1992), ex diretor do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), e executado pela pesquisadora Nancy Therezinha Bortolin. Disponível em: <<http://www.masc.sc.gov.br/indicador/arquivos/indicadorcatarinense.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2013.

<sup>7</sup> Artigo escrito por Geresa Bondan, Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul, 2012, e Salete Rosa Pezzi dos Santos, Doutora em Letras-Literatura Comparada, pela UFRGS, professora e pesquisadora no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação *strictu sensu* da Universidade de Caxias do Sul. Para referência completa, vide Referências.

<sup>8</sup> O blog em questão intitula-se *Memorial Ruth Laus (1920 – 2007)*, mantido por seu sobrinho Egeu Laus e feito em “homenagem à escritora e crítica de arte, criadora da primeira galeria de arte moderna do Rio de Janeiro. Nascida em Tijucas (SC) em 25/01/1920, e falecida em Tijucas (SC), em 12/09/2007, em plena atividade”. Disponível em: <<http://ruthlaus.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

<sup>9</sup> Para visualizar o ensaio escrito pelo professor Lauro Junkes, vide Anexo B.

Catarina, Lauro Junkes<sup>10</sup>, intitulado “Ruth Laus sempre”, publicado por ocasião dos 80 anos da escritora, em 2000, e que versa sobre as obras *Viagem ao desencontro* (1972), *Presença de Thalia* (1989) e *Relações* (1994). O ensaio original publicado na íntegra não foi encontrado, senão dividido em três partes, nesse memorial em forma de blog, feito em homenagem à escritora<sup>11</sup>. Com o início das atividades inerentes ao Mestrado na Universidade de Caxias do Sul, e as disciplinas sendo cursadas, foram feitos alguns estudos acerca da produção literária de Ruth Laus. Em especial, cabe mencionar que a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Salete Roa Pezzi dos Santos tem trabalhado, na Graduação em Letras e em disciplina ministrada no Mestrado, obras e contos de Ruth. Como resultado das disciplinas cursadas no Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, foram produzidos dois artigos a partir dos contos “O círculo” e “Liberdade” da obra *Relações* (1994). Do último, como objeto de estudo, foi produzido o artigo intitulado “O duplo e a alteridade em ‘O círculo’, de Ruth Laus”, e que se encontra publicado na Revista *Línguas & Letras* (UNIOESTE, v. 15, n. 30, segundo semestre de 2014)<sup>12</sup>. O segundo artigo até o presente momento, encontra-se inédito, mas já foi submetido à publicação<sup>13</sup>. Foram, também, apresentadas comunicações sobre esses contos e publicados resumos e textos em anais de eventos, em 2014<sup>14</sup>. Sobre o conto “Giselle”, também da obra *Relações* (1994), no Salão de Iniciação Científica da UFRGS de outubro de 2014, na sessão *A mulher na literatura e a autoria feminina*, em Porto Alegre, foi apresentado pôster pelo acadêmico do curso de Psicologia da Universidade de Caxias do Sul, e bolsista PROBIC/FAPERGS, Christian Fontana, sob a orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Salete Rosa Pezzi dos Santos, intitulado “A opressão feminina em ‘Giselle’, de Ruth Laus”<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Lauro Junkes, falecido em 2010, foi presidente da Academia Catarinense de Letras e integrante do Conselho Estadual de Cultura de Santa Catarina. Bacharel em Direito com mestrado em Literatura e doutorado em Linguística; foi professor da UFSC.

<sup>11</sup> Intitulado “Mulher desmascara seus desencontros” (Florianópolis, 4/4/94), o ensaio de Lauro Junkes, que no *blog* fora publicado como parte I, encontra-se na obra *A décima carta: Laus. Apenas*, em sua terceira edição, de 2006, páginas 174-179.

<sup>12</sup> Autoria de ROCHA, Karen Gomes da; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10182/8053>>.

<sup>13</sup> Artigo intitulado “A representação do migrante nordestino: interstícios e cultura na figura de Francisco da Silva em ‘Liberdade’”, de Ruth Laus (ROCHA, Karen Gomes da; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos).

<sup>14</sup> Trabalhos completos publicados em anais de eventos: ROCHA, K. G., SANTOS, S. R. P. “A figura do migrante nordestino: interstícios e cultura na figura de Francisco da Silva em ‘Liberdade’”, de Ruth Laus. In: III Encontro Sul Letras, 2014, Guarapuava. *Anais do III Encontro Sul Letras*. Guarapuava: UNICENTRO, 2014. v. 1. p. 377–393; ROCHA, K. G., SANTOS, S. R. P. “Eu e o Outro em ‘O círculo’, de Ruth Laus: o duplo e a alteridade”. In: II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais, 2014, Caxias do Sul. *Anais II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais* (II SILLPRO): espaço, território e região. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2014. Resumo publicado em anais de eventos: ROCHA, K. G.; SANTOS, S. R. P. “A figura do migrante nordestino: interstícios e cultura na figura de Francisco da Silva em ‘Liberdade’, de Ruth Laus”. In: III Encontro Sul Letras, 2014, Guarapuava (PR).

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/112230>>.

A escritora dedicou sua vida, basicamente, às artes e à manutenção da memória literária de sua família – do irmão e das irmãs e prima. Talvez sua trajetória literária tenha sido ofuscada pela trajetória do irmão mais ilustre, Harry Laus, o qual foi objeto de investigação mais rigorosa e de estudos mais minuciosos, e cuja obra foi reeditada por Ruth Laus.

Para tanto, identificar a posição de sujeito da autora permitirá qualificar a análise da obra *Presença de Thalia*, levando-se em conta que essa publicação faz parte de um universo com ampla possibilidade de análise, em que é possível delinear a representação da identidade do sujeito feminino, além de focalizar o papel da mulher enquanto entidade histórico-cultural, como produtora de textos, de modo a trazer a autora catarinense Ruth Laus à luz do conhecimento acadêmico e social, com vistas a suscitar maior interesse de pesquisa e estudos a esse respeito. Não se pode abandonar o contexto histórico das mulheres para qualquer tipo de estudo, pois a tarefa de estudar os escritos de mulheres está conectada com o “tumultuoso e intrigante campo selvagem da própria diferença” (SHOWALTER, 1994, p. 54). A respeito de Ruth Laus, é importante o resgate de suas trajetórias intelectual e cultural, o intercâmbio entre o estado em que nasceu, Santa Catarina, e sua vida no Rio de Janeiro, a atividade cultural intensa a que se manteve ligada e o conjunto de suas obras, *Viagem ao desencontro* (1972), *Presença de Thalia* (1989) – objeto desta investigação -, e *Relações* (1994), além de outras produções.

A obra em questão focaliza personagens-mulheres as quais têm uma relação a ser revelada a partir da interação com o sujeito masculino – em que seja possível estabelecer o diálogo e relacioná-lo com questões inerentes à alteridade e ao espaço das representações ficcionais estabelecidas entre gênero, o sujeito feminino enquanto produtora de textos e personagem no espaço ficcional, assim como avaliar a interferência da ideologia patriarcal presente na obra.

A consciência de que o criador da(s) obra(s) é socialmente situado, e de que essa produção traz marcas dessa circunstância, torna a legitimidade de suas representações passível de questionamento e, portanto, é possível verificar a presença de grupos sociais diferenciados, posto que são, também, constituídos de seus autores ou de suas personagens. Tais vozes, considerando-se, inclusive, o campo literário, conduzem-nos a pensar acerca das relações e imbricações entre o fazer literário e o mundo social.

Para buscar resposta ao questionamento do que é o feminino, necessita-se entender que o gênero é relacional, ou seja, pode-se entendê-lo como processo social entre sujeitos/indivíduos, na coletividade. Também é preciso entender que as relações de gênero



não são simétricas e que não se configuram apenas na dualidade masculino/feminino, mas sim, entre outras implicações, em visões relacionais e de alteridade entre os gêneros – sejam eles iguais ou combinatórios.

A crítica literária centrada na questão da “mulher”, em conformidade com Ellen H. Douglass (1989, p. 26), baseia-se na identificação do “mito da mulher” como fundamento ideológico do patriarcado<sup>16</sup> e o cânone literário como um dos transmissores deste mito, consoante propusera Simone de Beauvoir, em 1949, em sua obra *O segundo sexo*. À tal crítica literária, atualmente, interessa o mítico<sup>17</sup> e dedica-se, especialmente, “à representação e à problematização da mitologia patriarcal na literatura escrita por mulher”.

Utilizando-se dos pressupostos de Rachel Blau DuPlessis<sup>18</sup>, Douglass (1989, p. 26) assume que para a escritora, confrontar o mito significa “colocar-se no ponto de impacto de um sistema forte de interpretação que se mascara como representação”, de forma que, ao lidar com o mito, esta ensaia sua própria colonização ou “iconização” por meio dos materiais que sua cultura considera poderosos e primários. Assim, a autora que na criação de sua obra faz uso dos paradigmas míticos do patriarcado “tende a criticar e a transformar estes paradigmas no ato de transcrevê-los”. O estudo deste processo – emergente nos Estados Unidos, em conformidade com Douglass – combina conceitos da crítica mítica<sup>19</sup> com os da crítica feminista, desenvolvendo-se em um novo campo de estudos, o qual é denominado pela estudiosa como “crítica mito-feminista”.

Em relação à crítica da literatura brasileira, Douglass (1989, p. 26) assevera que a pertinência da crítica mito-feminista revelou-se a partir da preocupação com paradigmas míticos que se evidenciam em obras de escritoras do século XX, como Clarice Lispector, Nélide Piñon, Lya Luft, Tânia Faillace, Sônia Coutinho, entre uma lista infindável de tantas outras. Nesse sentido, pode-se dizer que muitas outras podem vir a ser objeto de investigação, ampliando-se o campo de estudos.

A crítica mito-feminista, além de identificar os paradigmas míticos que se encontram na literatura escrita por mulheres, tem como intuito “delinear as implicações do confronto

---

<sup>16</sup> Consoante Bila Sorj (1992), foi a busca de uma teoria da opressão da mulher que deu origem ao conceito de “patriarcado” e sua origem remetida “seja às necessidades de controle da sexualidade feminina, seja à ‘lei do pai’.”

<sup>17</sup> Para Douglass, diz respeito às estruturas supostamente imutáveis do mito que, quando expostas como transmissoras da ideologia patriarcal, como a essência e experiência do sagrado, o naturalizam (1989, p. 32).

<sup>18</sup> Crítica e poeta norteamericana. Consultar DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing beyond the ending. Narrative strategies of twentieth century women writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

<sup>19</sup> De acordo com Douglass (1989, p. 26), preocupa-se com a identificação e a análise dos elementos míticos que se apresentam na literatura, e cujos exemplos seriam FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957; PATAI, Daphne. *Mith and ideology in contemporary brazilian fiction*. Cranbury/New Jersey: Associated University, 1983.

entre o mito e a escritora” (DOUGLASS, 1989, p. 26-27), além de trazer à tona o questionamento acerca do que acontece quando a mitologia patriarcal é reescrita a partir da perspectiva da mulher. A essa pergunta, a crítica apresenta duas respostas, aparentemente contraditórias: a suposição de que a manipulação da mitologia patriarcal pela escritora resulta na “destruição do mítico e em sua substituição pelo ‘realístico’” ou “a missão do feminismo literário é acabar com a mitologia”. Douglass menciona que há aí, implicitamente, uma posição antimitológica, vista como “um sistema narrativo cuja única função é a transmissão de ideologias opressoras” (1989, p. 27). Em contraponto a essa posição, é ainda exposta por Douglass (1989) a existência de outra vertente inserida na crítica mito-feminista, que surgiu com a teologia feminista e que insistiria na possibilidade de uma mitologia antipatriarcal, isto é, feminista. Esse novo campo acadêmico da teologia, de acordo com Douglass, dedica-se

à crítica da religião patriarcal e à criação das bases para uma espiritualidade feminista. Ao criticar as narrativas da religião patriarcal por representar a mulher como um sexo secundário e pecador, redimível só mediante a obediência e a maternidade, essa teologia feminista encontrou, na literatura escrita por mulheres, uma fonte de novos mitos capazes de orientar a mulher em sua própria subjetividade. (1989, p. 27).

Com base nesses estudos teológicos feministas, desenvolve-se, na mesma medida, dentro da crítica literária feminista, o interesse pela “revisão” da mitologia patriarcal na literatura escrita por mulheres. Dessa forma, ao considerarem a premissa teológica de que o mito é um amparo fundamental à vida humana, as pesquisadoras sustentam que a “destruição da mitologia patriarcal não pode ser vista como um fim último, mas unicamente como um ponto de partida que abre lugar à criação de uma mitologia feminista.” (DOUGLASS, 1989, p. 27).

Assim, Douglass assevera que qualquer crítica que objetive examinar a transcrição de mitos patriarcais na literatura de autoria feminina deve encarregar-se também de “elaborar uma posição própria em torno deste debate teórico” (1989, p. 27). No que tange à transcrição, são propostos pela estudiosa três questionamentos: ela “leva à destruição do mito, ou à sua transformação? Ou, para considerar uma possibilidade pouco elaborada pela crítica mito-feminista, pode uma escritora simplesmente duplicar o mito patriarcal tal como ele se apresenta?” (1989, p. 27).

Ao refletir sobre a aceitação da definição do mítico dominante na crítica literária atual, em que o mito é pensado como uma narrativa durável e até inalterável, Douglass (1989, p. 27-28) conclui que à escritora caberia ou duplicar ou destruir a mitologia patriarcal, atentando-se

para o fato de que se ela se atreve a criticar o mito no ato de transcrevê-lo, “o paradigma perde a inalterabilidade que lhe conferia sua qualidade ‘mítica’”.

Destarte, avaliando-se os questionamentos propostos por Douglass (1989, p. 27) a respeito do uso de paradigmas míticos do patriarcado na criação literária feminina, a obra de Ruth Laus, *Presença de Thalia*, escrita pela autora a partir da perspectiva da mulher, permite que sejam concebidas três hipóteses: a) destruição do mito; b) transformação do mito; c) reafirmação do mito patriarcal tal como ele se apresenta, as quais são avaliadas nesta dissertação, não sendo descartada a possibilidade de transformação do mito, sem, no entanto, deslocá-lo do mítico<sup>20</sup>.

A busca do feminino, pela análise do masculino e do feminino, além de outras possibilidades combinatórias na obra da escritora Ruth Laus, viabiliza uma visão crítica, por meio de pesquisa e análise, acerca da ruptura, ou não, do modelo mítico do patriarcado. Em verdade, para que o gênero se constitua em uma categoria de análise, é necessário não apenas levar em consideração as polarizações que surgem, como se fossem apenas uma visão dual em que há dois únicos gêneros a serem avaliados, mas que se possa estabelecer uma nova visão do mundo e ultrapassar limites impostos.

O feminismo, conforme apontado por Heloísa Buarque de Hollanda (1999, p. 10), “vem sendo considerado, no cenário pós-moderno de descrédito das ideologias, como uma das alternativas mais exemplares e concretas para a prática política e para as estratégias de defesa da cidadania” e, por tal razão, pode ser entendido como uma “luta” pela significação, sem querer, no entanto, ser excludente. Para estudar as relações intersubjetivas – leia-se, entre homens, entre mulheres e entre homens e mulheres, em uma abordagem não prescritiva -, é imprescindível não considerar a questão de gêneros como uma batalha travada, mas antes como construção sociocultural, permeada pelas relações e inter-relações construídas, transformadas ou desmitificadas.

No que concerne às pesquisas a respeito de gênero e das relações sociais, prezando-se as que são realizadas no campo literário, haja vista sua enredada ligação com o campo político, esta dissertação visa desvelar o lugar literário que a obra *Presença de Thalia* arquiteta ou inventa a partir da voz narrativa e das personagens femininas construídas no universo ficcional de Ruth Laus.

---

<sup>20</sup> Proposta de Annis Pratt, conforme Douglass (1989, p. 28), em que “a revisão da mitologia patriarcal na literatura da mulher se restringia à reelaboração de seu conteúdo. Segundo esta ideia, a estrutura do mito permanece inalterada, embora seus temas mudem”, de forma que se aplica às escritoras que reproduzem a mitologia patriarcal sem questionar a ideologia nela inscrita.

A importância da pesquisa e do que se propõe estudar é retomar a questão da mulher na literatura, sua condição como sujeito histórico, em relação à escrita e à sua representação em obras literárias, possibilitando o resgate de obras esquecidas, não conhecidas ou, quem sabe, ignoradas, com o intuito de alcançarem a devida atenção, para que sejam postas em pauta para análise e discussão e, por conseguinte, possam ascender ao devido lugar que lhes cabe no contexto da História da Literatura.

Uma literatura de autoria feminina, para Luiza Lobo (2013), em seu ensaio “A literatura de autoria feminina na América Latina”, constitui-se “naquelas obras em que a literatura se exerce como tomada de consciência de seu papel social”, tornando-se perceptível a existência de um discurso de alteridade política, consoante seus representantes se assumam e se declarem como tal. No contexto latinoamericano, implica que sejam repensadas as questões que definem as posições do sujeito que não desempenham um papel fundamental em sociedade, mas que podem vir a tomar consciência de sua importância e, assim, promover seu posicionamento enquanto agentes no processo de construção de sua identidade.

A presente dissertação apresenta a problematização da representação social do feminino na obra *Presença de Thalia* (1989), de Ruth Laus, e se essa pode ser analisada como manutenção, destruição ou transformação dos paradigmas do mito patriarcal, possibilitando um entendimento dos papéis do feminino e do masculino dentro do universo ficcional da obra em questão. Questiona-se, também, se esta obra promove intervenção nos sistemas sociais de poder estabelecido.

A partir das considerações já ressaltadas, objetiva-se, então, de um modo geral, investigar a representação da identidade feminina, essencialmente calcada na perspectiva da ginocrítica, proposição da segunda vertente da crítica feminista sugerida por Showalter (1994), uma vez que se propõe a análise da obra de uma escritora mulher. A presente análise ainda inclui-se no quarto modelo proposto por Showalter (1994), o cultural, com vistas a relacionar o contexto sócio-histórico-cultural à representação dos sujeitos femininos. Assim, em *Presença de Thalia* (1989), da escritora catarinense Ruth Laus, questiona-se em que medida o discurso hegemônico patriarcal pode ser colocado em questão, ao focalizar o papel social da mulher enquanto entidade sócio-histórico-cultural, como produtora de textos e como representação do sujeito feminino no universo ficcional. Para que tal objetivo possa ser atingido, busca-se investigar como os estudos de gênero podem interferir nas práticas interpretativas do discurso feminino ou dimensioná-las.

Desse modo, o segundo capítulo, intitulado *Região, regional(ismo) e regionalidade*, faz uma revisão dos pressupostos teóricos dos conceitos de região e regionalidade, buscando-

se propor a inserção da obra da escritora catarinense em uma *literatura localizada regionalmente*. Abarca-se a concepção de região, enquanto representação simbólica de um espaço praticado, além das relações que podem ser estabelecidas a partir dela, utilizando-se, também, como base teórica os preceitos de estudiosos alemães sobre regionalismo, com o intuito de repensá-lo e atualizá-lo, especialmente na discussão da composição do regionalismo na literatura catarinense. Finalmente, através da discussão dos conceitos de regionalidade e “relatos de regionalidade”, os quais servem como chave de interpretação, pretende-se estabelecer de que forma os preceitos religiosos que regem o universo ficcional da obra interferem nas relações estabelecidas entre as personagens femininas e o espaço na narrativa.

O terceiro capítulo, *Cultura e gênero social*, por sua vez, primeiramente traz uma discussão teórica acerca dos estudos culturais, focalizando-se nos estudos culturais de gênero e, em especial, na segunda vertente da crítica feminista – a ginocrítica – que, baseada em quatro modelos de análise, concentra-se no quarto, o modelo cultural, no qual são propostas duas estratégias de análise de cunho antropológico, propostas por Showalter (1994), o grupo silenciado de Ardener e a “descrição densa” de Geertz. Tomando-se ambas estratégias, procede-se à discussão teórica da antropologia da experiência acerca da expressão, levando-se em consideração o grupo silenciado, isto é, a mulher, e o seu texto realizado – a obra ficcional - na perspectiva feminina, e à sua “descrição densa”, considerando-se o campo social familiar e as estruturas de poder nele envolvidas. Por fim, os papéis sociais dos sexos, focalizando-se o casal-matriz do campo familiar, são abarcados, com vistas a verificar em que medida estabelecem uma atuação sobre a estruturação da identidade feminina das demais personagens.

O quarto capítulo, *Representações do sujeito feminino*, propõe trazer à discussão, na primeira abordagem, questões que dizem respeito à história literária e à formação do cânone sob a perspectiva da historiografia literária feminista, com vistas a dar condições de compreensão da inexistência de um ponto de vista único, de gênero, do gênero humano que, por associação, tornar-se-ia sempre masculino, questionando a exclusão de escritoras do cânone. Procede-se, então, à composição de um breve panorama da escrita de autoria feminina em Santa Catarina, objetivando-se pensar o lugar ocupado por Ruth Laus nesse contexto. Finalmente, propõe-se analisar as representações de personagens femininas descendentes do casal-matriz da obra, com o intuito de demonstrar de que modo algumas apresentam modificações ao longo da trama, mesmo inseridas em um contexto regional delimitado social, histórica e culturalmente, enquanto outras se mantêm fiéis ao papel determinado por essa rede de relações, submetendo-se a ou subvertendo o poder patriarcal e,

para tanto, utilizam-se os pressupostos de análise da crítica feminista e as representações do sujeito feminino na ficção.

O presente estudo toma como subsídio teórico basilar, no que tange à abordagem em seu todo, a hermenêutica do texto de Paul Ricoeur, que se caracteriza como “a teoria das operações de compreensão em sua relação com a interpretação dos textos” (1990, p.17), de forma a decifrar os símbolos presentes na obra literária, a qual se propõe investigar. Em que pesem os símbolos, Ricoeur (1990, p. 15) caracteriza-os como “toda estrutura de significação em que em um sentido direto, primário, literal, designa por acréscimo, outro sentido indireto, secundário, figurado, que só pode ser apreendido através do primeiro”.

Ricoeur (1990) entende que a linguagem tem uma função prospectiva, reveladora de possibilidades futuras. A palavra se torna o universal concreto, porque é na linguagem que o cosmos, o desejo, e o imaginário acedem, cada vez, à palavra, isto é, através da linguagem se faz possível a interpretação criadora de sentido, em uma atitude filosófica que se relaciona ao compreender: pressupõe, então, a existência de um objeto a ser analisado e que este objeto não se encontra imediatamente na consciência.

Na apresentação da obra *Interpretação e ideologias*, de Paul Ricoeur, Hilton Ferreira Japiassu (1977), comenta o fato de que a realidade não é criada pelo homem, mas, antes, percebida:

No plano do conhecer, a primeira característica do *objeto* é a de *aparecer*. O homem não cria o real. Ele o recebe como uma presença. Sua percepção se abre ao mundo. Percepção finita. Toda visão é um ponto de vista. O mundo é o horizonte de todo objeto, que só é percebido em parte. Há possibilidades infinitas de captá-lo. Muitos pontos de vista nos escapam. No entanto, podemos *dizê-los*: pela linguagem, falamos das fisionomias ocultas e não percebidas das coisas. Falamos delas em sua ausência. Neste sentido, a palavra transcende todos os pontos de vista. A realidade não se reduz ao que pode ser visto. Identifica-se também ao que pode ser dito. Há uma síntese do visto e do dito numa filosofia do discurso, mas que só se aplica à ordem das coisas. No mundo humano, permanece uma dualidade: o dado e o sentido são irredutíveis. O homem não é um dado. Ele se define por ser uma tarefa, uma síntese projetada. Nem por isso se reduz à mera subjetividade. Está vinculado ao mundo exterior mediante seus interesses e seus sentimentos (p.3).

Posto que o homem não é um ser isolado, age, reage e interage com e neste mundo exterior ao qual se vincula, e a Hermenêutica visa a uma decifração dos comportamentos simbólicos do homem, como forma de decifrar o sentido oculto no sentido aparente e capaz de elucidar as múltiplas funções do significar humano. Japiassu acrescenta que “o ser se dá à consciência do homem através das sequências simbólicas, de tal forma que toda visão do ser e

toda existência como relação ao ser já se afirmam como uma interpretação” (1977, p. 6), o que não desvincula, portanto, a linguagem literária do fazer social.

Através da relação com a interpretação de textos à que a hermenêutica se propõe, relativo aos contextos que determinam o valor adquirido pela palavra, além de seu caráter polissêmico, e que intenta o “manejo dos contextos” com a finalidade de que haja atividade de discernimento – a qual se entende por interpretação -, pretende-se analisar os símbolos presentes na obra *Presença de Thalia* (1989), de Ruth Laus, com foco relacionado às representações de gênero social e às ideologias presentes nos contextos a serem analisados.

Como procedimentos, a presente dissertação analisa a configuração regional e as suas inter-relações culturais na obra, a partir de pressupostos de região e de regionalidade como categoria de análise, em uma discussão teórico-crítica da literatura regional, alicerçada na crítica literária feminista e de estudos culturais de gênero, com vistas a relacioná-los com os contextos sócio-histórico-culturais representados no texto. Em acréscimo, utiliza-se a noção “relatos de regionalidade”<sup>21</sup>, cunhada por Rafael José dos Santos (2009), as quais se constituem como chaves de interpretação. Aliados à perspectiva da ginocrítica, como estratégias de interpretação e contribuição aos estudos culturais, em especial, de gênero, utilizam-se os pressupostos teóricos dos antropólogos Bruner (1986), no que diz respeito à experiência e à expressão de textos realizados, focalizando-se a autoria feminina, e Geertz (1989), com o intento de aqui se cumprir “meio que um papel de etnógrafo”, colocamo-nos enquanto o indivíduo que desvela as estruturas conceituais e interpreta essas “teias de relações” ficcionais, para que, por meio da “descrição densa”, seja possível desvendar em que medida esse sistema de análise, o campo social familiar arquitetado na obra - cuja interpretação utiliza-se dos pressupostos teóricos do espaço social de Bourdieu (2001) - e da dominação masculina na configuração das relações estabelecidas pelo casal-matriz do romance (BOURDIEU, 2014), interfere no sistema de poder estabelecido. Por fim, os pressupostos teóricos de Chartier (2001) e Weedon (2003) embasam a reflexão sobre representação, identidade e subjetividade, no que tange às personagens femininas.

Por último, as considerações finais pretendem retomar as questões já abarcadas no presente estudo, de modo a responder se há influência do contexto no processo de construção e afirmação dos sujeitos femininos presentes na obra *Presença de Thalia*, subvertendo o mito

---

<sup>21</sup> Relatos de regionalidade “não são transposições da região (ou do regional) para a linguagem. Antes, eles são co-produtores de regionalidades, na medida em que se constituem de sentidos partilhados e, lembrando Weber, *reciprocamente referidos*” (SANTOS, 2009, p. 16, grifos do autor), constituindo, dessa forma, a densidade cultural a ser apreendida e interpretada, ou seja, a concepção de que os *relatos de regionalidade*, como práticas, servem como “chaves de interpretação”.

patriarcal, tomando-se por base os pressupostos da ginocrítica, relacionando-os aos “relatos de regionalidade”, à configuração do campo social familiar e as relações de poder, dialogando com as representações de sujeitos femininos na literatura e as manifestações simbólicas na expressão, isto é, no texto realizado por Ruth Laus.





## 2 REGIÃO, REGIONAL(ISMO) E REGIONALIDADE

*Atendendo aos insistentes chamados, abandonaram alguns sonhos, anteciparam o casamento e trocaram Berlim por Tijucas.*

**Ruth Laus.** *Presença de Thalia.*

O primeiro capítulo desta dissertação versa acerca da concepção de região, enquanto representação simbólica de um espaço praticado, além das relações que podem ser estabelecidas a partir dela, utilizando-se, também, como base teórica, os preceitos de estudiosos alemães sobre regionalismo, com o intuito de repensá-lo e atualizá-lo, especialmente na discussão da composição do regionalismo na literatura catarinense. Procura-se, ainda, delinear o lugar do romance *Presença de Thalia* na produção literária catarinense moderna enquanto obra de uma *literatura localizada regionalmente* e como representante do retorno do regionalismo alemão na literatura catarinense, de autoria feminina e na figura da escritora Ruth Laus. Finalmente, através da discussão dos conceitos de regionalidade e “relatos de regionalidade”, conceito que serve como chave de interpretação, pretende-se estabelecer como os preceitos religiosos que regem o universo ficcional da obra interferem nas relações estabelecidas entre as personagens femininas e o espaço na narrativa.

## 2.1 REGIÃO E REGIONALIDADE: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

*E os Meissen aportaram em Itajahy. Casados de pouco, muitos sonhos e as esperanças dos vinte anos. Seus companheiros imigrantes preferiram o Vale, Hans e Anna seguiram o caminho feito por tio Brehm vinte e um anos antes. Um dia e uma noite sob o céu apinhado de estrelas. Tímidos pelo desconhecido, deixavam que a lentidão os levasse. Carregavam dentro de si a sensação de exílio. O caminho poeirento debruado de verdes, os pássaros, as cigarras, os grilos, e sua Alemanha na mente e no sangue. Nos olhos?...*

**Ruth Laus.** *Presença de Thalia.*

Com o intuito de analisar fenômenos sociais, culturais e identitários, estabelece-se a necessidade de levar em consideração a configuração regional, sendo, pois, à região, ao assumir o papel de espaço praticado<sup>22</sup>, delegado um estatuto de constructo político e à qual se pode refutar a concepção de ser um espaço unicamente natural, consoante alguns ramos da Geografia o concebem. Para tanto, o termo “região”, ao assumir diversos conceitos, em que cada ponto de vista diferente o conceitua – uma região poderá ser geográfica, se forem levados em consideração os aspectos físicos e da paisagem; ou literária, caso sejam abarcadas as relações sociais e as características da produção literária, por exemplo, - atenta a vários campos que se faz necessário considerar.

Partindo-se, primeiramente, da ideia de região, com base na descrição de sua etimologia<sup>23</sup>, consoante Bourdieu (2001), um dos primeiros a assumir o conceito e sobre ele pensar, em que pese o princípio da “di-visão”, isto é, “acto mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por *decreto* uma descontinuidade decisória na continuidade natural (não só entre as regiões do espaço mas também entre as idades, os sexos, etc.) (p.

<sup>22</sup> Tomam-se aqui os preceitos de Michel de Certeau: “Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (2002, p. 202), isto é, o espaço é um lugar de movimento e de deslocamento no tempo produzido pela prática.

<sup>23</sup> Ao considerar a etimologia proposta por Emile Benveniste, Bourdieu (2001, p. 113) expõe que região deriva de *regio*, cuja raiz provém do verbo latino *regere* (governar; comandar) e refere-se à unidade político-territorial em que se dividia o Império Romano, atribuindo à região, em sua concepção original, uma conotação política.

113)”, como poder de impor uma visão do mundo social. Dessa forma, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, percebendo-se que a delimitação do espaço geográfico dá-se por intermédio do poder, em um ato de subordinação, em que se sobressai a figura do Estado, mas que pode ser influenciado por outros tipos de intervenção.

Estabelecida, no decorrer do tempo, uma polissemia inerente às propostas do conceito de região dentro da área da Geografia, assim como em outras áreas do conhecimento, e que, de acordo com Rogério Haesbaert, em seu sentido mais restrito, e em concordância com a exposição de Bourdieu, era “originalmente ligado a relações de poder, vinculado à própria raiz do termo [...], acabou aos poucos perdendo terreno, permanecendo, entretanto, a característica do ‘poder’ que impõe toda a divisão regional, especialmente quando vinculada à figura do Estado” (2007, p. 39).

A concepção do termo em relação ao poderio do Estado estende-se ao âmbito sociocultural, pois, se a região é antes uma delimitação do espaço geográfico, ela apenas existe e se mantém em função das vivências que nela se estabelecem. Assim, para Pozenato, a região constitui-se em uma rede de relações, com identidade própria, em que o regionalismo não consiste em uma visão estreita do processo social e, atualmente, “a percepção das relações regionais é vista como um modo adequado de entender como funciona, ou pode funcionar, o processo de mundialização de todas as relações humanas” (2003, p. 149), isto é, como é possível, por meio das particularidades (regionalidades) inerentes a cada processo, serem conhecidas e compartilhadas suas especificidades globalmente.

Nessa perspectiva, também de cunho mais realista, Haesbaert (2007, p. 46), com uma maior carga empírica<sup>24</sup>, posto que parte da experiência de práticas sociais efetivas, propõe uma das possibilidades de avaliar a região em uma perspectiva que a considera “como uma construção efetuada a partir das próprias ações dos grupos sociais, sejam elas de ordem econômica, política (por intermédio dos “regionalismos”, por exemplo) e/ou simbólico-cultural (a partir das identidades culturais)”. Isso posto, tem-se a região concebida como Pozenato a expusera primeiramente, em que “a região, sem deixar de ser, em algum grau, um espaço *natural*, com fronteiras *naturais*, é antes de tudo um espaço construído por decisão, seja política, seja de ordem das representações, entre as quais as de diferentes ciências” (2003, p. 150), o que pressupõe a existência e a manutenção de várias concepções de *região* - região histórica, cultural, econômica, etc., com fronteiras distintas em um mesmo território, de forma

---

<sup>24</sup> Para o autor, “sem nenhuma valoração negativa *a priori* do empirismo” (HAESBAERT, 2007, p. 46).

que “[...] o espaço físico passa para um segundo plano, para privilegiar variáveis e relações de tipo humano ou social, cada uma dentro da sua perspectiva de observação” (POZENATO, 2003, p. 150).

Portanto, o conceito e a definição de uma determinada região pressupõem construções: “são representações simbólicas e não a própria realidade ou, como ensina a Física Quântica: só existe como fenômeno aquilo que conseguimos construir na nossa linguagem” (POZENATO, 2003, p. 151), sendo a região constituída em conformidade com o tipo, o número e a extensão das relações adotadas para defini-la e que sua existência é mantida na medida em que é construída pela práxis ou pelo conhecimento mediante um conjunto de relações que apontem para essa prática.

Pensa-se, a partir da sugestão acerca da discussão do que constrói a região, se por intermédio do espaço ou do tempo e a história, conforme suscitou Pozenato (2003, p. 152), que se ela se apresenta como espaço, define-se, então, por uma história, a qual se institui como diferente da do espaço vizinho e externo, em que a ênfase na história pressupõe

a importância maior dos fatores sociais em confronto com os fatores de ordem física ou da *paisagem*. Mas remete, principalmente, para uma visão sistêmica da regionalização como processo. Nesse processo pesa, sem dúvida, a constatação de identidades internas, mas pesa, igualmente, o deslocamento produzido pelas diferenças vindas do mundo externo (POZENATO, 2003, p. 152, grifo do autor).

Logo, alia-se ao conceito de região a noção de prática do espaço e sua relação com o tempo, nesse processo concebido como regionalização, em que tal processo é visto como um sistema que com o meio interage, não pura e simplesmente, mas que nele se estabelecem experiências empíricas temporais, em uma relação de troca.

Como constructo político, ou da ordem das representações, Joachimsthaler ressalta que:

Regiões não existem simplesmente. Os modelos identitários aparentemente bem definidos, que identificam um determinado contexto local com “seus” cidadãos e “sua” cultura, com uma benvinda (sic) “unidade” regionalmente professada – mesmo que eles se tornem uma espécie de vida ou de “segunda natureza” das pessoas neles nascidas ou a eles incorporadas (como pátria<sup>25</sup> por opção) –, são realidade somente porque eles (os modelos identitários), como toda cultura, são construídos e preservados. Ou seja, os modelos identitários são, pura e simplesmente, construídos pelo homem. Via de regra, essa ação humanizadora da cultura, que permite que regiões se tornem “pátria”, em raros casos é percebida

<sup>25</sup> O conceito de pátria (no original, *Heimat*) utilizado pelo tradutor deste texto, Prof. Dr. Gérson Roberto Neumann, e considerado de difícil definição, é aquele apresentado pelo Dicionário Houaiss da língua portuguesa: “país em que se nasce e ao qual se pertence como cidadão; terra, torrão natal” (HOUAISS, 2001, p. 2150), conforme ele mesmo explica em nota (apud JOACHIMSTHALER, 2009, p. 28).

concretamente como um processo decisório consciente dos formadores do espaço cultural<sup>26</sup> (2009, p. 28).

Na intenção de criar um mundo onde viver, e considerando-se a prática do espaço sobre a qual Pozenato (2003) já discorrera, Joachimsthaler pressupõe que a *região* é percebida “como algo movendo-se numa *longue durée*<sup>27</sup> – a ‘História social’ –, que determina o período vital de espaços culturais com relevante patrimônio cultural, material e imaterial, porém numa perspectiva de longo prazo, fora do espaço de experiência de uma vida humana individual” (2009, p. 28), cujas muitas influências agrupam-se em uma unidade cultural que age homogeneamente: “ [...] ‘Assim as coisas se reúnem. O todo. O passado. A história real’. Tais formas de concentração espaço-cultural adquirem individualidade e, comparadas com outras formações identitárias em outras áreas (e tempos) de concentração [...]” (JOACHIMSTHALER, 2009, p. 29), asseguram sua unidade.

A partir da constatação de que a região é um fenômeno, e não uma realidade *natural* (POZENATO, 2003, p. 152), que pode ser explicada como objeto em uma ordem epistemológica, e que do ponto de vista da pesquisa newtoniana tem existência autônoma, sua descrição e análise tornam-se possíveis desde que não seja na perspectiva da regionalidade. Pozenato esclarece, pois:

[...] o foco é centrado na descrição e análise de um objeto dado como sendo uma região e não, numa outra perspectiva, na análise de um conjunto, ou rede, de relações que tenham o caráter de regionalidade. O que pois cabe discutir é o significado desse deslocamento da questão da região para a questão da regionalidade. A regionalidade pode ser definida como uma dimensão espacial de um determinado fenômeno tomada como objeto de observação. Isto implica em (sic) admitir que o mesmo fenômeno, visto sob a perspectiva da regionalidade, pode ser visto sob outras perspectivas. A existência de uma rede de relações do tipo regional num determinado espaço ou acontecimento não os reduz a espaços ou acontecimentos puramente regionais. Serão regionais enquanto vistos em sua regionalidade (2003, p. 151).

<sup>26</sup> “Espaços culturais, por si sós, ainda não são regiões. Espaços culturais são somente áreas geográficas (e temporais) disseminadoras de diferentes bens culturais. Dito de outra forma: cada patrimônio cultural tem seu espaço cultural próprio (variável e capaz de expandir-se a qualquer momento por exportação): é assim com o gótico e o tango, a Bíblia e o McDonalds, o basco e os iglus, o garfo e a faca e as técnicas chinesas de respiração. As áreas disseminadoras de muitos desses bens culturais particulares recobrem em parte e acumulam-se em (e com) contextos particulares concretos, formando concentrações espaço-culturais (“culturas”) que são forçosamente de caráter “sincrético”, de proveniência intercultural [...]” (JOACHIMSTHALER, 2009, p. 28), que vem a compor uma concentração espaço-cultural, ou seja, cada qual constitui-se em uma cultura.

<sup>27</sup> Concepção de “longa duração” (tempo estrutural) proposta por Braudel em seu artigo seminal (1958) a partir da aplicação em seu estudo do “mundo mediterrâneo” (Braudel, 1949), a qual é concebida como uma “relação histórica mais ou menos estável que possibilita uma abordagem ampla e experimental da reconstrução teórica de mudanças históricas globais em longo prazo e em larga escala”. In: TOMICH, Dale. A ordem do tempo histórico: *longue durée* e a micro-história. *Almanack*. Guarulhos, n. 02, p. 52-65, 2011. Disponível em: < <http://www.almanack.unifesp.br/index.php/almanack/article/viewFile/746/pdf>>. Acesso em: 03 out. 2014.

Logo, a região se estabelece a partir de suas particularidades, isto é, a congregação de suas regionalidades (e tanto o conceito de região quanto o de regionalidade são representações simbólicas), as quais compõem a unidade cultural, conforme expõe Joachimsthaler:

“região”, “pátria”, torna-se espaço cultural para os nela nascidos ou para os que a ela se dirigiram, por meio da consciência de sua particularidade, por meio do desenvolvimento do acúmulo cultural casual num sistema de (auto-)criação, num “espaço significativo,” num modo de expressão – tratado e elaborado de forma linguística, artística e/ou jurídica – de uma existência situada espacialmente” (2009, p. 31).

Em suma, a região é o produto resultante de um sistema (sendo constituída “de acordo com o tipo, o número e a extensão das relações adotadas para defini-la”<sup>28</sup>), e a regionalidade são os modos de expressão de uma existência situada em tal sistema. Para Arendt (2012, p. 96), as regiões culturais são “produto (e também propulsoras) do trabalho humano de delimitar e significar espaços sociais”, surgindo da integração entre indivíduos e grupos. E, no que tange às regionalidades, enquanto especificidades, elas podem, também, ser tomadas como “índices das fronteiras culturais que se movem no tempo e no espaço” (ARENDRT, 2012, p. 96).

Portanto, deve-se levar em consideração esse deslocamento conceitual, uma vez que a região instituiria a experiência tempo-espacial dos indivíduos<sup>29</sup>, de uma perspectiva mais específica em relação a uma mais ampla, e, portanto, constitui-se em um espaço socialmente construído, de características heterogêneas (regionalidades) baseadas e formadas a partir de relações culturais vivenciadas em diferentes momentos, com valores e costumes particulares, e que congregam um espaço praticado.

Ligia Chiappini (2013), assim como Pozenato (2003), Arendt (2012) e Joachimsthaler (2013), ao assumir, da mesma forma, a vinculação espaço-temporal das relações que são estabelecidas na região, expande para a literatura a constituição do espaço regional criado literariamente:

A região não seria apenas um lugar fisicamente localizável no mapa de um país, não só porque a própria geografia já superou, há muito, o conceito positivista de região, analisando-a como uma realidade histórica e, portanto, mutável, mas porque a regionalidade não supõe necessariamente que o mundo narrado se localize numa determinada região geograficamente reconhecível, mas ficticiamente constituída. O que a categoria da regionalidade supõe é muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia fictícia. Embora fictício, o espaço regional criado

<sup>28</sup> Conforme Pozenato (2003, p. 152).

<sup>29</sup> Ver mais em: PAVIANI, J. Região: o conceito pré-teórico. In: Ribeiro, C. M. P. J.; POZENATO, J. C. (Org.). *Cultura, imigração e memória: persursos e horizontes – 25 anos do ECIRS*. Caxias do Sul: Educus, 2004.

literariamente remete, como portador de símbolos, a um mundo histórico-social e a uma região geográfica existente. A regionalidade seria, portanto, resultante da determinação como região ou província, de um espaço, ao mesmo tempo vivido e subjetivo (CHIAPPINI, 2013, p. 26).

A partir dessa delimitação dos conceitos de região e de regionalidade aqui adotados, torna-se imprescindível estabelecer as concepções de, primeiramente, Regionalismo e de Literatura Regional, com vistas a analisar, posteriormente, ambos os fenômenos na configuração da obra *Presença de Thalia*, de Ruth Laus.

## 2.2 REGIONALISMO E LITERATURA REGIONAL: OUTRAS PERSPECTIVAS

*Retornar às raízes alemãs? Tarde demais! Esta havia sido a intenção primeira: voltar vitorioso. Mas a intenção tinha-se dissipado ante novas e mais profundas raízes fincadas no solo fértil de cinco filhos e quatro netos, além de Maria, sem contar os “coco-queimado”. Realmente uma grande família que até um ano atrás tinha sido, indiscutivelmente, muito feliz.*

*Hans gastou tempo remoendo vivências e delas tirou uma única certeza: a importância de Tijucas em sua vida. Já não saberia viver em qualquer outra parte do mundo.*

**Ruth Laus.** *Presença de Thalia.*

Neste subcapítulo intenta-se mostrar um outro olhar sobre o Regionalismo, o qual é, em literatura brasileira, utilizado para designar as relações do fato literário com uma determinada região, mas que, para Pozenato,

este significado deve ser reservado para o conceito de regionalidade. O regionalismo pode ser identificado como uma espécie particular de relações de regionalidade: aquelas em que o objetivo é o de criar um espaço – simbólico, bem entendido – com base no critério da exclusão, ou pelo menos da exclusividade (2003, p. 155).

Tais considerações conduzem à reflexão de que algumas concepções acerca do Regionalismo o concebem como uma categoria ainda válida para entender a literatura em



países subdesenvolvidos (a qual é questionável), ou, para outros tantos críticos, falar do tema depois de 1930 seria anacronismo, tornando-se ultrapassado. No entanto, a presente dissertação, pelo fato de o tema ainda suscitar questionamentos, e por dispor de pouca bibliografia atualizada sobre a questão, procura trazer novas perspectivas para o seu entendimento<sup>30</sup>.

Sob a perspectiva de renovação do debate sobre o regionalismo literário no Brasil, faz-se relevante reconhecer nos estudos de pesquisadores de língua alemã contemporâneos, um foco pertinente acerca do tema, pois a ele articulam-se conceitualmente outras categorias como região, regionalidade e literatura regional(ista), dos quais, já tratada a questão da configuração da região e da regionalidade, favorece a diversidade de olhares sobre tais temáticas, mas que, primeiramente, pode se justificar por meio das considerações de Ligia Chiappini (2013) em suas pesquisas no Brasil e na Europa sobre essas questões, especialmente, a de quebra de paradigmas de que o regionalismo estaria superado ou de que manteria uma relação estrita com o subdesenvolvimento, especialmente em países do “terceiro mundo”.

Primeiramente, inicia-se a discussão da validade de ser retomado o conceito de Regionalismo na literatura brasileira partindo das constatações de Ligia Chiappini (2013) que, a partir do desenvolvimento de seus estudos desde a época de mestrado e doutorado, estendendo-se à continuação da pesquisa numa tese de livre docência, encontrou uma persistência renovada do Regionalismo que se desenvolvera, em seus primeiros estudos, “no Estado sulino, desde o romantismo pelo menos” até a segunda metade do século XX e que, contudo, era

considerado ultrapassado, porque tido necessariamente como conservador, acanhado, fechado, quando não xenófobo. E às obras de literatura regionalista era atribuído um valor estético baixo ou nulo. Diversas vezes se decretou o fim do Regionalismo e até hoje há os que assim o fazem, mas há quem afirme que ele se renova e persiste (CHIAPPINI, 2013, p. 16).

A autora, já nos anos 1990, em um ensaio<sup>31</sup> bem anterior ao estágio de pesquisa que veio a desenvolver na Europa posteriormente, por encontrar no regionalismo brasileiro certa incidência, concebeu-o como “histórico, mutante e insistente”, em que pesaram nessas novas

---

<sup>30</sup> Não se devem excluir todos os conceitos já construídos em relação ao Regionalismo (entretanto, textos considerados canônicos conservam em si uma perspectiva reducionista ou preconceituosa). Assim, uma visão mais aberta e menos determinista se faz imprescindível, por isso um novo olhar às teorias que surgiram na Alemanha.

<sup>31</sup> Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura. Emancipação do Discurso*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas-Unicamp, 1994, v.2.

aparções da tendência a manifestação de “contradições, ressentimentos e desigualdades”, posto que se mostraram pronunciamentos “específicos, em literatura, de uma problemática mais geral da cultura, da política e da organização da sociedade como um todo” (CHIAPPINI apud CHIAPPINI, 2013, p. 17).

A partir de sua incursão na Europa, Chiappini<sup>32</sup>, entre 1989 e 1992, investigando semelhanças e especificidades “aquém e além-mar”, objetivava reorientar as pesquisas brasileiras sobre o assunto, pois, do ponto de vista prático, percebe-se a escassez, nos estudos brasileiros, de bibliografia atualizada sobre os regionalismos, especialmente na literatura e, do ponto de vista teórico, a necessidade de

repensar a tese bastante aceita pela crítica brasileira de que o problema do regionalismo seria decorrência do subdesenvolvimento e, como tal, irrelevante nos países do primeiro mundo, especialmente aqueles cuja identidade não seria problemática, pois estaria sedimentada pelo poderio econômico-político e a já longa tradição cultural (CHIAPPINI, 2013, p. 19-20).

A pesquisa proporcionou um mapeamento da situação de autores e obras por região, dentro, na fronteira e fora da Alemanha, além da definição de um panorama histórico e um balanço teórico prévio, ponto de referência e pano de fundo sobre os quais seria possível projetar análises de obras do regionalismo brasileiro, “com o objetivo básico de pesquisar nelas a função da regionalidade, sua relação com a modernidade e criar, com isso, critérios mais sólidos para estabelecer a diferença crítica” (CHIAPPINI, 2013, p. 21), culminando, em diálogos com pesquisadores, no reforço de alguns princípios norteadores dos estudos de literatura regional(ista)<sup>33</sup>.

Segundo a autora, o estágio de pesquisa trouxe algumas respostas, entre elas, a confirmação da hipótese de que na Europa havia a volta do interesse pelos problemas dos regionalismos, atestado pelo levantamento de estudos que lá se realizavam (volume, teor e atualidade do material) sobre os regionalismos, em geral; e literário, em particular, de forma que assinalavam o renascimento do tema, dos movimentos e das publicações.

---

<sup>32</sup> Surge à pesquisadora, então, o questionamento de uma real superação do regionalismo brasileiro, como se supunha, e sua morte na Europa, como sustentavam alguns estudiosos, o que motivou a ampliação da perspectiva por meio da pesquisa das origens europeias do Regionalismo e a necessidade de confirmação de sua morte na Europa. Em um estágio na Alemanha e na França (de 1989 a 1991) e em pesquisas entre bibliotecas e arquivos da Alemanha, França, Portugal, Espanha e Itália, em 1992, reuniu informações sobre o tema, o que contribuiu para desestabilizar certezas, de forma a recolocar o problema dos regionalismos na literatura brasileira e latino-americana, levando-se em conta a história e o momento atual dos regionalismos e nacionalismos europeus.

<sup>33</sup> Um dos princípios é “que levar em conta a historicidade da literatura não significa desprezar seus aspectos antropológicos, e que levá-los em conta não deve nos levar a negar a importância do valor estético.” (CHIAPPINI, 2013, p. 22).

Outra questão destacada foi a relação estabelecida entre regionalismo e subdesenvolvimento, a qual deve ser relativizada, “reconhecendo que os países então ditos ‘subdesenvolvidos’, como o Brasil, guardam alguma especificidade, quanto mais não seja, porque, embora a mistura não seja aí nem maior nem mais visível que na Europa, eles têm mais tradição na vivência, senão na convivência com ela” (CHIAPPINI, 2013, p. 24).

Um terceiro ponto também veio a ser esclarecido: a relação entre regionalismo e modernidade que, “contrariamente aos preconceitos da crítica e, apesar das ambiguidades do regionalismo, os dois conceitos não se repelem necessariamente”, trata-se de um fenômeno gerado pela modernização e pela racionalização crescente da agricultura, a partir do século XIX, o qual, na literatura, pode transcender a tensão entre o tradicional e o moderno, com a possibilidade de alcançar “tanto uma audiência urbana mais ampla nacional e internacionalmente, a leituras que veem nelas o tratamento de questões tidas por universais, através de um modo de formar também tipicamente moderno ou, no mínimo, híbrido (o que também é moderno).” (CHIAPPINI, 2013, p. 24-25).

No entanto, a definição conceitual do regionalismo literário, para Chiappini, é uma das principais dificuldades deste tema:

Já me somei aos esforços de vários estudiosos no Brasil e fora dele, para definir o regionalismo literário não apenas como um conceito temático (vinculado às regiões não hegemônicas de um país, e, sobretudo, às áreas rurais), mas a um modo de formar, híbrido, como utilizador de formas da literatura urbana e dirigido a um público da cidade. E, ao mesmo tempo, tematizando e querendo exprimir, não apenas os aspectos exteriores do homem rural, mas sua forma de pensar, de sentir, de falar e de narrar. O regionalismo como modo de formar, diferente da literatura canônica, mas diferente também da literatura trivial, um modo de formar que, basicamente, tenta trazer para a ficção os temas, tipos e linguagens tradicionalmente alijados das letras e restritos à determinada região, mas sem renunciar de antemão a uma aceitação suprarregional. (CHIAPPINI, 2013, p. 25).

Neste momento, é perceptível que o regionalismo vai além da conceituação simplista e reducionista, pois abarca uma consideração mais ampla, que converge com a conceituação proposta por Pozenato (2003), cujas regionalidades (como exposto por Chiappini, os temas, tipos e linguagens) atuam na composição de espaço simbólico, o qual também se insere em um contexto maior.

A literatura, ao ensinar a superar dicotomias, permite pensar em relação ao conceito de Regionalismo como historicamente situável e situado, não necessitando ser “necessariamente exotismo, nostalgia ou xenofobia. Mas pode ser também uma forma de conhecimento. Não precisa tampouco ser antimoderno ou antiglobalizante, porém pode ser visto na especificidade da sua dimensão moderna e na potencialidade de sua inter e transculturalidade”, conforme

conclui Chiappini (2013, p. 28). Essas constatações significam que o resgate do Regionalismo nos estudos de literatura brasileira são de extrema relevância.

Retomando-se a questão da região como temática, entendendo-a como a composição de um espaço simbólico que traz à ficção temáticas, tipos e linguagens particulares inscritos nela, numa relação também temporal, Stüben (2013, p. 40), em relação ao discurso literário, assevera que existe um debate acerca do que deve ser reconhecido como

específico de uma região e seu “caráter” – como delimitação em relação a outras regiões e suas identidades -, e o que se deveria preservar e fortalecer no âmbito da sociedade, da vida cultural e da política. As regiões e suas características são representadas na literatura; por sua vez, essa representação que surge na cabeça do leitor, e vai além, colabora para formar e estilizar a imagem da respectiva região.

A região, então, serve de motivo para a sua literarização, assim como a regionalização de sua literatura, estabelecendo-se diversas relações entre literatura e espaço<sup>34</sup>, posto que seu conceito abarca a noção de constructo, cujos vínculos podem ser de diferentes naturezas.

Devido às diversas marcas de sua regionalidade<sup>35</sup>, e para uma definição mais precisa das relações estabelecidas entre região e literatura, é necessário que alguns conceitos que classificam as literaturas ou obras literárias individuais sejam esclarecidos.

Dentre os conceitos elencados por Stüben (2013), levando-se em consideração a combinação dos fatores recepção, produção e temática, não são de maior relevância os conceitos de literatura que tenham sido produzidas *em* (independentemente das questões de procedência dos autores, do local de surgimento dos textos, do sujeito e gênero, mas objetiva a presença da literatura como oferta de recepção) ou *de* (*provinda de* – isto é, surgida em) uma região, mas antes o aspecto regional em sua concreta localização de cenários, como referência à região ou de uma literatura que se alimenta de impulsos regionais.

Considera-se a questão da Literatura *sobre* uma região, isto é, como conceito literário pertinente a esta dissertação. No subcapítulo 2.3, revela-se a importância da utilização da categorização de literatura *sobre* a região - proposta de Stüben (2013) -, posto que a obra *Presença de Thalia*, objeto de investigação desta dissertação, foi publicada no Rio de Janeiro, em 1989, e republicada dez anos depois, em 1999, também, no mesmo local. Além disso,

<sup>34</sup> Em uma perspectiva espacial científico-cultural da literatura, sugere-se consultar GRYWATSCH, Jochen. Literatura na região e o conceito de espaço. In ARENDT, J. C.; NEUMANN, G. R. (Org). *Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013.

<sup>35</sup> Stüben, neste contexto, define a regionalidade dos textos como concretude topográfica, em sua relação com a região, de forma que não se exclui que “uma representatividade do acontecimento representado seja visada ou alcançada por outros domínios comparáveis, ou até mesmo mais abrangentes da realidade. Facticidade relacionada ao espaço, espacialidade narrada e simbolismo espacial frequentemente se encontram próximos” (2013, p. 49).

houve uma terceira edição, em 2004, publicada pela Editora Pallotti, de Santa Maria, Rio Grande do Sul.

Em sua diferenciação de Literatura *em* uma região de *Literatura regional* (cujo sentido é programaticamente referente à região do produtor), Joachimsthaler revela que essa, ao produzir uma consciência regional esteticamente comunicativa em si mesma,

exige do *regional* (e se necessário também contra ele) a construção de um modelo de cada região, que ou pretende instituir a identidade coletiva para os habitantes dessa região (no caso de antigos expulsos) ou pelo menos expressar uma identidade única, coletiva, pretensa ou realmente já existente (ou ainda com intenção se distanciando criticamente). (2009, p. 34).

Stüben, convergentemente às ideias supracitadas, reserva o conceito de literatura regional ao “domínio da escrita restrita à região”, em oposição à concepção de que “no caso especial em que a literatura de uma região se formou afastada de centros culturais suprarregionais ou em relativo isolamento de outras regiões, ela seria identificada como *literatura regional*”, pois constatou que há obras que ultrapassam o domínio de uma literatura regional, seja em aspiração, importância ou em função de referências múltiplas e também temáticas, e explica que “uma obra de efeito suprarregional, que simultaneamente esteja incrustada nos contextos comunicativos no domínio da região, é parte da literatura dessa região, mas transgride as fronteiras da ‘literatura regional’.” (2013, p. 48, grifos do autor).

Tendo em vista as considerações feitas de que uma literatura regional deve ser escrita dentro do que é concebida a região, ou seja, localizada espacial e contextualmente, Stüben (2013, p. 49) retoma a diferenciação feita por Mecklenburg, em concordância ao fato de que “a ligação de uma obra literária com uma região não deve se reduzir a sua classificação em literatura regional, pois nela é possível até mesmo ser co-fundado seu reconhecimento enquanto literatura universal”.

A temática, então, entra em jogo na elucidação da questão e, a partir disso, Stüben estabelece uma nova classificação às obras que são motivadas tematicamente pela região, em que a partir da

afirmação trivial de que toda obra literária surgiu em uma região, pode-se retirar a classificação daquelas obras com temáticas baseadas em uma região ou (local), cuja ação se desenvolve em um recorte real e delimitado do mundo. Se, em função de seus pressupostos, o conteúdo referencial de uma obra é claramente relacionado a uma região definível geograficamente, então eu a classificaria como uma obra da *literatura localizada regionalmente* (2013, p. 49, grifos do autor).

A partir das colocações feitas, estabelece-se que uma obra classificada como *literatura localizada regionalmente* atende ao princípio de não ter sido escrita na região, mas que seu conteúdo seja regionalmente motivado.

A literatura regional, em sua regionalidade de concretude topográfica, isto é, em sua particularidade de ter sido escrita em uma determinada região, não se encerra em si mesma, assim como não exclui a possibilidade de que a representação de um acontecimento não seja almejado ou alcançado por outros domínios da realidade. Assim, em conformidade com Stüben, um detalhe a ser destacado conceitualmente é

*a literatura regional*: obras cujas referências regionais tenham significância decisiva e que sejam guiadas predominantemente pela exigência de um público em (ou de) uma região e lá desenvolva seu efeito. Com isso, a ‘literatura regional’ é, por um lado, o conceito geral para a literatura de uma região relativamente fechada e, por outro, o termo técnico de gênero que descreve obras individuais com relação especial a peculiaridades regionais (2013, p. 49-50, grifos do autor).

Em suma, uma obra, para ser considerada regional, deve atender a três prerrogativas: ser escrita *na* região, versar sua escrita *sobre* a região e ter critérios de recepção *em* ou *de* uma região, a partir dos critérios expostos por Stüben e Mecklenburg.

Os critérios estabelecidos neste subcapítulo servem, também, como subsídios para a análise da obra *Presença de Thalia*, objeto de investigação desta dissertação, no que concerne aos processos culturais contemporâneos, de que a região, como um espaço praticado, é construída por e a partir de suas regionalidades, sendo levadas em consideração suas especificidades mesmo quando não se trata de uma obra *regionalista*<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Para Stüben, são “obras que propagam a cultura da região, como programa e paradigma, que a diferenciam de outros locais ou que a defendem contra uma perspectiva voltada para um centro.” (2013, p. 50).

### 2.3 “RELATOS DE REGIONALIDADE”<sup>37</sup> EM *PRESENÇA DE THALIA*, DE RUTH LAUS: CONSTRUÇÃO CULTURAL DA REGIÃO POR MEIO DA RELIGIOSIDADE E DAS CRENÇAS

*A matriz já pequena nos festejos anuais, parecia ter encolhido. Mal a “Virgem”, seguida pelo padre com o ostensório, penetrou no corredor central entre os bancos, a afobação desarrumou a disciplina habitual. As crianças, meninas à direita, meninos à esquerda – entrando lateralmente –, encontravam lotados seus respectivos bancos. Surpreendidos, atravancavam os corredores. No empurra-empurra começaram a disputar um lugar melhor. As pessoas suspiravam, apertadas dentro da igreja e resmungavam frustradas fora dela, defronte às portas entupidas de gente.*

**Ruth Laus.** *Presença de Thalia.*

Analisa-se, neste subcapítulo, teórica e criticamente, a configuração da região em que se desenrola a narrativa e seus “relatos de regionalidade” a partir da religiosidade e das crenças, levando-se em consideração o posicionamento da escritora, ao trazer uma voz narrativa, enquanto testemunha de um espaço resgatado temporal e ficcionalmente, por intermédio de uma perspectiva sociocultural dos grupos.

A construção do regional parte da ideia de sua constituição enquanto uma forma de pensar o mundo e de como situar-se nele. Para Rafael José dos Santos (2009, p. 3), “o *regional* coloca-se como um elemento significativo da representação de identidade”<sup>38</sup>, em que o espaço revela-se como mediador da experiência social e é construído através da apropriação e reelaboração de “significantes que podem incluir da paisagem às práticas linguísticas, da culinária à religiosidade e à origem comum – de imigrantes, migrantes ou escravos, por

---

<sup>37</sup> Noção proposta por Rafael José dos Santos, doutor em Ciências Sociais (IFCH/UNICAMP), atualmente professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, a partir de uma perspectiva que alia a concepção de cultura como texto com a ideia de região como modalidade de prática de espaço.

<sup>38</sup> Grifo do autor.

exemplo”<sup>39</sup>. Tais significantes constituem-se como suportes de significados de regionalidades, os quais podem delinear a ideia de região enquanto processo e constructo cultural de diferentes atores sociais.

Nessa mesma perspectiva, Joachimsthaler pressupõe a região, incluindo-a enquanto objeto literário, como uma

condensação de espaço cultural (mais de uma pode se sobrepor em um só local) usada por indivíduos como motivo para a construção de identidades regionais, no que elas [as condensações] atribuem um sentido para a identificação de caráter identitário aos espaços. As identidades sobrepostas não se excluem umas às outras: elas são possíveis simultaneamente, mesmo com suas diferenças, pois, por princípio, as identidades regionais não seguem o princípio de exclusão das identidades nacionais. (2009, p. 40-41).

Se a região é concebida como a condensação de um espaço cultural, o conceito de cultura, proposto por Geertz (1989, p. 15), essencialmente semiótico, como um texto, é pertinente na medida em que se configura como uma teia elaborada e construída pelos atores em suas ações sociais, as quais são investidas de sentidos a serem interpretados, uma vez que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, e, por sua vez, a cultura é assumida como sendo essas teias e a sua análise, “uma ciência interpretativa, à procura do significado” por intermédio da construção de expressões sociais.

Assim, a apreensão de manifestações de *regionalidade* – concebida a cultura como conteúdo simbólico de uma região, expresso no conjunto de seus elementos (as manifestações de regionalidade) – e, portanto, semantizadoras do espaço, recai no fato de que

os produtos, as paisagens e os repertórios culturais podem ser constitutivos da teia da cultura, mas não a definem como totalidade autocontida e insular. A cultura inclui esses elementos, mas abrange também os sentidos de suas produções e as relações sociais das quais essas produções emergem, e suas inter-relações [...] (SANTOS, 2009, p. 13).

A cultura, a partir da proposição de Santos (2009, p. 14), pode ser pensada de forma que ela não se circunscreve ou se insere em uma região, mas ela a *escreve*, e, ao tomar as concepções de Clifford Geertz, assevera a ideia de que “os fios da teia da cultura são tecidos a partir de relações sociais”, sendo, por sua vez, compatíveis com o “deslocamento da questão da região para a questão da regionalidade”, como já propusera Pozenato (2003, p. 151).

Assim, no que concerne às relações sociais na “escritura” de uma região, essas podem ser interpretadas como “modalidades de relações sociais” (POZENATO, 2003, p. 15) e

---

<sup>39</sup> Grifo do autor.



compreendidas por meio dos “sentidos de regionalidade que são tecidos culturalmente pelas ações sociais de homens e mulheres” (SANTOS, 2009, p. 14). A região, então, pode ser vista como “um feixe de relações a partir do qual se estabelecem outras relações, tanto de proximidade como de distância” (POZENATO, 2003, p. 157).

Ao convergir as propostas de Clifford Geertz<sup>40</sup>, Michel de Certeau<sup>41</sup> e José Clemente Pozenato<sup>42</sup>, Rafael José dos Santos (2009, p. 16) apresenta uma proposta de apreensão e interpretação do *regional* através da existência de *relatos de regionalidade*<sup>43</sup>, os quais “não são transposições da região (ou do regional) para a linguagem. Antes, eles são co-produtores de regionalidades, na medida em que se constituem de sentidos partilhados e, lembrando Weber, *reciprocamente referidos*” (SANTOS, 2009, p. 16, grifos do autor), constituindo, dessa forma, a densidade cultural a ser apreendida e interpretada, ou seja, a concepção de que os *relatos de regionalidade*, como práticas, servem como “chaves de interpretação”.

Deve-se considerar, também, que “as práticas de regionalidade não constituem conjuntos de objetos passíveis de serem pensados fora de seus contextos particulares de significação” (SANTOS, 2009, p. 16), o que implica considerar a sua interpretação referente aos processos que fazem parte da história dessa região e, recontextualizados, foram extraídos de um *texto* anterior. Assim, comporta a perspectiva de que novos sentidos, de acordo com Rafael José dos Santos (2009, p. 16), novos *relatos de regionalidade* estão em constante construção histórica.

Transpondo essa ideia à ficção, o autor da obra, dependendo do momento em que a concebe, terá uma interpretação da cultura sob uma determinada perspectiva, isto é, seus *relatos de regionalidade* também são deslocados temporalmente, o que permite a (re)construção e partilhamento de elementos culturais de uma região praticada.

À luz dos estudos alemães sobre sua literatura, em que o interesse é crescente há anos pelo regionalismo da sociedade, da política, da cultura e da ciência da cultura, culminando em um aumento na produção de obras épicas, mas também dramáticas e líricas, cujos autores de “regiões culturalmente miscigenadas do centro-leste europeu, exilados, refugiados, fugitivos e emigrantes, todos foram ou são marcados, em certa medida, pela sua região de origem; deram e dão respostas à questão de sua identidade regional, que eles põem em relação a sua identidade nacional” (STÜBEN, 2013, p. 41). Tal concepção pode ser transposta à realidade

<sup>40</sup> “Cultura como um texto, como uma teia tecida pelos atores em suas ações sociais investidas de sentidos a serem interpretados” (SANTOS, 2009, p. 13).

<sup>41</sup> À região corresponderiam modalidades de práticas de espaço, em que “*o espaço é um lugar praticado*” (CERTEAU, 2002, p. 202, grifos do autor), supondo-se práticas humanas e históricas.

<sup>42</sup> Concepção da região como “um feixe de relações” (POZENATO, 2003, p. 157).

<sup>43</sup> Também são entendidos como “modalidades de práticas de espaço” (SANTOS, 2009, p. 18).

brasileira, mais especificamente à catarinense – em Tijucas, no romance *Presença de Thalia* (1989) -, neste caso não em condições tão drásticas, mas, de certa forma, convergente no que diz respeito à reconstrução imaginária dos cenários históricos e culturais representados na literatura.

Os escritores não são somente testemunhas da época, mas também testemunhas do espaço<sup>44</sup>, posto que colaboram para a disponibilização da riqueza de testemunhos literários, tanto da História como da história da cultura, de forma que possam contribuir para que cenários literários submersos venham à tona, seja na literatura ficcional ou não. Por isso, como contribuição, com vistas a pensar no delineamento de uma história literária de uma região, é preciso que seja abordada a “dupla relação entre a literatura e o espaço, de forma que (em primeiro lugar) tenha inspirado os autores a escrever e a quem ela, por isso esteja ligada tematicamente, e que (em segundo lugar) seja o local no qual ela encontra seu grande público” (STÜBEN, 2013, p. 46). Essa é, pois, a definição dada por Stüben à *Literatura Regional*.

No romance *Presença de Thalia*, publicado<sup>45</sup> primeiramente em 1989, no Rio de Janeiro, a região é apresentada espacial e temporalmente, sendo definida como um espaço muito específico para o seu desenrolar: Tijucas, provinciana freguesia e terra natal da autora.

No que parece ser uma introdução à obra, a autora assim escreveu:

Se a vocação artística é inata e vivenciada de acordo com as condições disponíveis, ocorreu-me colocar esta realidade - às vezes inconsciente - nascendo e desenvolvendo-se com uma região. Por que não Tijucas? Sendo impossível a Thalia viver todas as experiências do livro, foi-se desdobrando.

PRESENÇA DE THALIA é pura ficção apesar de usados momentos históricos para registro de épocas. Há, entretanto, três personagens reais como Menção de Honra às suas memórias:

- O juiz de Direito, morto pela *Revolta da Armada* – o capixaba Joaquim Vicente Lopes de Oliveira;
- sua esposa, tijuicana, Minervina Brasil Varella – Lopes de Oliveira – Laus (minha mãe) – 1877/1928.

<sup>44</sup> Na Alemanha, os estudos de literatura visam a um grande projeto (a longo prazo) cujo objetivo é o de resgatar e representar a história da literatura de língua alemã na região que hoje compreende o Norte e o Oeste da Polônia, e de iniciar uma história da literatura alemã nos cenários culturais do leste europeu (STÜBEN, 2013, p. 44-45). No Brasil, dever-se-ia pensar em investigar e resgatar obras e autores que, em terras ainda desconhecidas e não desbravadas literariamente, poderiam constituir uma nova visão da *terra brasilis* acerca de sua multiplicidade de cenários culturais inexplorados. Seria, pois, em conformidade com Stüben (2013, p. 45), em relação a uma grafia histórico-literária com referência a regiões, “uma contribuição para o resgate do particular, na medida em que ela direciona sua atenção para a literatura que se alimenta de impulsos regionais, e que, na memória local linguisticamente objetivada, eleva à consciência o esquecido e o reprimido”.

<sup>45</sup> Em algumas fontes, como na obra *A décima carta: Laus. Apenas.*, da própria Ruth Laus, data-se que sua segunda obra foi publicada em 1990. Na ficha catalográfica da obra *Presença de Thalia*, em sua segunda edição, de 1999, e obra utilizada para a presente dissertação, consta como 1989 o ano da primeira publicação. Em outras fontes, parcas, deve-se dizer, como no ensaio de Lauro Junkes, também consta a data de 1989 (Rio de Janeiro: Laus). Aqui, utilizar-se-á como data de publicação o ano de 1989.

- E o africano Tio Adão. Sua presença no livro atende minha falecida irmã, a poetisa Esther Laus Bayer: “Se um dia escreveres sobre Tijucas, não esqueças Tio Adão. Ai que saudades” Ignoro seu verdadeiro fim. Não o conheci. (Minha irmã, mais velha dezesete anos, o conhecera na infância.) O fim que dei ao velho africano foi o que, tenho certeza, Esther gostaria que ele tivesse tido: ver suas raízes plantadas brotarem, seus irmãos a cultivá-las e, depois, ele, Adão, dormir sem fim ao lado de um poeta: Pão-por-Deus (ficção).

Há, ainda, mais três personagens reais aos quais dedico especial carinho:

TIJUCAS – *Minha cidade*

TIJUCAS – *Meu rio*

TIJUCANOS – Todos. Mortos, vivos, negros e brancos. (LAUS, 1999, p. 11).

A cidade onde nasceu Ruth Laus, localizada na região litorânea de Santa Catarina, serve de motivação para a composição da obra, assim como o é na configuração do espaço na narrativa, revelando-se uma espécie de sobrevivência emocional atrelada à construção de fragmentos de um passado, em uma sucessão cronológica de 75 anos, de 1880 a 1955, cujo viés recai sobre e coincide com a imigração e a colonização alemã na região do “Vale do Itajahy”.

Em conformidade com Edgar Garcia Junior (2002), uma possibilidade de análise sobre a temática da região, é a de que

esta construção passava muitas vezes pelas lembranças dos próprios intelectuais e artistas, recorrendo às suas próprias narrativas individuais e colocando-as como manifestações da cultura tradicional. Organizar a memória pessoal era também organizar a memória regional. A descoberta da região, muitas vezes, correspondia à descoberta de si, da própria identidade (p. 48).

Mesmo que não sejam as memórias reais de uma época vivenciada em sua completude, pois a escritora, tendo nascido em 25 de janeiro de 1920 e vivido no Rio de Janeiro por 50 anos, de 1952 a 2002<sup>46</sup>, poderia relatar as experiências de um período de 32 anos dos quais, tirando-lhe os primeiros anos da infância, lhe sobrariam menos de 30 anos de experiência real em Tijucas, dentro dos quais, a escritora também o dividiu, morando em Passo Fundo e Porto Alegre, antes de partir para o Rio. Seu retorno a Santa Catarina, Porto Belo mais especificamente, deu-se em fevereiro de 2007, onde falece, no dia 12 de setembro de 2007.

---

<sup>46</sup> Em 2002, Ruth Laus deixa o Rio de Janeiro e vai morar em Porto Belo, Santa Catarina. Como registro, ela fotografa flores do seu jardim na cobertura de seu apartamento em Copacabana (RJ), e a fotografia é transformada em um cartão de despedida no verso da imagem, distribuído aos amigos, em que consta seu novo endereço, a partir de fevereiro daquele ano, em Porto Belo. A fotografia, frente e verso, encontra-se no Anexo C desta dissertação. Informações disponíveis no blog *Memorial Ruth Laus*, mantido pelo sobrinho da escritora, Egeu Laus. Disponível em: <[http://ruthlaus.blogspot.com.br/2007\\_10\\_01\\_archive.html](http://ruthlaus.blogspot.com.br/2007_10_01_archive.html)>. Acesso em: 27 set. 2013.

Juntando-se à vivência da escritora e ao resgate histórico que perpassa a primeira parte da obra, tem-se, neste romance da escritora Ruth Laus, *relatos de regionalidade* intrínsecos a sua concepção da região vivida através das práticas religiosas e crenças, estendidas às personagens que compõem a trama. As práticas do espaço em que se desenvolve a narrativa trarão, em si, outros *relatos de regionalidade*, os quais levam a outros significados que, na construção dessa região, agora concebida de forma ficcional. A importância de se considerar a experiência/memória/referência do autor ocorre à medida que

lugares da biografia de escritores possuem com frequência uma relação existencial direta que se encontra em suas obras, como reflexo do reino da experiência real ou como contramundo utópico. O papel do lugar de origem, de residência ou de exílio, para a identidade de um autor, dificilmente pode ser superestimado. Sua visão do mundo, seu rico acervo de experiências, suas mais profundas emoções – tudo o que de mais precioso entra em sua obra está baseado em sua percepção do ambiente, que é decisivamente constituído pelas condições topográficas. Para aquele que escreve, mesmo no caso de uma mudança forçada de lugar, a terra natal permanece inalienável e experimenta sua constituição literária, muitas vezes, somente através da retrospectiva (STÜBEN, 2013, p. 39).

Nessa concepção de visão de mundo a partir das obras que têm a região narrada, sustenta-se o que Stüben preconiza, que os

autores, assim como seus leitores, movimentam-se desde sempre em “espaços de sentido”, “espaços de experiência”<sup>47</sup>. Esses se configuram através da atividade cultural e artística e são providos de significado por meio da interpretação de seus protagonistas. O espaço percebido em sua significância reage sobre objetivações artísticas. Surge uma relação de troca entre a localidade geográfica e o construto de significação cultural. Sob certas condições, a identidade local e regional desenvolve-se no espaço vivido e interpretado. Regiões multiculturais, espaços fronteiriços e de convergências são frequentemente marcados por múltiplas identidades culturais e apresentam lugares de memória de distintas tradições culturais e discursos histórico-políticos. (STÜBEN, 2013, p. 39).

Essa concepção vem ao encontro da proposta da escritora Ruth Laus, posto que a cidade de Tijucas serve-lhe de motivação para a escrita de *Presença de Thalia* (1989), a qual é percebida como um espaço de sentido construtor de identidade, mas que também traz em si uma história. Essa escrita, de autoria feminina, orienta o olhar para uma região espacialmente localizada, mas como espaço da experiência cultural estendida a uma rede de relações representada pelos colonizadores açorianos e madeirenses, os imigrantes alemães e seus descendentes, e os escravos, em que a literatura assume uma voz na compreensão do regional através dos *relatos de regionalidade* presentes na obra.

---

<sup>47</sup> Vide SCHMITZ, Walter. *Regionalität und interkultureller Diskurs*. Beispiele zur Geschichtlichkeit ihrer Konzepte in der deutschen Kultur.

O romance é dividido em quatro partes, e a narrativa é construída na perspectiva de um narrador extradiegético, em que todas elas são marcadas, temporal e espacialmente, pelo nascimento de uma personagem feminina, todas descendentes dos imigrantes alemães Anna e Hans Meissen, recém chegados a Santa Catarina, escolhendo o “Vale” para sua residência:

E os Meissen aportaram em Itajahy. Casados de pouco, muitos sonhos e as esperanças dos vinte anos. Seus companheiros imigrantes preferiram o Vale, Hans e Anna seguiram o caminho feito por tio Brehm vinte e um anos antes. Um dia e uma noite sob o céu apinhado de estrelas. Tímidos pelo desconhecido, deixavam que a lentidão os levasse. Carregavam dentro de si a sensação do exílio. O caminho poeirento debruado de verdes, os pássaros, as cigarras, os grilos, e sua Alemanha na mente e no sangue. Nos olhos?... (LAUS, 1999, p. 16)<sup>48</sup>.

A primeira parte do romance, intitulada “O primeiro palco”, tem como marco temporal inicial o ano de 1880 (o qual coincide com a chegada do casal de alemães Hans e Anna Meissen), estendendo-se até 1909, ano marcado pelo falecimento da primogênita Thalia Rottweil Meissen, a protagonista, encerrando seu ciclo, e pelo nascimento de sua filha Maria Meissen de Mattos. Nesse capítulo, ocorre o estabelecimento e a configuração da região em que se desenrolará o enredo da obra e a partir de que perspectiva ela é abordada: primeiramente, a dos colonizadores; em seguida, e em especial, a dos imigrantes alemães e a da miscigenação, contribuindo para a formação da etnia teuto-brasileira, e cujos relatos de regionalidade mais evidentes recaem sobre a religiosidade e as crenças na configuração social e identitária do espaço.

No parágrafo que abre o texto, é descrita a espera de Xandoca, escravo já liberto de Xavier (Pedro Xavier – O “Pedro do Arroz”), que fora buscar o casal Meissen no porto a pedido de Rainer Brehm, tio de Hans e genro de Xavier:

No cais, a espera do vapor que chegaria da Europa, uma carroça ressaía entre tantas. Nova, tinindo em pintura ocre – naturalmente para disfarçar o barro que costumava agarrar-se aos raios das rodas ou mesmo à carroceria, quando longas chuvas transformavam os caminhos em lamaçal; armação para o toldo, em madeira, substituía os bambus curvos das outras; e dois cavalos lustrosos, de tão escovados por Xandoca, o boleiro. Ele apressou-se em limpar também a carroça, principalmente a parede externa traseira, sobre o cambão. As iniciais HM do futuro dono, pintadas em letras góticas, deveriam estar bem visíveis, como recomendara Herr Brehm. Depois sacudiu vigorosamente as peles de carneiro que cobriam os assentos de passageiros e da boleia. Satisfeito, olhou todo o cais onde um relógio marcava horas e o dia ensaiava sua luz. (LAUS, 1999, p. 15).

---

<sup>48</sup> No desenrolar da dissertação, acontecerão retomadas de citações da obra, por serem válidas para outras constatações além das já referidas.

Nesse momento, delineiam-se, especialmente, duas etnias e culturas que virão a compor a base regional, e as quais se juntarão aos descendentes de colonizadores para a consolidação das regionalidades na obra. Nessa primeira parte da obra, encontram-se, também, as culturas que se entrelaçarão no desenrolar do texto, responsáveis pela manutenção da coesão do espaço por meio de suas práticas.

As etnias em questão são as de descendência açoriana e madeirense dos colonizadores da ilha de Santa Catarina, representadas por Pedro Xavier (“Pedro do Arroz”) e sua filha Izabel Xavier (Belica); a alemã, primeiramente representada na figura de Rainer Brehm, e, logo em seguida, com a chegada de seu sobrinho (e considerado “filho”, posto que não os tivera com Belica) e a esposa, Hans (Papi) e Anna Meissen (Mutti); e a dos negros escravos (já alforriados), representados pelos gêmeos Xandoca e Tonica. Inicialmente, no texto, explicitam-se as referências ao imigrante alemão:

Rainer Brehm tinha vindo com vinte e três anos, sozinho em meio aos imigrantes. Ao deixar a Alemanha pôde sentir Hans apenas em volume sob o pesado vestido da irmã. A família Brehm estava tomada pela emoção da espera do primeiro filho, primeiro neto, primeiro sobrinho. Para Rainer, entretanto, sempre foram mais fortes os apelos de aventura, e Brasil, na época, era o maior de todos os apelos. Algum dinheiro no bolso, e um hotel em Itajahy. Seu gosto era terra firme e pretendia dormir até esquecer o balanço do mar. No hotel, porém, conheceu Izabel Xavier, suave e linda com seus cabelos negros em coque. Usou com ela e o pai – Pedro Xavier – todo o seu vocabulário português.

- Meu rapaz – falou Xavier amável e íntimo -, de Itajahy para cima há muito alemão, vai ser difícil sobressair. Se quiseres te mostro o melhor lugar do mundo para viver. – Pensou e arriscou: - Olha, preciso de alguém para me ajudar no arrozal. – E suavizou a tirada. – Pena minha velha não estar mais com a gente. Ias gostar dela. (LAUS, 1999, p. 16).

Dessa forma, logo em seguida, vem a ser conhecida a origem de Pedro Xavier, o qual detém, embora secundariamente, um papel que se faz importante na composição do tipo regional, uma vez que é descendente dos colonizadores:

Pedro Xavier – O “Pedro do Arroz” – tinha prestígio e influência em sua terra natal, situada entre o Rio-dos-Bobos e o Tijucas. Participara ativamente de todos os movimentos para sua autonomia, até conseguirem que fosse desmembrada da Paróquia de Porto Bello e constituída a Freguezia que, sob a invocação de São Sebastião, tomara o nome do rio: Tijucas.

Eram poucos os alemães naquela região litorânea. A descendência açoriana e madeirense dos colonizadores da Ilha de Santa Catharina e adjacências se espalhara também pelas margens do rio Tijucas. O próprio Xavier era parte dessa descendência, mas não ignorava o progresso que os alemães haviam levado para o vale do Itajahy. Faria tudo para prender Brehm e a isca ele tinha: o alemão estava encantado com sua filha Belica. (LAUS, 1999, p. 17).

No trecho destacado, Xavier (Pedro Xavier, o “Pedro do Arroz”) e Belica, sua filha, são os representantes dos colonizadores de Santa Catarina. A colonização açoriana e madeirense torna-se fato corroborado pela historiografia oficial<sup>49</sup>, ou seja, a escritora utiliza-se das personagens ficcionais como elementos que conferem verossimilhança à história, assim como os faz com referência aos imigrantes alemães, sendo esses responsáveis pelo entrelaçamento dos traços culturais.

À descendência colonizadora junta-se a representação do imigrante alemão, a qual, para Pedro Xavier, estabelece-se como figura trabalhadora, sinônimo de enriquecimento:

A maneira de ser dos tijuicanos, brincalhona pendendo para a irreverência, fazia contraste com a rígida disciplina dos alemães. Isso agradou Brehm. Casou com Belica e em pouco tempo Xavier & Brehm deixou de ser apenas um alagado onde se plantava arroz, para ter sua própria beneficiadora. Logo tinham também seus barcos para o transporte do arroz à Ilha (LAUS, 1999, p. 17).

Assim, fica caracterizado o tipo tijuicano, mais descontraído, em contraste com o germânico, com a seriedade e a rigidez típicas. A essa primeira descrição, segue-se uma segunda contida no segundo capítulo da obra – intitulado “Brincando de parecer”, o qual marca o nascimento de Maria Meissen de Mattos, filha de Thalia Rottweil Meissen e Rodolpho Garcia de Mattos, paulista que desposara a “Virgem Maria” de Tijucas: “Aos tijuicanos nunca preocupou muito a procedência das pessoas que lá chegavam. Eram ‘de fora’ e bastava. Se fossem inofensivas, tinham guarida na terra. [...] Tijuicano era irreverente mas cordial e muito solidário.” (LAUS, 1999, p. 90).

É possível considerar esse um dos motivos da aceitação dos imigrantes alemães, também, posto que trouxeram à freguesia de São Sebastião do Tijucas (desmembrada da “Paróquia de Porto Bello”) contribuições nos campos social, político e econômico. São vislumbrados dois tipos, duas culturas que vão se interpenetrando e se (re)elaborando no contexto regional, assim, assimilando-se e promovendo trocas continuamente, assim como o fazem as poucas, mas significativas personagens negras ficcionalmente representadas.

Hans e Anna, trazendo seus “muitos sonhos e as esperanças dos vinte anos”, são presenteados pela nova família, a de Xavier e Rainer Brehm:

*Die Kinder* receberam, para juntar à carroça, o que faria o novo lar: grande terreno arborizado, com casa, galinheiro, curral, um casal de cada bicho tipo arca de Noé e o indispensável para darem a partida. De lambuja vieram Xandoca e Tonica – netos do casal de africanos comprado por Xavier. Gêmeos, anteciparam-se à *Ventre Livre*.

<sup>49</sup> Para referências sobre a colonização açoriana e madeirense em Santa Catarina, sugere-se consultar: PIAZZA, Walter Fernando. *A epopéia açórico-madeirense (1748-1756)*. Florianópolis: Editora da UFSC/Lunardelli, 1992.

Tinham quinze anos. Inabitados a escravos, os Meissen os manteriam na casa com tratamento igual ao dispensado aos serviçais na Alemanha (LAUS, 1999, p. 19).

O casal se estabelece como figuras importantes, posteriormente, em especial Hans Meissen, como figura política – herdando a posição de líder local de Pedro Xavier, a qual Brehm fez questão -, e empresário, consoante previra Xavier, na provinciana Tijucas:

Rainer Brehm, em felicidade brincalhona, reclamava do quanto lhe custara ensinar o alemão essencial para Xandoca ir buscá-los. E insistia em assegurar a Hans: “todo um mês para te organizar na granja, antes do posto na beneficiadora”. Derramava alegria repetindo:

- *Sehr gut!*

Xavier, empertigado nos seus sessenta e dois anos, vaticinava:

- Em breve, Hans será um figurão aqui. – E com sotaque: *Sehr gut!*

E os Meissen trabalharam duro para isso (LAUS, 1999, p. 18).

Anna Meissen era responsável pelos filhos do casal, cuidados, educação e alfabetização, em um total de cinco – “os herdeiros dos Meissen somavam cinco, em véspera de um temporão: ela [Thalia] e Ingrid – a caçula, e no meio três rapazes, agora com Pedro Xavier Meissen para orgulho do chamado bisavô” (LAUS, 1999, p. 30) -, e pelos animais e tarefas da granja, além das demais atribuições como dona de casa. Contudo, quando necessário se impunha uma decisão, Hans sempre consultava sua esposa.

Outra referência étnica diz respeito aos negros no romance. Embora sejam poucos, sua importância ocorre de forma decisiva no enredo, em especial na representação da figura feminina da escrava, sintetizada na figura de Tonica. No primeiro capítulo, no qual tem se detido a análise até o momento, emergiram as figuras de Xandoca e Tonica, “presentes” dados ao casal Meissen, como destacado em trecho anterior, e Tulico “(pirralho de dez anos, doação de Brehm a Thalia)” (LAUS, 1999, p. 22-23). Xandoca era responsável por fazer as entregas da granja e auxiliar Hans; Tulico, quando acabava a tarefa dada por “Seu Rans”, “fazia trabalhos caseiros: enchia o rancho de lenha picada, carregava água do poço para a tina da cozinha, capinava e varria o terreiro, mil outras miudezas” (LAUS, 1999, p. 24); Tonica, caracterizada como “mansa e religiosa” (LAUS, 1999, p. 31), a representação feminina da escrava e a mais significativa entre os três, tinha como responsabilidade as tarefas domésticas e auxiliar Anna Meissen.

Em *Presença de Thalia*, essas culturas passam pela incorporação do mito por meio da prática religiosa, sagrada e profana, a qual tem seu princípio na procissão de São Sebastião, passando ao culto da representação da Virgem Maria, interpretada por Thalia Rottweil Meissen nas celebrações de Corpus Christi (Corpo de Deus), até, finalmente, encerrar o



romance e dar abertura a um novo recomeço, com a bisneta Thalia de Camargo Raposo, na igreja de São Sebastião, agora no Rio de Janeiro.

A religiosidade, alternando entre o sagrado e o profano, é uma peça fundamental no romance e é sintetizada na figura de São Sebastião, padroeiro da cidade de Tijuca, e o responsável por despertar nas personagens femininas, a do princípio (Thalia Rottweil Meissen) e a do fim da obra (Thalia de Camargo Raposo), o desejo de ser o próprio santo, incorporá-lo. É na crença religiosa, primeiramente, que se estabelece uma unidade, aparente, que pode ser percebida como o objeto de identificação mais próximo dos atores sociais.

Segundo Roger Bastide, “a religião é sempre o centro de resistência mais importante nas mudanças culturais. [...] A religião forma o último baluarte, e em torno dela cristalizam-se todos os valores que não querem morrer. O sagrado constitui, nas batalhas das civilizações, a última trincheira que recusa entregar-se. [...] No Brasil o alemão católico será mais depressa assimilado do que o alemão protestante” (BASTIDE, 1979, p. 193). Portanto, às práticas religiosas dos tijuquanos, incorporam-se à figura e às crenças dos imigrantes alemães, também católicos, alicerçando a região e agindo em e sobre ela, interferindo, desse modo, nas *práticas de regionalidade*.

Chega o dia vinte de janeiro (1882, na obra), dia de São Sebastião, padroeiro de Tijuca, data que estabelece a reunião dos fiéis na igreja da cidade, sendo eles oriundos de diversos lugares da região:

Naquele vinte de janeiro a alegria enchia todo o Pontal. A Praça colorida de bandeirolas fazia moldura festiva à matriz e a matriz, branca, imponente, torres altas jogando conversa de sinos no ar. Devotos, vindos de lugares vizinhos, desciam das carroças. Outros, sem condução, traziam nos sapatos de domingo a poeira grossa da caminhada. Mas o sacrifício era compensado: a festa encheria o feriado até à noite. Os sinos continuavam sua conversa. Foguetes faziam o compasso. O falatório musicava a Praça sempre mais cheia, sempre mais colorida de roupas domingueiras. Quando a sineta anunciou o começo da missa, um funil de cores cobriu a porta principal da matriz.

Das meninas a mais atenta era Thalia. Ajoelhada ao lado da mãe, fixou sua atenção no padroeiro tirado do altar-mor para o andor colocado defronte aos bancos.

- Por que o santinho está todo espetado? – perguntou meio alto, tirando riso das vizinhas de banco. (LAUS, 1999, p. 20).

À missa, segue-se, à tarde, a procissão. Esse fato é o que deslumbra Thalia Rottweil Meissen, trazendo-lhe à memória a que acontecera no ano anterior e que tivera de acompanhar de longe, pois, tendo de ser acompanhada da *Mutti* – sendo os irmãos muito pequenos ainda – não pôde ir. Mas aquele ano foi diferente, esteve presente e, a partir dessa procissão a que assistiu, desejou ser São Sebastião:

À tarde os sinos chamaram para a procissão. O “homem do casaco vermelho” com a cruz de prata, parou lá adiante. A gurizada se perfilou dos dois lados. O homem começou a andar. A gurizada também. E os grandes, entrando um a um na fila correspondente, descosturaram os pedaços de cor que cobriam a Praça, para emendá-los em duas tiras que se esticavam cada vez mais rua afora, até longinquo da matriz. Thalia custou a adormecer naquela noite. A procissão enchia-lhe o pensamento. São Sebastião permanecia sobre flores no ar. Nas casas, pessoas chegavam às janelas atapetadas, para vê-lo. Thalia, no carro-demolas atrás, só um desejo forte: ser São Sebastião. Via-se firme segurando o tronco que o amarrava. Reta. Sem cansaço até o fim da procissão. Quando voltassem à igreja luzindo de velas acesas e fosse dada a bênção, então ela desceria do andor florido e o carro do Papi poderia levá-la para casa (LAUS, 1999, p. 21).

A procissão foi a desencadeadora do mito da “Virgem Maria” de Tijuca. Foram, então, posteriormente, a religiosidade e as crenças de Tonica os elementos que ajudaram a selar o destino da personagem Thalia, pois, pela culpa de não aceitar sair de anjo na procissão de São Sebastião, senão ser o próprio santo, ela acaba por aceitar o pedido de que seja feita uma promessa para salvar sua mãe a qual, enquanto examinava uma vaca doente foi “coiceada exatamente no ventre que abrigava o bebê” (LAUS, 1999, p. 30), acaba por perdê-lo e sua saúde abala-se profundamente:

- Reza pro santo da tua devoção, Thalinha. Faz uma promessa, faz, filha – pediu Tonica.
- Meu São Sebastião – rezou Thalia -, eu gosto muito do senhor, perdoe por eu não ter saído de anjinho, mas achei que isso ficaria melhor para os guris. Agora a Mutti está doente e eu peço de todo coração: não deixe que ela morra. Por favor! Eu prometo... eu prometo... o quê, Tonica?
- Sair de Virgem Maria na procissão do Corpo de deus – aconselhou Tonica muito segura.
- Mas isso não é para São Sebastião – lembrou Thalia.
- Não faz mal, é pra Nossa Senhora e ela é muito mais grande que São Sebastião – benzeu-se. – Ele que me perdoe. Adespois ele compreende que tu não podes sair de anjinho nem de São Sebastião. Ele compreende, filha. Promete!
- Sim, meu São Sebastião, eu sairei de Virgem Maria na procissão do Corpo de deus se a Mutti não morrer. Enquanto eu viver, sairei de Virgem todos os anos. A vida inteira. (LAUS, 1999, p. 31-32).

O mito da “Virgem Maria” tijuca é, após o de São Sebastião, o elemento que se apresenta como força de coesão cultural simbólica. Conforme apresenta Haesbaert (2010, p. 21), haja vista que a manutenção do termo região, em sentido mais estrito, para “esses espaço-momento que resultam efetivamente em uma articulação espacial consistente (ainda que mutável e “porosa”), complexa, seja por coesões de dominância sócio-econômica, política e/ou simbólico-cultural”. Dessa forma, a intensidade dos contatos no universo ficcional se intensifica, provocando a manutenção e o fortalecimento do elo “regional”:

Primeira vez que uma “Virgem Nossa Senhora” saía na procissão. Estava deslumbrante. O pároco decidiu tirar partido e colocou Thalia no centro, pouco à frente do ostensório. Às suas costas a sineta batia ininterruptamente, anunciando a presença da Hóstia.

Os não acompanhantes da procissão, parados na rua ou nas portas, debruçados às janelas enfeitadas, ajoelhavam-se e se benziam para reverenciar o Corpo de Cristo que ali passava, mas os olhos de todos se fixavam na “Virgem”. A vaidade tomava o tamanho de Thalia. O ostensório levado pelo padre era pequeno e não estava no alto sobre as flores no andor. Ela já não precisava ser São Sebastião. Era a própria Virgem Maria caminhando sobre as nuvens de seus sapatos azuis. Devagar, tranqüilamente e linda. Muito linda (LAUS, 1999, p. 33).

Seguem-se a essa procissão primeira, anualmente, até Thalia completar 25 anos, mais nove. Todas elas atraindo, também, os “forasteiros assíduos às festas do Padroeiro” (LAUS, 1999, p. 34), que passaram a assistir aos festejos de Corpus Christi. Essa celebração traz consigo transformações importantes na vida dos tijucanos, uma vez, crendo que Thalia era a personificação da Virgem, começam a criar uma aura de divindade em torno da personagem, a qual é quebrada com a chegada de seu futuro marido, Rodolpho, médico paulista, o “forasteiro”, em um primeiro momento.

Existe no texto a condensação do espaço cultural em um espaço significativo, calcado nas práticas religiosas. Neste sentido, para Joachmsthaller, é passível de ser justificado nessa configuração, pois

pressupõe (pelo menos) um sujeito semantizador, que atribui à região uma particularidade como seu sentido. Este sentido constrói identidade, lealdade, proteção e pertencimento, garante e une, prende e protege. Ele consolida mitos regionais (muitas vezes presos a tipos de identificação carregados simbolicamente), estereótipos próprios, mas também ritos e hábitos, particularidades linguísticas e modos de comportamento formadores de hábitos (modos essenciais formados pela corporeidade e formas de tempo livre, até a definição da forma em processos de reação a gestos e feições reagentes à psique e ao espírito) no sujeito e empresta estabilidade ao seu estar presente no local concreto. “Pátria” significa para o “homem inevitavelmente territorial” o prender-se nesta particularidade inerente a ele juntamente com o seu próximo. Ele participa, antes de mais nada, desta particularidade pelo fato de que também ele a representa na sua vida. Ele se torna, assim, elemento visível da ação cultural da espacialidade coletiva maior [...] (JOACHIMSTHALER, 2009, p. 30-31).

Outra peculiaridade ligada à religiosidade e às crenças na obra desenrola-se ao ser feita uma segunda “promessa”, em realidade consagração, no início do segundo capítulo, ocasião do nascimento de Maria Meissen de Mattos, filha de Thalia e de Rodolpho, como já mencionado, a qual chorava incessantemente: “Maria nasceu miúda, frágil e chorava dia e noite como se tivesse consciência da perda sofrida” (LAUS, 1999, p. 79), ocasionando comoção na região. O choro insistente de Maria, sendo creditado à ira do Senhor para com sua mãe, é motivo para que diversas crenças sejam trazidas à tona:

Muita gente humilde que nunca tinha antes ousado pisar ali, buscava timidamente a porta dos fundos da casa dos Meissen com sua ternura, conselhos e *simpatias*. Anna, emocionada, recebia a todos e, sendo que o povo é a voz de Deus, aceitou um por um todos os *remédios*.

Maria foi benta pelo padre, pela Chica do Eleutério com seu ramo de arruda, uma grávida de nome Maria passou a barra de sua saia na moleira do nenê, outra Maria pingou gotas de leite-do-peito no ouvido da criança durante sete dias – podia ser dor de ouvidos -, o nenê passou a ser banhado ao anoitecer – em vez de ao amanhecer - e usar roupinhas do avesso. Seu berço foi colocado paralelamente à viga-mestra da cumieira e não em cruz. A cabeceira do mesmo berço foi virada para a porta da frente e os pés para os fundos. Uma tesoura aberta foi colocada sob o travesseirinho.

- Vai fazendo tudo, dona Frau – dizia Tonica -, se não fizer bem, mal não faz.

Um dia voltou a Chica do Eleutério com manjerição em vez de arruda. Benzeu, benzeu e falou:

- Eu só vejo um jeito, dona Frau: consagrar a menina à Nossa Senhora. Pode até ser à Nossa Senhora dos Navegantes, afinal ela quase não nasceu no barco?

Para que o nenê ficasse em paz, os Meissen faziam tudo. Rodolpho também. E numa cerimônia muito simples, com batizado antecipado e os avós por padrinhos, Maria foi consagrada à Senhora dos Navegantes.

Era domingo e era de manhã. A partir dos sinos da Ave-Maria, o bebê deixou de chorar.

Nunca se soube, de tantos *remédios*, qual deles teria operado o “milagre”.

- Claro que foi a Consagração, Dona Frau, nem duvidar – garantiu a Chica.

Já Tonica, sem desmentir a outra, apregoava:

- O que a danadinha queria era uma talagada de sal. O padre encheu a boquinha dela e pronto! (LAUS, 1999, p. 79-80).

Assim, a neta dos Meissen é consagrada à Nossa Senhora de Navegantes, o que vem a marcar, novamente, a religiosidade como elemento que permeia a narrativa, servindo como elo familiar e regional:

Ser consagrada à Nossa Senhora dos Navegantes não importava em nenhum compromisso religioso. Ela era apenas uma “privilegiada” – no dizer do pároco – que tinha a Santa como sua protetora. Uma proteção celeste além da terrena do importante Hans Meissen. Navegantes era festejado a quinze de agosto. Se alguém sabia que este é o dia da Senhora da Glória, nunca se discutiu. Estabelecido aquele dia para a Festa dos Navegantes e pronto! Quinze de agosto era grande feriado local. Anualmente os fiéis assistiam à missa pela manhã e à tarde acompanhavam a procissão que ia até aos trapiches, tomava barcos enfeitados de bandeirolas coloridas e saíam rio afora sob foguetório e cantoria. Antes de anoitecer, retornavam à igreja para a bênção.

Maria, desde bebê, participava da festa no colo dos avós. Eles, muito religiosos, a botavam cada ano sob a proteção da Santa” (LAUS, 1999, p. 85).

No encerramento da obra, em circularidade, apresenta-se, novamente, o dia de São Sebastião: “Era vinte de janeiro. Thalia, cinco anos, respirava alegre cada minuto com sua avó dedicada que aparecia de vez em quando cheia de presentes, lindas histórias e, o melhor, muitos passeios” (LAUS, 1999, p. 156). Agora, neta Thalia e avó Maria, também filha de uma Thalia, iriam à “desconhecida Zona Norte, na igreja de São Sebastião”, para pagar promessa. Ao chegar à igreja, Thalia fica extasiada:

Padres com roupas engraçadas e com um *canudo* respingando água em todo mundo. E o Santinho... Ah! O Santinho era grande! Lindo como o de Tijucas. De repente saiu porta afora todo florido. Tanta gente! Nem podia ver como ele conseguia andar lá no alto sozinho.

Então puxou o braço de Maria e ela curvou-se para ouvir:

- Vovó, como se faz para ser São Sebastião? (LAUS, 1999, p. 156).

Assim, a coesão da região é (re)estabelecida, e a identificação dos seus atores sociais, no que concerne aos relatos de regionalidade, está ligada, como apresentados neste subcapítulo, à religiosidade e às crenças.

O intento deste segundo capítulo foi o de situar o romance *Presença de Thalia*, através de sua temática, em um campo de estudos cuja região seja concebida como um espaço de várias alteridades. Dessa maneira, é pertinente destacar que, versando sobre uma região simbólica, o romance é passível de ser classificado, dentro da concepção de Stüben (2013), como obra de uma *literatura localizada regionalmente*, a qual, dentro da história da literatura, pode ser assumida como um retorno, possivelmente tardio e deslocado temporalmente, ao Regionalismo Alemão Catarinense, permitindo que se lance um novo olhar à literatura de autoria feminina.

Dentro da perspectiva analítica baseada em “relatos de regionalidade”, como proposto por Santos (2009), inserido no contexto ficcional, definiu-se que a rede de relações estabelecida na região apresenta, como elementos semantizadores e integradores, a religiosidade e as crenças (entre o profano e o sagrado), as quais remetem a processos interculturais primeiros que fazem parte da história dessa região simbólica.

### 3 CULTURA E GÊNERO SOCIAL

*A criação, ele desejava eterna.  
Sobrepajar a impermanência, a  
morte. Fixar a entrega para  
sempre, premiando o veículo  
humano pela crença de criar.  
Porque, perda, solidão, era o  
fechar do pano na última noite de  
espetáculo. Vazio, exangue, saía  
em busca de novo encontro.  
Ressurreição!*

**Ruth Laus.** *Presença de Thalia.*

O terceiro capítulo, primeiramente, apresenta a discussão teórica acerca dos estudos culturais, focalizando-se nos estudos culturais de gênero e, em especial, na segunda vertente da crítica feminista – a ginocrítica – que, baseada em quatro modelos de análise, concentra-se no quarto, o modelo cultural, ao qual são propostas duas estratégias de análise de cunho antropológico, propostas por Showalter (1994), o grupo silenciado de Ardener e a “descrição densa” de Geertz. Tomando-se ambas estratégias, procede-se à discussão teórica da antropologia da experiência acerca da expressão, levando-se em consideração o grupo silenciado, isto é, a mulher, e o seu texto realizado em um contexto histórico, regional, cultural e social – a obra ficcional - na perspectiva feminina, e à sua “descrição densa”, considerando-se o campo social familiar e as estruturas de poder nele envolvidas. Por fim, os papéis sociais dos sexos, focalizando-se o casal-matriz do campo familiar, são abarcados, com vistas a verificar em que medida estabelecem uma atuação sobre a estruturação da identidade feminina das demais personagens e se a veracidade de se ter um mito patriarcal sustenta-se.

### 3.1 CULTURA E IDENTIDADE(S) NO TERRITÓRIO SELVAGEM: A GINOCRÍTICA E AS ESTRATÉGIAS INTERPRETATIVAS

*“É bom a gente deixar alguma coisa viva para os que ficam”. [...] Então baixou um ramo de magnólias e colocou um dos botões, bem junto ao ouvido. Tão junto que pôde ouvir o discreto e lento desgrudar-se das pétalas entre si, antes de abrirem-se totalmente para a sua curta, porém, majestosa jornada de vida.*

**Ruth Laus.** *Presença de Thalia.*

Ao ter-se concebido no segundo capítulo desta dissertação a região como uma “rede de relações” com identidade própria, como proposto por Pozenato (2003), e levando-se em consideração que as relações de tipo humano ou social compõem tal processo, é necessário discorrer acerca do conceito de cultura, em que pese a noção desta “passagem de uma adaptação genética ao meio ambiente natural a uma adaptação cultural, de modo a pensar a unidade da humanidade na diversidade além dos termos biológicos, posto que o ser humano é um ser de cultura” (CUCHE, 2002, p. 9) e, assim sendo, é inerente a esse ser se manter em função das vivências que na região são estabelecidas.

Com vistas a acabar com as explicações naturalizantes dos comportamentos humanos, a noção de cultura, em conformidade com Denys Cuche, apresenta-se como instrumento adequado, uma vez que:

A natureza, no homem, é inteiramente interpretada pela cultura. As diferenças que poderiam parecer mais ligadas a propriedades biológicas particulares como, por exemplo, a diferença de sexo, não podem ser jamais observadas “em estado bruto” (natural pois, por assim dizer, a cultura se apropria delas “imediatamente”: a divisão sexual dos papéis e das tarefas nas sociedades resulta fundamentalmente da cultura e por isso varia de uma sociedade para outra. (2002, p. 10-11).

O uso da noção de cultura remete à ordem do simbólico, ao que se refere ao sentido construído. Nesse sentido, os Estudos Culturais, com o intuito de romperem com a prerrogativa de totalidade e universalidade, mudando a abordagem teórica e o trabalho de interpretação das manifestações culturais, desenvolvem-se a partir dos anos 1960, na Grã-Bretanha. Partindo, inicialmente, da análise literária para a análise cultural, os estudos culturais surgiram com o intuito de criticar o estabelecimento de hierarquias culturais,

procurando discutir conceitos e temas para os quais a compreensão da construção das identidades revela-se fundamental.

Por dizer respeito à constituição da experiência humana e das relações sociais que a envolvem, Stuart Hall defende que a cultura deve ser assumida como uma variável cuja importância deve ser vista como algo fundamental e constitutiva em relação ao que faz o mundo mover-se, uma vez que:

Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas “culturas”. Contribuem para assegurar que toda ação social é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação (1997, p. 1).

Mesmo concebida a cultura como um dos operadores conceituais mais importantes para tais estudos, Hall reforça que as ciências humanas e sociais nem sempre deram à “cultura” uma centralidade substantiva ou o peso epistemológico merecidos. Assim, o teórico estabelece a diferenciação desses dois aspectos, substantivo e epistemológico:

Por “substantivo”, entendemos o lugar da cultura na estrutura empírica real e na organização das atividades, instituições, e relações culturais na sociedade, em qualquer momento histórico particular. Por “epistemológico” nos referimos à posição da cultura em relação às questões de conhecimento e conceitualização, em como a “cultura” é usada para transformar nossa compreensão, explicação e modelos teóricos do mundo (1997, p. 1).

As ideias de Hall convergem de forma a caracterizar um conceito de cultura que subjaz a atividade da experiência humana para o domínio do simbólico “de dar sentido, de construção de significados” e, portanto, a cultura é tomada como “práticas sociais” (BERNARDES; GUARESCHI, 2004, p. 202) e produtora de sentidos e saberes, isto é, enquanto práticas de significação.

Essa transformação do significado de cultura, de textos e representações para práticas de significação, possibilitou, de acordo com Bernardes e Guareschi (2004, p. 207), “considerar as produções de sentidos em correlação a estratégias de poder e, por isso, práticas políticas”. Dessa forma, percebem-se as práticas culturais como interpelativas, as quais “nos incitam a ser como dizem que somos, nos tornam governáveis, [...] através de jogos de força,



de imposição e contestação de sentidos”, o que possibilitou aos Estudos Culturais a criação de diferentes “regiões de visibilidade e enunciações com seus objetos como correlato”.

Sob a ótica dos Estudos Culturais, a concepção de cultura sustenta-se sobre três eixos implícitos - sujeito, poder e discurso. Assim, de maneiras diferentes, os fenômenos sociais serão objetivados e caracterizados na produção de sujeitos e das relações sociais, compreendendo-se que “se tratam de estratégias de poder, de campos de enunciação e de práticas políticas que constituirão tanto os objetos que são problematizados quanto os sujeitos.” (BERNARDES; GUARESCHI, 2004, p. 207).

Ainda no que concerne aos estudos culturais, dentre suas ramificações, encontram-se os Estudos Culturais de Gênero. Inicialmente reconhecidos como “estudos das relações sociais de sexo – o ‘*sistema sexo-gênero*’<sup>50</sup>”, contemporaneamente “se firmam como os estudos de relações sociais de gênero” (PEREIRA, 2004, p. 178, grifos da autora), responsáveis por trazer à tona a questão da diferença, com vistas a questionar as práticas, produtos simbólicos e estruturas das culturas. O gênero configura-se, por sua vez, como categoria relacional, analítica e histórica (PEREIRA, 2004, p. 195) e “constitui um sistema social, cultural, psicológico e literário construído a partir de ideais, comportamentos, valores e atitudes associados aos sexos [...]” (SCHMIDT, 1994, p. 32), em que essas categorias desempenham papéis na sociedade e no contexto do poder patriarcal.

A crítica feminista, no contexto dos estudos literários, refere-se a um modo de teorizar e de se autoinscrever. O sujeito feminista, por força de sua historicidade, “está empenhado na produção de conhecimento que se quer como prática ideológica, no sentido de resistência e intervenção, tanto na hegemonia do *establishment* crítico acadêmico quanto na própria realidade social e material” (SCHMIDT, 1994, p. 23).

Ao mudar, gradualmente, seu foco de leituras revisionistas para uma investigação consistente da literatura feita por mulheres, a crítica feminista engendra um novo processo que, segundo Showalter (1994, p. 29), iniciado na década de 1980, assume o

estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres: a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres.

---

<sup>50</sup> Conceito de Gayle Rubin que “expressa o esquema de pensamento marxista das décadas de 60, 70 e 80 influenciando os estudos de Flax (1991); Flax e Benhabib (apud Saffioti, 1992); Scott (1990) e Heilborn (1990)”, de acordo com Pereira (2004, P. 175). Sobre o conceito, consultar RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre “a economia política” do sexo*. Trad. Christiane Rufino Dalbat. Edleuza Roca e Sônia Correia. Recife: S.O.S. Corpo, 1993.

Essa segunda forma de discurso crítico especializado, a crítica feminista genuinamente centrada na mulher, e a qual serve de base para este estudo, por não ter um termo em inglês, foi nomeado por Showalter (1994) de *ginocrítica*<sup>51</sup>. Consoante a autora, além de oferecer muitas oportunidades teóricas – diferentemente da crítica feminista, considerada prioritariamente revisionista –, vê os escritos femininos como assunto principal, o que conduz a fazer uma transição para um novo “ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico [...]. Não é mais o dilema ideológico de reconciliar pluralismos revisionistas, mas a questão essencial da diferença” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Ao ser, pelas mulheres, percebida uma “consciência da diferença”, as quais se reencontram em uma identidade política comum a partir de uma multiplicidade de posições, recai uma questão prática, como argumenta Schmidt (1994, p. 23), pois “toda investigação sobre os mecanismos através dos quais as práticas sociais e discursivas disseminam, legitimam ou subvertem definições tradicionais de gênero não é uma questão apenas teórica e muito menos meramente acadêmica”. É considerada prática na medida em que nasce de uma intenção de fazer uma aproximação entre literatura e vida, com vistas a “assinalar que as verdades imperceptíveis da condição humana e os direitos de liberdade e justiça, inscritos ou não na tradição literária e materializados ou não em modos específicos de vida, também são escritos no registro do feminino” (1994, p. 24).

O saber, nesse caso, objetiva à emancipação e está voltado à investigação da literatura em termos da “categoria *mulher* ou, se preferirmos, da categoria *gênero*” (SCHMIDT, 1994, p. 24, grifos da autora), fundamentando, epistemologicamente, a configuração do fazer crítico feminista. Não se deve pensar, contudo, que esse fazer crítico deve se estabelecer como recriminação ou autodefesa, mas antes, uma “epistemologia reumanizada”, cujos pressupostos e prática possibilitam “uma intersecção de estratégias – política, pessoal, teórica, textual e filosófica – que fazem convergir, no ato e na cena da enunciação, vozes que não têm presença no discurso científico tradicional” (SCHMIDT, 1994, p. 31).

A categoria gênero, não sendo sinônimo de sexo, em conformidade com Campos (1992, p. 113), concerne à experiência social e pessoal de um e de outro sexos e desenvolve-se, enquanto categoria analítica, a partir do pensamento feminista, nos anos 1980,

caracterizando-se pelo corte transdisciplinar que opera (Antropologia, História, Filosofia, Psicologia, Biologia utilizam-se) e assinalando uma transformação relativamente a centros de interesse da década anterior, tais como uma história das mulheres, a questão da ginocrítica, isto é, do estudo feminista da escrita da mulher, pressupondo-o marcada pelo sexo. Transcendendo, porém, as fronteiras da pesquisa

<sup>51</sup> *Gynocritics*, no original (SHOWALTER, 1994, p. 29).

feminista, vai inscrever-se nas categorias da ciências humanas e sociais (tais como classe, parentesco, etnia, etc), de sorte que sua utilização paraleliza-se às demais categorias indicadoras de diferença.

A partir dos estudos culturais, gênero passa a ser compreendido de outra maneira que não gênero literário ou gramatical:

enquanto que o termo *sexo* se refere ao dado biológico, o termo *gênero* constitui um sistema social, cultural, psicológico e literário construído a partir de idéias, comportamentos, valores e atitudes associados aos sexos, através do qual se inscreve o homem na categoria do masculino e a mulher na do feminino. Essas categorias desempenham papéis na sociedade, no contexto do poder patriarcal, moldando realidades e processos de significação, pois est[ã]o na base da ordenação simbólico-conceitual do mundo de acordo com o princípio da Lei do Pai (SCHMIDT, 1994, p. 32, grifos da autora).

Conforme Lauretis (1994, p. 212), "a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através das diferentes culturas (embora cada qual ao seu modo) são entendidas como sendo sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social". Por conseguinte, o sistema de sexo-gênero constitui-se tanto em uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, "um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade" (LAURETIS, 1994, p. 212). Passa-se a perceber que o universo feminino diferencia-se do masculino, "não simplesmente por determinações biológicas, como propôs o século 19, mas, sobretudo, por experiências históricas marcadas por valores, sistemas de pensamento, crenças e simbolizações diferenciadas também sexualmente." (RAGO, 1998, p. 92-93).

A categoria de gênero, como uma construção de pensamento, é relevante no entendimento das culturas particulares, assim como não escapa de dar, ao mesmo tempo, e ela própria, a ler as práticas sociais que deseja entender. Isto significa que, uma vez que nas sociedades ocidentais contemporâneas os sistemas de gênero-sexo têm sido sistemas de dominação, "sua utilização conceitual não pode ter apenas aspecto crítico, devendo tê-lo, também, compensatório, isto é, de recuperação do excluído pela perspectiva dominante (CAMPOS, 1992, p. 123-124). À mesma medida, o sistema sexo-gênero, que Lauretis prefere chamar gênero de forma a conservar a ambiguidade do termo, trata-se de um "conjunto de relações sociais que se mantém por meio da existência social" (1994, p. 216), de forma que o gênero torna-se, efetivamente, uma instância primária de ideologia, não apenas dirigida às mulheres.

A representação social de gênero, consoante Lauretis (1994, p. 216-217), afeta sua construção subjetiva, assim como a representação subjetiva do gênero (ou sua autorrepresentação) afeta sua construção social, revelando uma possibilidade de agenciamento e autodeterminação ao nível subjetivo e até individual das práticas micropolíticas cotidianas. Assim, é possível entender que a construção do gênero é “o produto e o processo tanto da representação quanto da auto-representação”. Pressupõe-se, a partir dos apontamentos de Tereza de Lauretis, a concepção de um sujeito feminino histórico governado por relações sociais reais, que incluem, predominantemente, o gênero.

Em seu percurso, a mudança de uma crítica feminista androcêntrica para uma ginocêntrica foi, primeiramente, notada pela crítica acadêmica Patricia Meyer Spacks, de forma que, em *The female imagination* (1975), ela chama a atenção para o fato de que poucas teóricas feministas haviam se preocupado com os escritos das mulheres. A partir de então,

o estudo de Spacks inaugurou um novo período da história e crítica literária que questionavam, freqüentemente, de que forma os escritos das mulheres têm sido diferentes; como a condição mesma da mulher moldou a expressão criativa feminina. Em livros como o de Ellen Moers, *Literary women* (1976), o meu próprio, *A literature of their own* (1977), o de Nina Bayam, *Woman's fiction* (1978), o de Gilbert e Susan Gubar, *The mad-woman in the attic* (1979), e o de Margaret Homans, *Women writers and poetic identity* (1980) e em centenas de ensaios e trabalhos (SHOWALTER, 1994, p. 30).

A mudança de ênfase, em que os escritos das mulheres afirmaram-se como projeto central do estudo literário feminista, também ocorreu na crítica feminista europeia. Na França, embora a maioria dos comentários tenha tentado evidenciar “sua dissimilaridade fundamental da orientação americana empírica, sua fundamentação diferenciada na lingüística, no marxismo, na psicanálise freudiana e lacaniana, e na desconstrução derridiana” (SHOWALTER, 1994, p. 30), os novos feminismos franceses têm muito em comum com as teorias feministas americanas radicais, em se tratando de afinidades intelectuais e forças retóricas.

Uma formulação teórica significativa na crítica feminista francesa é o conceito da *écriture féminine*, a inscrição do corpo e da diferença femininos na língua e no texto, sendo considerada por Showalter mais como uma possibilidade utópica do que uma prática literária (1994, p. 30). Uma de suas principais defensoras é Hélène Cixous, em que o conceito possibilita uma maneira de se discutir os escritos femininos de forma a reafirmar o valor do feminino, indentificando-se o projeto teórico da crítica feminista como a análise da diferença. Nessa mesma linha, outros trabalhos importantes são os de Julia Kristeva e Luce Irigaray.

A crítica feminista inglesa é considerada, por Showalter, como mais tradicionalmente orientada para a interpretação textual, incorporando o feminismo francês e a teoria marxista, e move-se para um foco, também, na escrita das mulheres. Em cada país, a ênfase recai de forma diferente:

a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão; a francesa, essencialmente psicanalítica, salienta a repressão; a americana, essencialmente textual, salienta a expressão. Todas, contudo, tornaram-se ginocêntricas. Todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade (SHOWALTER, 1994, p. 31).

Por meio da ginocrítica é possível aprender algo sólido, duradouro e real sobre a relação da mulher com a cultura literária, assegura Showalter (1994, p. 31-32). Essas teorias da escrita das mulheres fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural, em que em cada um existe o esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher. Showalter afirma que cada modelo representa uma escola de crítica feminista ginocêntrica, sobrepondo-se uns aos outros e sendo mais ou menos sequenciais, de forma que cada um incorpora o anterior.

Desses quatro modelos de diferença, focar-se-á o cultural, haja vista a declaração dada por Showalter (1994, p. 44) que uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher “pode proporcionar [...] uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na linguística, ou na psicanálise”. Uma teoria da cultura, argumenta a autora, “incorpora idéias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem”<sup>52</sup>.

Com base nessa declaração, e sendo a cultura um dos operadores conceituais mais importantes para os estudos culturais, o modelo da diferença cultural será o abarcado nas próximas interpretações nesta dissertação, concomitantemente às proposições que seguem, de forma que a cultura, no que diz respeito à constituição da experiência humana e das relações sociais que a envolvem, se apresenta tanto “em um sentido ‘substantivo’ ao se localizar na estrutura empírica e na organização das ações, instituições, relações sociais, quanto em um sentido ‘epistemológico’ por transformar as formas de conhecimento e conceitualizações que

---

<sup>52</sup> De acordo com Showalter, “as maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como o produto ou a construção de forças culturais. A linguagem também volta à cena à medida que consideramos as dimensões e determinantes sociais do uso da língua, a formação do comportamento linguístico pelos ideais culturais” (1994, p. 44).

modificam a própria experiência do real” (BERNARDES; GUARESCHI, 2004, p. 201), ideias preconizadas por Stuart Hall (1997).

Por reconhecer a existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras – classe, raça, nacionalidade e história –, é que uma teoria cultural mostra-se relevante. Esta abordagem difere das teorias marxistas da hegemonia cultural, pois enfatiza a força que liga a cultura das mulheres, a qual forma uma experiência coletiva dentro do todo cultural, uma experiência que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Estudos envolvendo hipóteses de cultura das mulheres têm sido desenvolvidos por antropólogos, sociólogos e historiadores sociais, com vistas a livrar-se dos sistemas, hierarquias e valores masculinos e a alcançar a natureza primária e autodefinida da experiência cultural feminina. Em que pese o campo da história das mulheres, o conceito de sua cultura é ainda controverso, apesar de haver concordância sobre seu significado como formulação teórica, isto é, o de focalizar a existência de uma cultura feminina inserida na cultura geral partilhada por homens e mulheres.

A definição da cultura feminina feita pelos historiadores leva em consideração a distinção entre os papéis, atividades, gostos e comportamentos prescritos e considerados apropriados para as mulheres e aquelas atividades, comportamentos e funções gerados, na verdade, fora das vidas das mulheres. Assim, haveria papéis separados para homens e mulheres, com pouca ou nenhuma sobreposição, em que as mulheres aparecem subordinadas. Tal modelo concebido era expresso com o termo “esfera feminina” e expressava a visão vitoriana e jacksoniana, no final do século XVIII e no século XIX (SHOWALTER, 1994, p. 45-46). Haveria, portanto, duas culturas distintas, em que a esfera feminina era definida e sustentada pelos homens e, frequentemente, seus preceitos eram internalizados pelas mulheres.

Por outro lado, em relação à *cultura das mulheres*, é importante que não seja compreendida como subcultura. Faz-se necessário entender que o termo passa a redefinir as atividades e objetivos das mulheres de um ponto de vista centrado nas mulheres, incluindo-se uma afirmação de igualdade e uma consciência de fraternidade:

As mulheres vivem sua existência social dentro da cultura geral e, sempre que são restringidas pela repressão ou segregação patriarcais ao isolamento (que sempre possui subordinação em seu propósito), transformam essa restrição em complementaridade (defendendo a importância da função da mulher, até mesmo de sua “superioridade”) e a redefinem. Deste modo, as mulheres vivem uma dualidade – como membros da cultura geral e como cúmplices da cultura das mulheres (LERNER, 1979 apud SHOWALTER, 1994, p. 46).

Nessa perspectiva, os pontos de vista de Lerner, argumenta Showalter (1994, p. 47), são semelhantes aos de alguns antropólogos culturais. Analogamente, considerando-a particularmente estimulante, Showalter aponta a análise da cultura feminina feita por dois antropólogos de Oxford, Shirley e Edwin Ardener<sup>53</sup>, os quais tentaram esboçar um modelo de cultura das mulheres que não é historicamente limitado e fornecer uma terminologia para suas características. Os antropólogos sugerem “que as mulheres constituem um grupo silenciado, as divisas cuja cultura e realidade sobrepõe-se ao, mas não são totalmente contidas pelo grupo (masculino) dominante<sup>54</sup>” (SHOWALTER, 1994, p. 47).

A imperfeição dos modelos androcêntricos da história e da cultura, bem como a inadequação dos mesmos à análise da experiência feminina, também evidenciado por historiadores e antropólogos, revela-se inapta a acomodar a experiência feminina, considerando-a, assim, como um desvio ou, simplesmente, ignorando-a. Conclui-se que “a observação sob um ponto de vista exterior nunca poderia ser igual à compreensão de dentro.” (SHOWALTER, 1994, p. 47).

Assim, tal modelo da situação cultural das mulheres possibilita a compreensão de como são percebidas pelo grupo dominante e como percebem-se a si mesmas e aos outros. Com o termo “silenciado”, são sugeridos por Ardener problemas de linguagem e problemas de poder, em que os

grupos silenciados tanto quanto os dominantes geram crenças ou idéias ordenadoras da realidade social no nível inconsciente, mas os grupos dominantes controlam as formas ou estruturas nas quais a consciência pode ser articulada. Assim, os grupos silenciados devem mediar suas crenças por meio das formas permitidas pelas estruturas dominantes. Dir-se-ia de outra forma que toda linguagem é a linguagem da ordem dominante, e as mulheres, se falarem, devem falar através dela. (SHOWALTER, 1994, p. 47).

Surge, então, o questionamento de Ardener de como o peso simbólico daquela outra massa de indivíduos (a dos silenciados) expressa-se e, sob este aspecto, “as crenças das mulheres encontram expressão por meio do ritual e da arte, expressões que podem ser decifradas pelo etnógrafo, mulher ou homem, que quer fazer o esforço de perceber através dos filtros da estrutura dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 47).

O modelo de Ardener, consoante Showalter (1994, p. 48), ao contrário do modelo vitoriano de esferas complementares, estabelece a relação entre os grupos dominante e silenciado por meio da representação de círculos intersecutivos, de forma que muito do

<sup>53</sup> *Muted group theory* (Teoria do grupo silenciado), desenvolvida no final dos anos 1960.

<sup>54</sup> Baseado em dois ensaios de Edwin Ardener, “Belief and the problem of women” (1972) e “The ‘problem’ revisited” (1975) (SHOWALTER, 1994, p. 47).

círculo silenciado recai nas divisas do círculo dominante, existindo, também, uma parte do círculo silenciado que cresce por fora do limite dominante.

Na terminologia de Ardener, esta “parte” que se localiza fora do limite dominante é denominada “selvagem”. A partir dessa proposição relacional entre os grupos dominante e silenciado, Showalter propõe que se pense nesta “zona selvagem” da cultura das mulheres sob três aspectos: espacial, experimental ou metafisicamente. Consoante a estudiosa:

Espacialmente ela significa uma área só de mulheres, um lugar proibido para os homens, que corresponde à zona em que X está fora dos limites das mulheres. Experimentalmente, significa os aspectos do estilo de vida feminino que estão do lado de fora e diferenciam-se daqueles dos homens; novamente, existe uma zona correspondente da experiência masculina que é estranha às mulheres. Mas, se pensamos na zona selvagem metafisicamente, ou em termos de consciência, não há espaço masculino correspondente, já que tudo na consciência masculina está dentro do círculo da estrutura dominante e, desta forma, acessível à linguagem ou estruturada por ela. Neste sentido, o “selvagem” é sempre imaginário; do ponto de vista masculino, ele pode ser simplesmente a projeção do inconsciente. Em termos de antropologia cultural, as mulheres sabem como é a parte crescente masculina, mesmo se nunca a viram, pois ela se torna o assunto da lenda (como o território selvagem). Mas os homens não sabem o que há no selvagem (1994, p. 48).

O conceito do texto da mulher na zona selvagem deve ser tratado como um jogo de abstração, assevera Showalter (1994, p. 50), uma vez que na realidade à qual devemos nos dirigir como críticos, a escrita das mulheres deve ser concebida como um discurso de “duas vozes”. Faz-se necessário compreender que não existe a possibilidade de haver escrita ou crítica totalmente independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens.

O discurso de duas vozes é considerado aquele que personifica as heranças social, literária e cultural, levando-se em consideração tanto o grupo silenciado quanto o dominante. A escrita das mulheres localiza-se, a partir do modelo de Ardener, simultaneamente, dentro de duas tradições, não estando nem dentro e nem fora da tradição masculina, mas subjacente ao fluxo principal. O que existe, a partir das constatações feitas, é o fato de que a compreensão da diferença da escrita das mulheres estabelece-se nos termos de uma relação cultural e histórica com a “escrita dos homens”, concebida não como algo separado, mas antes uma fronteira, um acesso. Salienta-se que uma estrutura dominante pode determinar, então, muitas estruturas silenciadas, nas quais subjazem experiências específicas e compartilhadas de cada grupo.

Com o intuito de fornecer outra perspectiva da história literária, à ginocrítica cabe a primeira tarefa de



delinear o *locus* cultural preciso da identidade literária feminina e a de descrever as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras. Uma crítica ginocêntrica iria, também, situar as escritoras com respeito às variáveis da cultura literária, tais como os modos de produção e distribuição; as relações entre arte de elite e arte popular, e as hierarquias de gênero. (SHOWALTER, 1994, p. 51).

Assim, uma implicação do modelo da cultura das mulheres, conforme proposta de Showalter (1994, p. 53), é que a ficção das mulheres pode ser lida como um “discurso de duas vozes, contendo uma estória ‘dominante’ e uma ‘silenciada’”, possibilitando gerar experiências e símbolos próprios que “não sejam simplesmente o obverso da tradição masculina”. Reside aí a simultaneidade e a emersão de um outro enredo, um outro texto, mais ou menos silenciado, contudo disponível para ser lido, e o qual pressupõe, para Lauretis (1994, p. 236), uma visão de “outro lugar”.

Além dessa proposição de estratégia interpretativa do modelo da cultura das mulheres, baseada em Ardener, para a crítica feminista, Showalter (1994, p. 53) aponta que as contribuições do antropólogo social Clifford Geertz, por meio da análise contextual<sup>55</sup>, pode ser de grande valia, com vistas a oferecer uma terminologia e um diagrama da situação cultural das mulheres. Geertz busca descrições que visam à compreensão do significado do fenômeno e dos produtos culturais, de forma a separar as estruturas de significação e determinar sua base e importâncias sociais.

O conceito de cultura defendido por Clifford Geertz (1989, p. 15), essencialmente semiótico como preconiza o próprio autor, diz respeito às teias de relações/significados tecidas pelo próprio homem (ao retomar as ideias de Max Weber) e a sua análise, tendo por base a concepção de uma ciência interpretativa, “à procura do significado”.

Em conformidade com Geertz (1989, p. 24),

como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade.

Assim, ao conjecturar que o texto literário arquiteta um lugar enquanto produto cultural de expressão, e já delimitada a região ficcional em que se concentra a narrativa de *Presença de Thalia*, concebe-se que a escrita feminina, como “tumultuoso e intrigante campo selvagem da diferença”, não se caracteriza como “um subproduto transitório do sexismo, mas uma

---

<sup>55</sup> “Descrição compacta”, para Geertz.

fundamental e continuamente determinante realidade” (SHOWALTER, 1994, p. 54), isto é, compreender como e por que essa diferença pode ser transposta ao campo literário. A crítica feminista, por meio da ginocrítica e alicerçada no modelo de cultura da mulher, permite que seja feita a análise da expressão do grupo silenciado – a escritura feminina, com vistas à desconstrução da legitimação do masculino sobre o feminino.

Levando-se em consideração a possibilidade de descrever a cultura em seu contexto, isto é, nesta dissertação, em sua realização literária, no subcapítulo que segue, são analisadas as forças sociais, históricas e culturais abarcadas em *Presença de Thalia*, por intermédio da “descrição densa” (compreensão do significado do fenômeno e dos produtos culturais, separando as estruturas de significação e determinando sua base e importância) e “compacta” (análise contextual), de Clifford Geertz (1989) e suas relações com o campo social familiar apresentado na obra.

### 3.2 A EXPERIÊNCIA DA CULTURA: UMA “DESCRIBÇÃO DENSA” DO CAMPO SOCIAL FAMILIAR EM *PRESENÇA DE THALIA*

*Agora, espaços imensos  
alargavam distâncias. Longínquos  
sua terra, o passado, a alegria.  
Neles procurava resguardar-se em  
lembranças, mas estas pisavam  
pela impossibilidade de serem  
vivas.*

**Ruth Laus.** *Presença de Thalia*

“A antropologia da experiência lida com a maneira pela qual os indivíduos efetivamente experienciam sua cultura, isto é, como eventos são recebidos pela consciência”<sup>56</sup>. Desse modo, o que primeiramente ocorre é a experiência. Tomando-se por base a hermenêutica de Dilthey<sup>57</sup>, Bruner (1986) explica que a experiência, na perspectiva antropológica, não equivale ao conceito mais familiar de comportamento. Em relação ao comportamento, este implica que um observador externo descreva a ação de outro indivíduo, como se fosse a plateia em um evento; diz respeito, também, a uma rotina padronizada pela

<sup>56</sup> Nas palavras de Bruner (1986, p. 4, tradução nossa): “The anthropology of experience deals with how individuals actually experience their culture, that is, how events are received by consciousness”.

<sup>57</sup> Escreveu que a realidade apenas existe para nós nos termos da consciência dada pela experiência interna (“reality only exists for us in the facts of consciousness given by inner experience”) (apud TURNER; BRUNER, 1986, p. 4, tradução nossa).

qual um indivíduo simplesmente passa. A experiência, por sua vez, “é mais pessoal, ao se referir a um caráter mais ativo, a um ser humano que não apenas se envolve em, mas molda uma ação.”<sup>58</sup> (TURNER; BRUNER, 1986, p. 5, tradução nossa).

Por conseguinte, pode-se ter uma experiência, mas não um comportamento, de forma que se descreve o comportamento de outrem, embora seja caracterizada a nossa própria experiência. Analogamente, a comunicação da experiência tende a ser autorreferencial, em que são contadas experiências, as quais incluem não apenas ações e sentimentos, mas também reflexões acerca dessas mesmas ações e sentimentos.

Bruner aponta que a dificuldade com a experiência, no entanto, revela-se com o fato de que “podemos apenas experienciar nossa própria vida, o que é recebido por nossa própria consciência”<sup>59</sup> (1986, p. 5, tradução nossa). Consciência que diz respeito à percepção tida, contudo, não vivida, posto que não há possibilidade de conhecer completamente a experiência de outros, muito embora se tenham pistas e se façam inferências o tempo todo. São, então, certos aspectos do que foi experienciado pelos outros que são passíveis de percepção, pois, mesmo que haja vontade de serem compartilhadas essas experiências individuais, existe a censura e a repressão, próprias, além da impossibilidade de se ter conhecimento completo delas ou aptidão para articulá-las. As ações são, então, passíveis de entendimento em termos de motivos e intenções.

Tal limitação da experiência individual, consoante Bruner (1986, p. 5, tradução nossa), ao evocar as considerações de Dilthey, pode ser superada ao transcender a “estreita esfera da experiência” pela interpretação de expressões – ou os mencionados “certos aspectos do que foi experienciado” por outrem. Interpretar diz respeito à compreensão, interpretação; expressões, por sua vez, dizem respeito a representações, performances, objetificações<sup>60</sup> ou textos.

Expressões são, de acordo com Bruner (1986, p. 6, tradução nossa), “encapsulamentos da experiência de outros”, não sendo equivalentes à realidade. A relação entre a experiência e suas expressões é dialógica e dialética, uma vez que a experiência estrutura expressões, de forma que entendemos outras pessoas e suas expressões com base em nossa própria experiência e autocompreensão. Deve-se considerar, assevera o autor, que expressões também

<sup>58</sup> An experience is more personal, as it refers to an active self, to a human being who not only engages in but shapes an action”.

<sup>59</sup> “The difficulty with experience, however, is that we can only experience our own life, what is received by our own consciousness”.

<sup>60</sup> Dilthey, com vistas a captar o sentido da reconstrução dos significados humanos a partir de suas manifestações, “adaptou livremente o termo ‘hegeliano ‘objetificação’. Textos, artefatos e instituições de todos os tipos podem ser considerados traços externalizados ou ‘objetificados’ da ‘mente’, sendo tarefa do intérprete reconstruir o mundo histórico com base nesses traços objetivamente disponíveis” (RINGER, 2004, p. 37).

estruturam a experiência, ao mencionar que nas narrativas dominantes de uma época histórica, rituais e festivais importantes e trabalhos clássicos de arte, definem e iluminam a experiência interna. De forma mais simples, Bruner expõe que “a experiência é culturalmente construída, enquanto que a compreensão pressupõe experiência”<sup>61</sup> (1986, p. 6).

Assim, explica-se o círculo hermenêutico de Dilthey, baseando-se no fato de que a experiência estrutura expressões e expressões estruturam a experiência, em que subjaz algo a ser trabalhado: “Nosso conhecimento do que é dado na experiência é estendido por meio da interpretação das objetificações da vida e sua interpretação, o que, por sua vez, só é possível através da canalização das profundezas da experiência subjetiva.”<sup>62</sup> (1976 apud TURNER; BRUNER, 1986, p. 6, tradução nossa).

Outro ponto a ser observado a partir da teoria supracitada, e considerado crítico para Bruner, recai sobre a distinção entre realidade (o que realmente está “lá”, seja lá o que for), experiência (como aquela realidade se apresenta à consciência) e expressões (como a experiência individual é enquadrada e articulada), em que pese que as expressões não são equivalentes à realidade, devendo-se observar e reconhecer as lacunas existentes entre a realidade, a experiência e sua manifestação simbólica na(s) expressão(ões). O antropólogo ainda indica, partindo de seus próprios estudos<sup>63</sup>, que em uma história de vida, por exemplo, a distinção apresenta-se como a vida vivida (realidade), a vida como experienciada (experiência) e a vida como contada (expressão). Nessa perspectiva, “uma expressão não é nunca um texto estático isolado. Ao invés disso, ele sempre envolve uma atividade processual, uma forma verbal, uma ação enraizada em uma situação social com pessoas reais em uma determinada cultura e em uma determinada época histórica<sup>64</sup>” (BRUNER, 1986, p. 7, tradução nossa). Portanto, as expressões são constitutivas e moduladoras, não como textos abstratos, mas na atividade que realiza o texto. É nesse sentido, consoante Bruner, que os textos devem ser executados para serem experienciados, e o que é constitutivo está na produção – são, assim, chamados textos realizados (*performed texts*)<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> “More simply put, experience is culturally constructed while understanding presupposes experience”.

<sup>62</sup> “Our knowledge of what is given in experience is extended through the interpretation of the objectifications of life and their interpretation, in turn, is only possible by plumbing the depths of subjective experience”.

<sup>63</sup> Consultar: BRUNER, Edward M.; GORFAIN, Phyllis. Dialogic narration and the paradoxes of Masada. In: BRUNER, Edward (Org.). *Text, play, and story: the construction and reconstruction of self and society*. Washington D.C.: American Ethnological Society, 1984, p. 56-79. Proceedings of the 1983 annual meeting.

<sup>64</sup> “[...] an expression is never an isolated, static text. Instead, it always involves a processual activity, a verb form, an action rooted in a social situation with real persons in a particular culture in a given historical era”.

<sup>65</sup> Bruner expõe que, a partir das ideias de textos realizados (rituais encenados, mitos recitados, narrativas contadas, romances lidos, dramas performatizados), reconhece-se que a Antropologia da Performance é parte da Antropologia da Experiência.

No que concerne às expressões, ou aos textos realizados, concebidas como unidades estruturadas de experiência, tais como histórias ou dramas, trata-se de unidades de significado socialmente construídas (BRUNER, 1986, p. 7). Importante faz-se considerar a impossibilidade de descontextualização dos fenômenos simbólicos, uma vez que, ao ser escrito ou contado determinado evento, histórico ou não, deve-se decidir onde começar e onde terminar, de forma que, por meio da construção arbitrária de princípios e fins, são estabelecidos limites, experiências enquadradas e, assim, construí-los implica que “a concepção de uma experiência tem, então, uma dimensão temporal explícita que nós atravessamos ou em que vivemos por meio de uma experiência, que, assim, torna-se autorreferencial na narração.”<sup>66</sup> (BRUNER, 1986, p. 7, tradução nossa).

A vantagem de iniciar o estudo da cultura por meio de expressões reside no fato de que as unidades básicas de análise, de acordo com Bruner (1986, p. 9-10), são estabelecidas em termos das articulações, formulações e representações da própria experiência de um outro indivíduo, não sendo impostas por um observador, um antropólogo. E, embora não sejam necessariamente lugares fáceis por onde começar, em função de sua complexidade existencial, tornam-se, geralmente, acessíveis e isoláveis, em parte pelo fato de terem um princípio e um fim. As interpretações antropológicas, em que pese o processo, operam em dois níveis: são interpretações feitas a partir de interpretações anteriores, são histórias sobre outras histórias, isto é, as pessoas estudadas interpretam suas próprias experiências em formas expressivas e essas expressões são, por sua vez, interpretadas.

Como expressão da experiência, cuja unidade de significado é socialmente construída, o romance *Presença de Thalia* (1989) configura-se como um texto realizado na perspectiva da escritura feminina, no “território selvagem” de Showalter (1994). Os pressupostos da antropologia da experiência, baseados nos preceitos apontados por Bruner (1986), no que tange à configuração da obra, permite que a interpretação seja feita a partir de um tempo histórico, que parte da própria experiência de interpretação da autora Ruth Laus, uma vez que a narrativa, publicada primeiramente, em 1989, como forma expressiva, revela a perspectiva feminina da cultura que perpassa o espaço ficcional, Tijuca, temporalmente delimitado, entre 1880 e 1955. A percepção da escritora, ou melhor, a sua interpretação, diz respeito à história de uma família de imigrantes alemães, Anna e Hans Meissen, que são “logo abrazeirados como os Máice” (JUNKES, 2000, s.p).

Tem-se consciência do passado, de acordo com Lowenthal, como

---

<sup>66</sup> “The concept of an experience, then, has an explicit temporal dimension in that we go through or live through an experience, which then becomes self-referential in the telling”.

um âmbito que coexiste com o presente ao mesmo tempo que se distingue dele. O que os une é nossa percepção amplamente inconsciente da vida orgânica; o que os separa é nossa autoconsciência – o pensar sobre nossas memórias, sobre história, sobre a idade das coisas que nos rodeiam. A reflexão freqüentemente distingue o aqui e agora – tarefas sendo feitas, idéias sendo formadas, passos sendo dados – de coisas, pensamentos e acontecimentos passados (1998, p. 65).

No que tange à memória, enquanto concebida como diversos tipos de recordação, sejam elas inatas ou adquiridas, desejadas ou espontâneas,

revelam aspectos diversos de coisas passadas, associados para mostrar o passado como um todo. A necessidade de se utilizar e reutilizar o conhecimento da memória, e de esquecer assim como recordar, força-nos a selecionar, destilar, distorcer e transformar o passado, acomodando as lembranças às necessidades do presente” (LOWENTHAL, 1998, p. 77)

O passado histórico, lembrado na obra pela autora por meio de um narrador extradiegético, diz respeito a seu âmbito tanto pessoal quanto coletivo e, enquanto memória, torna-se de natureza intrinsecamente pessoal. Assim, pretende-se lidar com a expressão mais do que com a experiência subjetiva propriamente dita.

Sobre a cultura, consoante Bruner, recai a oportunidade de serem recontadas histórias, de forma que o próximo recontar reativa a experiência anterior, a qual é, assim, redescoberta e revivida, de forma que a história é re-relacionada em uma nova situação e assevera: “Histórias podem ter finais, mas histórias não estão nunca acabadas.”<sup>67</sup> (1986, p. 17).

À luz dos estudos da antropologia da experiência, no estudo da cultura, é possível trazer, concomitantemente, os estudos de Clifford Geertz, o qual preconiza que “os significantes não são sintomas ou conjuntos de sintomas, mas atos simbólicos ou conjuntos de atos simbólicos e o objetivo não é a terapia, mas a análise do discurso social” (1989, p. 36). Portanto, à análise da obra subjaz a expressão da experiência feminina na interpretação da cultura.

Analogamente, Geertz (2001, p. 73-74) expõe que

numa visão comum da diversidade cultural, qual seja, a de que sua grande importância reside em ela nos fornecer [...] alternativas a nós, em contraste com alternativas para nós. Outras crenças, valores e estilos de conduta são vistos como crenças que adotaríamos, valores que defenderíamos e estilos de conduta que seguiríamos, se houéssemos nascido num lugar ou época diferentes daqueles em que estamos [...].

---

<sup>67</sup> “Stories may have endings, but stories are never over”.

Sendo o sentido socialmente construído, sob a forma de sinais interpretáveis, consoante Geertz (2001), ele passa a existir, também, nas maneiras de construir o mundo e perpassa a noção de como nos situamos em relação a esse mundo.

Em “Uma descrição densa: por uma Teoria Interpretativa da Cultura”<sup>68</sup>, Geertz (1989) compromete-se com um conceito semiótico de cultura e uma abordagem interpretativa, mencionada por Showalter (1994) no subcapítulo anterior, que se caracteriza na forma como um antropólogo descreve seus estudos. Por meio do objeto de estudo, o intuito é o de determinar a base social dos fatos relatados e sua importância, com vistas a interpretar e explicar significados e significações.

Ao acreditar que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, a cultura é, para o autor, “essas teias e sua análise”. Trata-se, em suma, de uma ciência interpretativa à procura do significado, por meio de “expressões sociais enigmáticas na sua superfície” (1989, p. 15).

Para tanto, uma verdadeira “descrição densa” da escrita feminina

insistiria no gênero e numa tradição literária feminina entre as camadas múltiplas que compõem a força do significado em um texto. Nenhuma descrição, devemos reconhecer, poderia ser bastante densa para responder por todos os fatores que participam do trabalho da arte. Mas poderíamos trabalhar buscando a complexidade, mesmo como um ideal inatingível. (SHOWALTER, 1994, p. 53).

Em antropologia social, a análise antropológica, como forma de conhecimento, é realizada por meio da prática da etnografia, não sendo, consoante Geertz (1989, p. 15), uma questão apenas de métodos, técnicas e processos (estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, etc.), mas antes o que define o empreendimento [a prática etnográfica] é o “tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma ‘descrição densa’”. Em relação ao trabalho da etnografia, como método, e indispensável para o antropólogo,

ou pelo menos um deles, é realmente proporcionar, como a arte e a história, narrativas e enredos para redirecionar nossa atenção, mas não do tipo que nos torne aceitáveis a nós mesmos, representando os outros como reunidos em mundos a que não queremos nem podemos chegar, mas narrativas e enredos que nos tornem visíveis para nós mesmos, representando-nos e a todos os outros como jogados no meio de um mundo repleto de estranhezas irremovíveis, que não temos como evitar” (GEERTZ, 2001, p. 82).

---

<sup>68</sup> Capítulo I da obra *A interpretação das culturas*. Vide referências.

No que tange à “descrição densa”, Geertz (1989, p. 15-17) toma emprestado o conceito de Gilbert Ryle, que utiliza o exemplo do “piscar”<sup>69</sup>, estabelecendo, a partir dele, a caracterização de duas descrições: a “descrição superficial” do que o ensaiador (imitador, piscador, aquele que tem o tique nervoso...) está fazendo e a “descrição densa” do que este ensaiador está fazendo (“praticando a farsa de um amigo imitando uma piscadela para levar um inocente a pensar que existe uma conspiração em andamento”), como bases para a interpretação da mensagem e de códigos socialmente estabelecidos. Pode-se dizer que a “descrição densa” configura-se como o objeto da etnografia:

uma hierarquia estratificada de estruturas significantes em termos das quais os tiques nervosos as piscadelas, as falsas piscadelas, as imitações, os ensaios das imitações são produzidos, percebidos e interpretados, e sem as quais eles de fato não existiriam (nem mesmo as formas zero de tiques nervosos as quais, como *categoria cultural*, são tanto não-piscadelas como as piscadelas são não-tiques), não importa o que alguém fizesse ou não com sua própria pálpebra (GEERTZ, 1989, p. 17, grifos do autor).

O “ensaiador” de Ryle é, para Geertz, os atores sociais; e o exemplo apresentado por Ryle, por sua vez, condiz com “uma imagem extremamente correta do tipo de estruturas superpostas de inferências e implicações através das quais o etnógrafo tem que procurar o seu caminho continuamente” (GEERTZ, 1989, p. 17). O que implica os dados etnográficos, consoante Geertz, é a construção das construções de outras pessoas,

do que elas e seus compatriotas se propõem – está obscurecido, pois a maior parte do que precisamos para compreender um acontecimento particular, um ritual, um costume, uma ideia, ou o que quer que seja está insinuado como informação de fundo antes da coisa em si mesma ser examinada diretamente (1989, p. 19).

---

<sup>69</sup> Nesse exemplo, primeiramente, são considerados “dois garotos piscando rapidamente o olho direito. Num deles, esse é um tique involuntário; no outro, é uma piscadela conspiratória a um amigo. Como movimentos, os dois são idênticos; observando os dois sozinhos, como se fosse uma câmara, numa observação ‘fenomenalista’, ninguém poderia dizer qual delas seria um tique nervoso ou uma piscadela ou, na verdade, se ambas eram piscadelas ou tiques nervosos. No entanto, embora não retratável, a diferença entre um tique nervoso e uma piscadela é grande, como bem sabe aquele que teve a infelicidade de ver o primeiro tomado pela segunda”. O piscador comunica algo, de maneira precisa e especial: deliberadamente, a alguém em particular, com vistas a transmitir uma mensagem particular, em conformidade com um código socialmente estabelecido e sem o conhecimento dos outros à volta. “Conforme salienta Ryle, o piscador, executou duas ações – contrair a pálpebra e piscar – enquanto o que tem um tique nervoso apenas executou uma – contraiu a pálpebra. Contrair as pálpebras de propósito, quando existe um código público no qual agir assim significa um sinal conspiratório, é piscar. É tudo que há a respeito: uma partícula de comportamento, um sinal de cultura e – *voilà!* – um gesto”. A esse exemplo, segue-se outro, acrescentando-se um terceiro garoto que imita o piscar do primeiro de uma forma propositada, com o intuito de ridicularizar. Esse garoto pisca da mesma maneira que o segundo e com o tique nervoso do primeiro, isto é, contraindo a pálpebra direita, mas ele não está piscando e nem tem um tique nervoso: “ele está imitando alguém que, na sua opinião, tenta piscar. Aqui também existe um código socialmente estabelecido (ele irá “piscar” laboriosamente, superobviamente, talvez fazendo uma careta – os artifícios habituais do mímico), e o mesmo ocorre com a mensagem. Só que agora não se trata de uma conspiração, mas de ridicularizar” (GEERTZ, 1989, p. 16, grifos do autor).



Essas observações feitas por Geertz (1989) são convergentes com as considerações feitas pelos estudos desenvolvidos em Antropologia da Experiência, já apontada neste subcapítulo, acerca do trabalho antropológico nas análises de expressões. As expressões, enquanto unidades básicas de análise, de acordo com Bruner (1986), estabelecem-se em termos das articulações, formulações e representações da própria experiência de um outro indivíduo. No que concerne ao processo de análise, a operação é realizada em dois níveis: são interpretações feitas a partir de interpretações anteriores, são histórias sobre outras histórias, isto é, as pessoas estudadas interpretam suas próprias experiências em formas expressivas e essas expressões são, por sua vez, interpretadas.

Para Geertz (1989, p. 20), a análise dos escritos etnográficos diz respeito a “escolher entre as estruturas de significação [...] e determinar sua base social e sua importância”, de forma que a etnografia não pode ser concebida senão uma descrição densa, pois o que o etnógrafo enfrenta é “uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar”. Trata-se de uma imensa montagem das diferenças justapostas (Geertz, 2001, p. 84), de forma que “‘compreender’, no sentido da compreensão, da percepção e do discernimento, precisa ser distinguido de ‘compreender’ no sentido da concordância de opiniões, da união de sentimentos ou da comunhão de compromissos. [...] Devemos aprender a apreender o que não podemos abraçar”.

A etnografia configura-se, portanto, como a construção de uma leitura de escritos (ou expressões, consoante Bruner) com exemplos transitórios de comportamento modelado. Assim, tomando-se por base o comportamento humano, visto como ação simbólica, Geertz assevera que ele não deve ser tratado e indagado em seu *status* ontológico, mas deve-se indagar a respeito de sua importância – “o que está sendo transmitido com sua ocorrência e através da sua agência” (1989, p. 20-21). A interpretação antropológica, ao construir uma leitura do que acontece, e por meio do que acontece, pressupõe a necessidade de descobrir o significado da trama a que se propõe investigar. Consoante Geertz, deve-se atentar para o comportamento, pois

é através do fluxo do comportamento – ou, mais precisamente, da ação social – que as formas culturais encontram articulação. Elas encontram-se também, certamente, em várias espécies de artefatos e vários estados de consciência. Todavia, nestes casos o significado emerge do papel que desempenham (Wittgenstein diria seu

“uso”) no padrão de vida decorrente, não de quaisquer relações intrínsecas que mantenham umas com as outras (1989, p. 27).

Assim, em relação à descrição etnográfica, são apontadas por Geertz (1989, p. 31) três características, às quais é acrescida uma quarta, praticada pelo próprio autor: 1) ela é interpretativa; 2) o que ela interpreta é o fluxo do discurso social; 3) a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o “dito” num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis e 4) a descrição é microscópica, de forma que não significa que não haja interpretações antropológicas em grande escala.

No que concerne à construção teórica da teoria cultural proposta por Geertz, funcionando em uma ciência interpretativa,

sugere que a diferença, relativa em qualquer caso, que surge nas ciências experimentais ou observacionais entre “descrição” e “explicação” aqui aparece como sendo, de forma ainda mais relativa, entre “inscrição” (descrição densa) e “especificação” (“diagnose”) – entre anotar o significado que as ações sociais particulares têm para os atores cujas ações elas são e afirmar, tão explicitamente quanto nos for possível, o que o conhecimento assim atingido demonstra sobre a sociedade na qual é encontrado e, além disso, sobre a vida social como tal. (1989, p. 37).

Em etnografia, cujo objetivo é discorrer acerca do papel da cultura na construção da vida coletiva, a dupla tarefa consiste em descobrir as

estruturas conceptuais que informam os atos dos nossos sujeitos, o “dito” no discurso social, e construir um sistema de análise em cujos termos o que é genérico a essas estruturas, o que pertence a elas porque são o que são, se destacam contra outros determinantes do comportamento humano (GEERTZ, 1989, p. 37-38).

A teoria, por sua vez, fornece um vocabulário que possibilite ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo – o papel da cultura na vida humana -, em que não apenas a interpretação, como também a teoria da qual ela depende, refazem as estruturas de significado.

Com vistas a olhar a dimensão simbólica da ação social em uma obra ficcional, a partir da teoria da cultura proposta por Geertz (1989), busca-se descobrir o que significa a trama, a rede de relações, isto é, a organização social<sup>70</sup> em *Presença de Thalia* (1989), de Ruth Laus. A “inscrição” (descrição densa) a ser feita será a partir das relações de parentesco dos imigrantes alemães estabelecidas na narrativa, de forma a traçar o “retrato das estruturas de significado”, o “dito” no discurso social, considerando-se que “as formas da sociedade são a

<sup>70</sup> A teia de relações de Weber, consoante Geertz (1989).

substância da cultura” (GEERTZ, 1989, p. 39). A análise, “especificação” ou “diagnose”, por sua vez, encontra-se alicerçada nos pressupostos de Bourdieu (2001) sobre as relações dos agentes no espaço social.

Conforme já delimitado no segundo capítulo desta dissertação, no que se refere à configuração da região ficcional, o espaço de maior parte do enredo desenrola-se na cidade de Tijucas, e o tempo histórico na narrativa corresponde a 75 anos, de 1880 a 1955. Cada um dos quatro capítulos da obra é, também, composto por subcapítulos intitulados por um ano, marcando, temporalmente a narrativa.

A época em que se desenrola a história ficcional corresponde, inicialmente, ao período histórico que, no Brasil, antecede a Abolição da Escravidão, promulgada pela Lei Áurea (Lei Imperial nº 3.353, sancionada em 13 de maio de 1888)<sup>71</sup> e a Proclamação da República (1889). Tal período inicial também precede a política colonizadora da Primeira República, marcado pelo final dos fluxos de imigração alemã para o Sul do Brasil e a formação de Núcleos Coloniais em Santa Catarina (entre 1907 e 1930)<sup>72</sup>, especialmente os alemães. Estendendo-se até o ano de 1955, *Presença de Thalia* é, nas próprias palavras de Ruth Laus, “pura ficção apesar de usados momentos históricos para registro de épocas” (1999, p. 11). Na cronologia em que os fatos são apresentados, existem menções a datas importantes da História brasileira:

Na década de 1890, lances da Revolta da Armada repercutem em Tijucas, pois Desterro sofreu o embate entre Federalistas e Legalistas, quando ocorreu radical imposição dos Legalistas de Floriano Peixoto, também em Tijucas prendendo e fuzilando o Juiz de Direito, de 38 anos<sup>73</sup>. Mais adiante, ameaças da Revolução de 1930 assustam a localidade, mas nada de mais marcante aconteceu, embora anedotas circulassem amplamente pela região, a ponto de que “assim derrubaram a decantada valentia do tijucano”. Já a II Guerra Mundial, 1939-1945, de uma parte, “feria os Meissen através dos noticiários de rádio”, enquanto, de outra, com o fim da guerra, “a rotina silenciosa do Colégio (Coração de Jesus) foi interrompida pelo ruído de uma cidade em festa: sinos, buzinas, foguetes em profusão” e, por advertência, todos participaram das manifestações, para “evitar interpretações errôneas de que as Irmãs, por serem na maioria alemãs, não estariam felizes” (JUNKES, 2000, s.p.).

<sup>71</sup> De forma gradual, o processo de abolição da escravatura, no Brasil, iniciou com a Lei Eusébio de Queirós de 1850, seguida pela Lei do Ventre Livre de 1871, a Lei dos Sexagenários de 1885 e finalizada pela Lei Áurea em 1888.

<sup>72</sup> Acerca do processo colonizador de Santa Catarina na República, consultar PIAZZA, Walter Fernando. *A colonização de Santa Catarina*. Porto Alegre: BRDE, 1982.

<sup>73</sup> Consoante Ruth Laus, é uma das três personagens reais, às quais a escritora relata menção de honra às suas memórias: “o juiz de direito, morto pela *Revolta da Armada* – o capixaba Joaquim Vicente Lopes de Oliveira”, que fora o primeiro marido de “Minervina Brasil Varela – Lopes de Oliveira – Laus (minha mãe) – 1877/1928”, também mencionada na obra como esposa do juiz, sem ter sido feita menção de seu nome (1999, p. 11).

Embora não seja o intuito deste subcapítulo prender-se, primordialmente, aos momentos históricos envolvidos na trama, eles servem como base para desvelar o entendimento das relações estabelecidas entre as personagens, diacrônica e sincronicamente, como produtos da expressão de autoria feminina.

Neste primeiro momento, far-se-á a “inscrição” do enredo, consoante Geertz (1989), focalizando-se os atores sociais e suas relações de parentesco, em especial. Após, proceder-se-á à diagnose, ou “especificação”, ou ainda explicação, levando-se em consideração as posições ocupadas pelos agentes – as personagens – que compõem o campo social a ser analisado, no caso, familiar.

Em *Presença de Thalia*, é a partir de Rainer Brehm e Izabel Xavier (Belica), filha de Pedro Xavier (o “Pedro do Arroz”), que se estabelece o princípio da constituição do campo social familiar. Tendo vindo “com vinte e três anos, sozinho em meio aos imigrantes” (LAUS, 1999, p. 16) para o Brasil, Rainer Brehm casa-se com Belica que, como seu pai Pedro, eram de descendência açoriana e madeirense dos colonizadores “da Ilha de Santa Catharina”. Pedro do Arroz “tinha prestígio e influência política em sua terra natal, situada entre o Rio-dos-Bobos e o Tijucas. Participara ativamente de todos os movimentos para sua autonomia [...]” (LAUS, 1999, p. 17), e era dono de “Xavier & Brehm”, um “alagado onde se plantava arroz” que, em pouco tempo, em função do casamento de Rainer e Belica, prospera e torna-se a Beneficiadora Santa Izabel. Já em 1920, a Beneficiadora, sob o comando de um dos filhos de Hans Meissen, torna-se a Madeireira Brehm & Meissen (LAUS, 1999, p. 86).

Quando Rainer deixa a Alemanha, “pôde pressentir Hans apenas em volume sob o pesado vestido da irmã. A família Brehm estava tomada pela emoção da espera do primeiro filho, primeiro neto, primeiro sobrinho” (LAUS, 1999, p. 16) e “aquela visão da irmã anunciando a maternidade que trouxera Hans viveu com Brehm o tempo todo. Naturalmente pela impossibilidade de ter gerado seus próprios filhos. Desejava ter Hans junto de si. E agora o teria” (LAUS, 1999, p. 17).

Por essa razão, Hans Meissen é considerado pelo seu tio Rainer Brehm como filho e por Pedro Xavier, neto:

- Sangue novo para a Beneficiadora Santa Izabel.  
 - Não é preciso justificar, homem de Deus – entendeu Xavier -, quem vai chegar é o teu filho e meu neto. Vamos fazer uma recepção de arromba. E com bastante foguetes como no dia da tua chegada. Dá sorte. E é bom começar com missa. Isso mesmo, missa na Matriz. Assim botamos os tijucanos na Praça. Vai ser um festão! (LAUS, 1999, p. 17).

*Die Kinder*, Hans e Anna Meissen, ao chegarem a Tijucas, em 1880, início da obra, recebem de presente “de núpcias da nova família, ‘avô’ e tios”:

para juntar à carroça, o que faria o novo lar: grande terreno arborizado, com casa, galinheiro, curral, um casal de cada bicho tipo Arca de Noé e o indispensável para darem a partida. De lambuja vieram Xandoca e Tonica – netos do casal de africanos comprado por Xavier. Gêmeos, anteciparam-se à *Ventre Livre*. Tinham quinze anos. Inabitados a escravos, os Meissen os manteriam na casa com tratamento igual ao dispensado aos serviçais na Alemanha (LAUS, 1999, p. 18).

Aos dois anos de Brasil (portanto, 1882), nasce Thalia Rottweil Meissen, a primogênita do casal. E, quando Thalia completa seis anos (1888), “tinha dois irmãos – o pequeno Hans e Rainer – e pais abastados” (LAUS, 1999, p. 20). Nessa mesma época, aparece no enredo Tulico – “pirralho de dez anos, doação de Brehm a Thalia” -, que se pressupõe ser descendente de escravos. A granja, presente de núpcias e local de residência de Anna e Hans, assim como dos, até então, demais serviçais (Xandoca, Tonica e Tulico), passa a ser o local onde são distribuídas as tarefas:

Hans Meissen dividia-se entre a direção da granja e o seu posto na Beneficiadora Santa Izabel, cargo dado pelo seu tio Rainer Brehm:

precisava dirigir tudo: algum conserto no curral, nas cercas de bambu, repor telhas que a última ventania pusera abaixo, matar um ou dois porcos e transformá-los em postas de carne, toucinho, linguiça, morcilha... Organizar com Anna as entregas antes de sair. Ele próprio tinha feito um comprido banco escolar que colocou na varanda. Os seus e os filhos dos Hanselmann iriam aprender a ler com Anna. Mais um trabalhinho para Anna. Thalia já ajudava a mãe: para fazer um bom casamento, é preciso saber trabalhar (LAUS, 1999, p. 23).

Anna, além de auxiliar Hans e dar aula, “recolhia ovos, olhava os bichos, fazia pão, batia manteiga... Tempo de sobra não havia. Depois, se houvesse, era para atender os pequenos”. Tonica era quem a auxiliava nas tarefas domésticas: “fazia camas, limpava a casa, botava querosene nos lampiões e candeias” (LAUS, 1999, p. 22).

Xandoca e Tulico auxiliavam Hans Meissen nas tarefas da granja. Tulico, por sua vez, quando acabava a tarefa dada por “Seu Rans”, “fazia trabalhos caseiros: enchia o rancho de lenha picada, carregava água do poço para a tina da cozinha, capinava e varria o terreiro, mil outras miudezas. Thalia ficava entre ele e a mãe ajudando a um e a outro”. Quando Tonica adocece, Thalia é quem “enxugava a toda a louça para aumentar o tempo da mãe que daria aulas depois da janta” (LAUS, 1999, p. 24).

Em relação à rotina familiar do clã Meissen:

nunca Hans Meissen estava para o almoço às dez horas e raramente vinha para o jantar, às duas da tarde. Quando podia vir, mal havia tempo para a oração e o diálogo com Anna sobre animais, dúzias de ovos disponíveis para vender, manteiga fresca, coisas assim. Tudo rápido, Anna preparava-lhe um farnel. Voltava só à tardinha para a ceia das seis.

A gurizada já ceava de banho tomado e roupa de dormir. Da mesa, escolvar os dentes e direto para a cama. Thalia remancheava, remancheava, até que a mandassem deitar. Enquanto Anna ajudava os pequenos, Hans fazia as contas e anotações no “livro grande”. Ao acabar, pegava o violino. Anna trazia a cítara e tocavam baixinho para não acordar a gurizada. Às oito horas, cama. No dia seguinte, recomeçar tudo. (LAUS, 1999, p. 23).

E, em relação à rotina de estudos dos filhos do casal Anna e Hans:

Das três às cinco a gurizada estudava. Até os pequenos ficavam sentadinhos com sua lousa e lápis de pedra, a rabiscar. De um modo ou outro tentavam desenhar as letras que Anna escrevia no quadro-negro. Um dia eles poderiam desvendar todo o mistério daquelas letrinhas enfeitadas que enchiam os livros trazidos no grande baú (LAUS, 1999, p. 24).

A voz narrativa invoca, já em 1894, primeiramente, alguns acontecimentos históricos que parecem não ter influenciado, diretamente, o viver dos habitantes daquele lugar ou mesmo alterado sua rotina, atribuindo como pacata a vida em Tijuca. Contudo,

as alterações havidas no país, desde o nascimento da Freguesia de São Sebastião do Tijuca em 1848, em nada interferiram no viver tranquilo dos tijuquenses.

“Rosas”, “Paraguay” ou escaramuças internas, vividas em vários pontos e épocas, estiveram ao largo de Tijuca.

A Abolição não lhe trouxera problemas. Eram poucos os escravos ali. Xavier e Brehm haviam possuído alguns, mas na ocasião, já estavam alforriados. Os escravos eram tão livres quanto os dois alemães exilados voluntários de seu país. Impossível retornar porque havia raízes e interesses demais para abandonar. Aos escravos também – tinha-se a idéia -, mais conveniente a permanência em seus postos. A humildade, ou a devoção aos patrões os prendia. Por que abandonar a segurança e até o respeito que mereciam deles? Ir para onde? Fazer o quê?

A República chegara afinal e o Partido Republicano era o poder, para gáudio de Pedro do Arroz, líder ferrenho, assessorado por Brehm e Meissen. Guerra só entre os partidos – governo e oposição: pedradas nas vidraças, foguetes quase dentro das casas dos derrotados, proliferação de pasquins visando à suscetibilidade do opositor e a aumentar a vibração da vitória. Fora isso, era um correr manso a vida de Tijuca. E ela, que até então estivera incólume às mutações do país, viu-se atingida pela violência da “Revolta da Armada”. A disputa entre Federalistas e legalistas para a manutenção de Floriano Peixoto no poder, infelizmente, não se restringiu aos limites do Distrito Federal.

[...]

As notícias alcançavam Tijuca, já fora dos pasquins, e eram recebidas com desgosto, mas sem apreensões: “as coisas se resolveriam na Ilha”. Acontece, também, que os legalistas não estavam para meias-vitórias e resolveram “exterminar todos os focos”, indo procurá-los também em Tijuca.

[...]

Os presos tijuquanos – como os outros – foram fuzilados.

[...]

Assim, de repente, se via Tijucas violentada, enlutada e perplexa. A fúria exportada toldara-lhe a paz habitual. Enquanto perdia dois importantes membros de sua pequena comunidade, Nossa Senhora do Desterro ganhava nome novo: Florianópolis, cidade de Floriano. Aos vitoriosos, sua forra. O luto abalou profundamente “Pedro do Arroz”. Para ele, Tijucas era sua. (LAUS, 1999, p. 27).

E, assim, o ano de 1894 marca, no enredo, a morte de Pedro Xavier, aos setenta e seis anos, o que garante a Hans Meissen herdar sua posição de líder local, e explicita-se que “Brehm fez questão disso.” (LAUS, 1999, p. 29).

Já em 1897, o casal Meissen conta com cinco filhos e com a situação financeira estabelecida:

Thalia estava para completar seus quinze anos. Os herdeiros dos Meissen somavam cinco, em véspera de um temporão: ela e Ingrid – a caçula, e no meio três rapazes, agora com Pedro Xavier Meissen para orgulho do chamado bisavô. A casa era nova e grande e Hans preparava o futuro do filho mais velho, montando um restaurante lá na Passagem, perto da balsa que fazia a travessia do rio Tijucas no caminho para a “Cidade”, como era chamada Florianópolis (LAUS, 1999, p. 30).

Nesse mesmo período, as atribuições de Thalia no ambiente doméstico são estendidas, pois ela

tomara o lugar da mãe na saleta-escola. A meninada se reunia ruidosamente no comprido banco escolar. O alemão oral soava na saleta e as palavras brancas de giz enchiam o quadro-negro. Thalia se esmerava no ensinar como o fizera no aprender. Já sabia quase de cor todos os livros da casa e a chegada de alguma visita, trazendo outros, era uma festa. Depois da ceia os lia em voz alta, enquanto os pais e irmãos mais crescidos a cercavam perto do grande fogão de alvenaria, no inverno, ou na varanda, no verão. (LAUS, 1999, p. 30).

Tonica, a serviçal negra e irmã gêmea de Xandoca, é caracterizada no enredo como “mansa e religiosa”. Em alguns momentos decisivos, como, por exemplo, o acidente em que Anna foi coiceada no ventre por uma vaca, foi quem “acendeu uma vela e chamou todos para a sala. Hans e os Brehm foram os primeiros a atender o chamado” (LAUS, 1999, p. 31). Nesse episódio, também foi a responsável por fazer Thalia prometer que sairia de Virgem Maria na Procissão de Corpus Christi (Corpo de Deus) todos os anos (LAUS, 1999, p. 32); e quem enaltece Thalia, enquanto esta personifica a Virgem Maria de Tijucas: “- Que ‘Nossa Senhora’ linda! – repetia Tonica. / - Dá até vontade de rezá pra ela – confirmava Morena” (LAUS, 1999, p. 33).

Em 1907, Thalia Rottweil Meissen, aos 25, atinge os dez anos de Virgem Maria:

Mas independente da não contribuição de Thalia, a família Meissen crescera bastante através dos filhos homens; Hans e Leta logo trouxeram Hans Netto e havia nova encomenda; Rainer, casado na Alemanha com Sigrid, contava com Izabel; até o caçula Pedro Xavier, recém-casado com Rosa, já fazia planos de um novo neto para Anna e Hans.

Havia ainda um bom acréscimo familiar na granja. Xandoca e Morena tinham Joãozinho e Anninha. Tulico e Felícia somavam Lico e Licinha à relação dos netos-Meissen. Como o primeiro bebê de Xandoca lembrara à Ingrid – aos três anos – uma balinha de coco-queimado, a denominação estendeu-se carinhosamente a todos da granja.

Tonica preferiu o celibato: “Agüentar um pé-rapado? Cruze! Casamento só presta pra home.” Servir, por servir, para ela, à “dona Frau tinha mais valia” (LAUS, 1999, p. 35).

E nesse mesmo ano, chega a Tijuca, de barco, o futuro marido de Thalia: Rodolpho Garcia de Mattos,

solteiro, vinte e oito anos, filho único de importante armador paulista, formara-se em medicina, contrariando a vontade do pai que o queria na Empresa, administrando barcos e suas viagens. Em nova tentativa de prender o filho, insistira para que acompanhasse o *São Paulo* em sua viagem inaugural ao sul do País. Havia importantes detalhes a serem observados e isso talvez acabasse por interessá-lo (LAUS, 1999, p. 39).

Thalia e Rodolpho, por fim, casam-se, apesar da crença dos habitantes de Tijuca [na fala de um tijucano: “Ora essa! A moça é nossa ‘Virgem’ e faz parte da tradição da terra” (LAUS, 1999, p. 42) e da resistência de Hans Meissen, que creditava à filha a salvação de sua esposa Anna. Por outro lado, por meio da interferência de sua irmã Ingrid, houve a aproximação do casal, com o consentimento de Anna Meissen, que se preocupava com o fato de Thalia estar solteira aos 25 anos: “A perspectiva de um namorado para a filha mexia com Anna. Desagradava-lhe a sua intenção de celibato” (LAUS, 1999, p. 52). Nesse ínterim,

enquanto Anna se encantava com a fidalguia do doutor paulista, a má vontade de Hans ia cedendo. Se Thalia precisava mesmo casar-se para não envelhecer sozinha como dizia Anna, o rapaz, quem sabe, seria a solução. Até gostava de conversar com ele. Letrado, tinha boas informações políticas e uma interessante visão do país e do mundo. Além do mais, quem sabe poderia vir clinicar ali? Tijuca não tinha médico e trazer um, paulista, e como genro, seria um grande golpe político, um tanto marcado sobre a oposição – lembrava Brehm. Mas tudo ia depender de Thalia. A ela caberia a decisão. Em matéria de casamento quem fala é o amor (LAUS, 1999, p. 63).

Do casamento, nasce, em parto prematuro, Maria Meissen de Mattos, em 1909, culminando na morte de Thalia. Rodolpho volta para São Paulo e deixa Maria com os avós Anna e Hans Meissen: “Rodolpho precisava partir e consentiu em deixar Maria com os avós. Hans Meissen, rijo e forte nos seus cinquenta anos, suportava valentemente ao lado de Anna



– não menos valente – a perda da filha.” (LAUS, 1999, p. 80). Um ano após a morte de Thalia, falecem Belica e, uma semana depois, tio Brehm. Ingrid, a caçula Meissen, por sua vez, “tinha acabado por trocá-los pelo convento” (LAUS, 1999, p. 81) e, aos dezoito, decide-se pela vida religiosa.

Na volta do enterro de Rainer Brehm, a voz narrativa recompõe o pensamento de Hans Meissen sobre a sua trajetória de vida:

colocou seu pensamento em retrocesso, refazendo seu caminho: “Em breve vais ser um figurão por aqui”, tinha previsto Xavier. E era. Rico, importante, teria sido realmente indispensável vir tão longe para construir sua vida? Perdera-se dos pais, dos irmãos, agora a sua própria família desintegrava-se. E eles tinham vindo para vencer...

E retrocedeu ainda mais: Herr Meissen, seu pai, berlinense, ao casar-se com Ingrid, irmã de tio Brehm -, transferiu-se para a pequena Bradenburg, a oeste de Berlim. Instalou-se com a esposa às margens do rio Havel e construíram vida nova, como ele próprio veio a imitá-lo às margens do Tijucas. Mas Tijucas não ficava ao oeste de Berlim...

Tinha crescido vendo e ajudando o pai a construir e consertar galinheiros e currais ou plantações. Aos quinze anos devia aperfeiçoar-se intelectualmente e foi mandado para os avós Brehm em Berlim. Entre tantas coisas lá aprendidas, estavam o amor por Anna e a contagiante paixão do tio pelo Brasil, transmitida nas cartas.

Atendendo aos insistentes chamados, abandonaram alguns sonhos, anteciparam o casamento e trocaram Berlim por Tijucas.

[...]

Retornar às raízes alemãs? Tarde demais! Esta havia sido a intenção primeira: voltar vitorioso. Mas a intenção tinha-se dissipado ante novas e mais profundas raízes fincadas no solo fértil de cinco filhos e quatro netos, além de Maria, sem contar os “coco-queimado” Realmente uma grande família que até um ano atrás tinha sido, indiscutivelmente, muito feliz.

Hans gastou tempo remoendo vivências e delas tirou uma única certeza: a importância de Tijucas em sua vida. Já não saberia viver em qualquer outra parte do mundo.

Agora aguardar a chegada de Rainer – herdeiro absoluto de tio Brehm – e ele, Hans, adaptar sua própria vida em torno de Maria. Graças a Deus restava-lhes Maria. Haveriam, ele e Anna, de reerguer-se. De repente, um grato pensamento: se Anna concordar, por que não irem buscar Rainer? Com Tonica e Maria viajaram para a Alemanha (LAUS, 1999, p. 81-82).

Em 1916, atesta-se a mudança no tipo de ensino dispensado aos descendentes do clã Meissen, “aos seis anos e meio de idade”, Maria ingressa no Grupo Escolar Cruz e Sousa, recém inaugurado, o qual descreve à avó:

“Uma casona imensa cheia de salas, bancos e varandões, mais um lindo jardim com uma vara muito alta onde se pendurava a bandeira brasileira.” Também no Grupo era muito fácil escrever com as letras sem “rabinhos”. Escrevia-se diferente, mas as palavras diziam as mesmas coisas. No recreio observava interessada a brincadeira das colegas que riam de sua linguagem truncada, cheia de sotaque e palavras em alemão. Não foi fácil entenderem-se no começo. Depois passou a conviver com meninas que eram muito alegres, “bisbilhoteiras e endiabradas” – no dizer de Nina, por sinal a mais endiabrada de todas. Falar alemão já não lhe agradava, bom era falar tijucano (LAUS, 1999, p. 84).

Em 1921, com todos os filhos morando longe, a voz narrativa intercede novamente para demonstrar como se encontra estruturado o clã Meissen, em Tijuca:

De Ingrid, agora irmã Clara – por ter tomado o hábito num doze de agosto, dia consagrado à Santa, somente cartas ligeiras; o pequeno Hans em Itajahy, cuidando da exportação de madeira; Rainer na “Cidade” construindo sua carreira política; Pedro na Chácara do Arrozal; não eram visitas comuns (LAUS, 1999, p. 99).

Nesse mesmo ano, Maria revela aos avós que seu grande e único sonho era trabalhar em num circo, motivo que suscita “uma pequena idéia inesperada, surpreendente mesmo” que evolui dentro de Hans.” Anna a merecia e ele também. Lazer, naquele incessante construir sem tréguas, onde haviam gasto quarenta e um preciosos anos de suas vidas. Agora, o pretexto convincente dispensando detalhes: agradecer a Maria.” (LAUS, 1999, p. 100). Dessa forma, em um velho paiol sem uso na granja, reformado e remodelado, é inaugurado o Circo Tijuca, como surpresa para o aniversário da neta Maria:

Naquele dia de inauguração-estréia a pantomima foi apresentada por um elenco jamais imaginado, sob cuidadosa direção de Anna: Belarmino, Hans, Joãozinho, Anninha, Lico e Licinha e com participação especial da Diretora.

[...]

Aninha, que jamais sonhara, encarnou a filha de um velho casal: Anna e Hans. Tão emprenhada estava no papel que não deixou, à plateia atenta, a menos possibilidade de notar diferença quanto à tonalidade de peles pais-filha. Na família Meissen as cores serviam à beleza e negro, quando cor, tinha sua linguagem: quando raça, nenhuma diferença das demais. E os negros da granja sabiam.

A minicomédia traduzida por Anna garantiu o riso permanente nas arquibancadas. O grupo, com Xandoca e Tulico de faz-tudo, esmerou-se ao máximo para suprir a falta de trapezistas, engolidores de espadas, equilibristas. [...]

O encerramento, musical, contou com a participação de Schumann – *Träumerei* – na cítara, no violino e na gaitinha. (LAUS, 1999, p. 101).

Já em 1929, estando Maria com vinte anos, chega a Tijuca o Circo Brasil e, com ele, seu futuro marido:

Raul Camargo, vinte e cinco anos, ao contrário do pai, não trazia o circo no sangue como ele, seu dono. Melhor dito: detestava-o. Nele tinha nascido, nele tinha perdido a mãe física de desconforto e cansaço. Só ao pai agradava aquele ciganejar infundável. Raul não o abandonava, por acomodação e insegurança. Nada aprendera a fazer. Atender à bilheteria, administrar o dinheiro, conhecer cidades e nelas tentar, entre moças ricas, o escape possível. Cidades do interior, pequenas e pobres como o próprio circo, não lhe trouxeram vitória dos planos.

Maria pareceu-lhe bonita, simpática, lindo vestido e joias finas. Nina, bonita e alegre, mas com joias de menor valor. Ambas mereciam pesquisas. Aquele imediato e fácil contato direto com nativas animou-o.

À porta do circo, um trabalhador local deu-lhe todas as informações: “É Maria, neta do homem mais rico e importante da cidade.”

Raul abriu a portinhola da esperança (LAUS, 1999, p. 112).

O namoro, a princípio às escondidas, partia de duas intenções na contramão: de Maria, de ir embora com o circo e ser atriz; de Raul, de permanecer em Tijucas para administrar a fortuna dos Meissen:

Uma certa alegria habitava Hans. O encontro com Raul dera-lhe a certeza de seu amor pela neta e se, como havia falado Tonica e o pretendente confirmara, Maria estava de acordo, isso seria o começo da preparação deles, Hans e Anna, para a partida ao nunca mais. O rapaz demonstrara entender de negócios e o gerente da Madeireira que assumira a parte local à saída do pequeno Hans para Itajahy, não dava o rendimento indispensável. Poderia passá-lo para outro posto e iniciar Raul por ali.

Já todos os filhos ocupados desde jovens com o que lhes pertencia por herança antecipada, só a parte de Maria precisava administrador e ele próprio o era. A “Estrela” sempre flutuando em arte, não tinha a menor capacidade administrativa. Um marido, ansiosamente esperado, fora permanentemente preocupação de Hans. Bom caráter, amor pela menina, eram requisitos indispensáveis. Para ele, Raul reunia essas qualidades. Um achado feliz com a decisão dele [de] abandonar o circo (LAUS, 1999, p. 120-121).

E casam-se, com Maria pedindo um casamento igual ao da mãe, Thalia, sem que nenhum, realmente, amasse o outro:

Usaria seu vestido, véu e tiara. E o buquê bem igualzinho em flores naturais. Os pagens (sic) “coco-queimado” seriam já netos de Xandoca e Tulico. O mês, de outubro e muito branco nos jardins como quando a Mutti Thalia conheceu o Papi Rodolpho. Os cravos viriam de São Paulo – como os da mãe – trazidos pelo pai e Rodolphinho.

Se o casamento de Thalia com um homem de fora tantos comentários trouxera, o de Maria, com um pobre diabo de um circo que iria perambular pelos “buracos” do país, escandalizou a Deus e à terra. Uma neta de *Rans Mãice*? Inacreditável! (LAUS, 1999, p. 124).

O enlace foi “a remontagem do casamento de Thalia com personagens mais velhos e muitos estreates. Hans e Anna – setenta e sessenta e nove anos (LAUS, 1999, p. 125). Maria volta das núpcias grávida, impossibilitando-a de partir com o circo. Raul, então, tem seu intento realizado: “No Natal já todo mundo sabia da gravidez da neta dos Meissen. Nem tinha viajado por estar ‘encrecada’. [...] E a pobre Anna a rezar para que o Nenê não viesse prematuro igual à mãe. Seria um escândalo” (LAUS, 1999, p. 129).

Agora, eram a família Meissen/Camargo:

Era julho de 1930 e fazia frio, mas o sol iluminava a chegada de Theodora. Maria desejou homenagear a atriz, mãe de Raul.

Não veio menino, como queria o pai, nem moreninho agradando à mãe. A alemoada continuava.

Para alívio de Anna, o nenê comportou-se pacientemente, esperando nove meses e cinco dias, do casamento da mamãe, para deixar o seu habitat original (LAUS, 1999, p. 130).

Natal, dezembro de 1930, Theodora de Mattos Camargo, cinco meses,

enfrentava deslumbrada o brilho das velas e bolas coloridas. O Natal em casa dos Meissen foi sempre uma linda festa de fraternidade e união familiar. Teve início com o nascimento de Thalia. Antes era festejado em casa dos Brehm com “Pedro do Arroz”. Com o novo bebê, Hans cortou o mais bonito pinheiro-araucária da granja e a partir dali, com os antigos “festeiros”, todos os anos o mesmo ritual: dia vinte e quatro, manhã-cedinho, cortar o pinheiro já anteriormente escolhido, colocá-lo numa tina com areião e pedras para firmá-lo e ficava a um canto da sala de visitas. Ao lado dele Xandoca e Tulico colocavam troncos, pedras, grama, musgos, parasitas e tudo que servisse a um presépio. A sala era fechada e durante o dia Anna e Hans enfeitavam a Árvore com bolas de muitas cores, brilhos, algodão com malacacheta – fazendo neve – e todos os adereços de uma Nobre-Árvore-Natalina. Fazia parte do presépio, uma bacia cheia de água embutida no musgo, à guisa de lago, onde patinhos de celuloide nadavam. Também de celuloide eram o burrico, a vaca, as ovelhas e até o Menino Jesus. Tudo perfeito em forma e cor. O número de crianças ia crescendo em filhos, netos, “coco-queimado”, mas a criançada era afastada para o fundo do quintal em brinquedos improvisados por Morena, para prender a atenção da turma, afastando a curiosidade antecipada pelo cenário que se montava na sala natalina.

Pouco antes da ceia – habitualmente servida às dezoito horas – chegavam os convidados, as crianças já embonecadas, o pessoal da granja. A sala era aberta, Anna ao piano introduzia “Noite Feliz”, enquanto Hans acendia as velinhas da Árvore. Todos cantavam, rezavam e marcavam com seu nome um lugar na grama em torno do presépio – para que o Menino Jesus soubesse onde deixar o presente de cada um – e iam ceiar. Depois crianças para a cama e adultos ainda um pouco na sala a conversarem. Manhã cedo, aquele levantar-se apressado: Menino Jesus teria passado de madrugada em seu burrinho e lhes deixado presentes. As crianças não esqueciam, na véspera, de botar à entrada, capim bem verdinho para alimentar o animal. Menino Jesus era a única Figura natalina. Toda criança sabia que vinha do céu, mas nunca foi discutido como descia de lá. Sabiam, porém, que passaria de casa em casa montando seu burrico.

Maria teve seu primeiro Natal sem Árvore. A ausência de Thalia deixou amargura demais. No segundo, ganhou uma pequena porque faltavam Ingrid, os Brehm, Rainer (na Alemanha) e, principalmente Thalia. Aos poucos, porém, a Árvore cresceu e os grandes Natais voltaram reunindo filhos, noras, netos e a turma da granja. Sentida a falta de Ingrid.

Mas naquele ano Maria pediu o maior dos Natais para sua Theodora e, com a surpresa: Irmã Clara, que fora transferida para o Colégio Coração de Jesus na “Cidade” – depois de ter servido em muitos e muitos outros, até na Alemanha. As presenças vivas de sempre, todos os bisnetos: loirinhos e “queimadinhos” e, a grande novidade: uma espécie de realejo encomendado por Hans na Suíça. Uma grande caixa de música – em ferro batido – redonda, com um suporte central para prender a Árvore. Ao dar-se corda e soltar a alavanca, a Árvore girava ao som de “Noite Feliz”. A partir daquele ano ninguém precisava ir ao piano. A Árvore sozinha fazia a festa (LAUS, 1999, p. 135-136).

A esse ponto, Rainer, filho de Hans, ocupava o lugar político e Raul, marido de Maria, assumia a direção dos negócios, pois Hans “apegava-se à casa em merecido repouso. Queria sentir a bisneta em cada minuto, Faziam caminhos opostos e o percurso juntos, ele usufruía ternamente” (LAUS, 1999, p. 137).

A família Camargo/Meissen aumentava:

Quando Theodora alcançou a idade escolar, já dois irmãozinhos aumentavam a família. Raul preferiu o Colégio Espírito Santo. É que naqueles jardins – justificava – tinha aprendido a descobrir Maria. Depois, havia a pintura e o piano. Também a disciplina das irmãs, a mais indicada para sua “princesa” Theodora que, segundo todos, não tinha saído à mãe. Era dócil, suave, “mansinha” – no dizer de Tonica. O mesmo não poderia ser dito de Raulzinho e João: “dois novos capetas”. (LAUS, 1999, p. 137).

Avança-se ao ano de 1940. Ano do falecimento de Hans, aos oitenta anos, seguido de Anna, e Xandoca e Tonica que “por fidelidade, companheirismo ou respeito, seguiram os padrões imediatamente” (LAUS, 1999, p. 139). Para atestar a importância social e política de Hans Meissen, a qual se estendia para além de Tijuca:

O enterro de *Rans Máice* deixou pequenas as procissões de Thalia. Não houve carro, automóvel, carroça, aranha, bicicleta ou cavalo de montaria em uso na cidade e arredores, que não estivesse no acompanhamento. Políticos de todo o Estado e até do Distrito federal, marcavam presença. A população a pé, com velas e flores, rezava à meia voz desde a saída do corpo, da Intendência (LAUS, 1999, p. 138).

Theodora, “formada aos catorze anos no Colégio do Espírito Santo”, em 1945, “continuará seus estudos no Colégio Coração de Jesus, na Ilha – como toda moça bem-nascida. Interna, porque Raul, com ciúmes, declinou ao oferecimento de Alice e Rainer Junior para hospedá-la. O pai queria disciplina para a filha, o que não encontraria fora do internato” (LAUS, 1999, p. 140).

A narrativa avança, mais uma vez, e, em grande festa política e social de despedida de Rainer Junior, agora Deputado Federal e partindo com a família para o Rio de Janeiro, “Capital da República”, encontra-se o futuro esposo de Theodora: Carlos de Sant’Anna Raposo:

E lá, imiscuindo-se entre a gradagem política, conseguiu uma brecha junto a Rainer e Raul para contar-lhes que era alto membro do Partido em Itajaí. Sua ida premeditada à festa, incluía avistar-se com Theodora. Se a única filha de Rainer ia embora, ficava a sobrinha do Deputado e herdeira dos Meissen (LAUS, 1999, p. 149).

Cedendo à conquista de Carlos, casam-se, em grande festa “aos pés de São Sebastião e do sussurro: ‘Será que essa gente dos *Máice* nunca vai dar valor aos moços da terra?’” (LAUS, 1999, p. 149). Com o casamento, nasce a última herdeira dos Meissen: Thalia de Camargo Raposo, em 1955. Logo em seguida, Theodora separa-se de Carlos. Em 1956, um ano após deixar Tijuca e ir morar no Rio de Janeiro, Theodora, “ao peso da saudade, trouxe

Thalia e ali cresciam ambas sob os olhos ternos de Licinha, neta de Tulico” (LAUS, 1999, p. 155).

Em relação à obra, com vistas à “especificação” (diagnose ou explicação), é preciso conceber que o espaço social, no que concerne às relações, é permeado por lutas simbólicas “desenvolvidas nos diferentes campos e nas quais está em jogo a própria representação do mundo social e, sobretudo, a hierarquia no seio de cada um dos campos e entre os diferentes campos” (BOURDIEU, 2001, p. 133).

Em *Presença de Thalia*, o campo social<sup>74</sup>, abarcado neste subcapítulo, diz respeito à instituição família no universo ficcional. Percebe-se que as relações humanas são estabelecidas a partir de dois tipos principais de parentesco:

1. consanguíneo, que marca a descendência dos Meissen, cujo foco, nesta dissertação, é na descendência feminina, cada uma delas protagonista em um capítulo (Thalia Rottweil Meissen, Maria Meissen de Mattos, Theodora de Mattos Camargo e Thalia de Camargo Raposo) e
2. laços de afinidade, os quais são gerados pelos matrimônios dessas descendentes dos Meissen (Thalia e Rodolpho Garcia de Mattos, Maria e Raul Camargo, Theodora e Carlos Sant’Anna Raposo) e pelo parentesco fictício<sup>75</sup>, que diz respeito ao tratamento dispensado aos escravos libertos (Xandoca, Tonica e Tulico) e seus descendentes, os “coco-queimados” na trama.

É perceptível a existência, na obra, de uma orientação masculina na organização social, concebida como patriarquia ou patriarcado.

Hans é a personificação do poder e tem em sua figura masculina a concepção do patriarca legítimo e, em relação às “propriedades actuantes”<sup>76</sup>, consideradas como princípios de construção do espaço social para Bourdieu (2001, p. 134), passa a ser o detentor de todo o poder (ou capital) que ocorre no espaço sócio-ficcional.

No que diz respeito à hierarquia, Bourdieu propõe que se pode, a partir do campo social,

---

<sup>74</sup> O campo social é concebido, por Bourdieu, como “um espaço multidimensional de posições tal que qualquer posição actual pode ser definida em função de um sistema multidimensional de coordenadas cujos valores correspondem aos valores das diferentes variáveis pertinentes: os agentes distribuem-se assim nele, na primeira dimensão, segundo o volume global do capital que possuem e, na segunda dimensão, segundo a composição do seu capital – quer dizer, segundo o peso relativo das diferentes espécies no conjunto das suas posses” (2001, p. 135).

<sup>75</sup> Parentesco fictício, diferentemente do parentesco fundamentado pela adoção, diz respeito ao reconhecimento que algumas sociedades têm de “pessoas que são tratadas como se fossem da família”, embora, tecnicamente, não se relacionem com ela de acordo com as regras tradicionais de parentesco (JOHNSON, 1997, p. 170).

<sup>76</sup> Para Bourdieu, “são as diferentes espécies de poder ou de capital que ocorrem nos diferentes campos” (2001, p. 134). Nesta análise, privilegia-se o campo familiar e as relações de parentesco.

construir um modelo simplificado do campo social no seu conjunto que permite pensar a posição de cada agente em todos os espaços de jogo possíveis (dando-se por entendido que, se cada campo tem a sua lógica própria e a sua hierarquia própria, a hierarquia que se estabelece entre as espécies do capital e a ligação estatística existente entre os diferentes haveres fazem com que o campo econômico tenda a impor a sua estrutura aos outros campos” (2001, p. 135).

Então, a posição de cada agente no campo social, aqui familiar, ou das personagens na obra, pode ser estabelecida por meio da hierarquia que se fundamenta entre as espécies do capital (econômico, cultural, social e simbólico)<sup>77</sup>, propostas por Bourdieu (2001).

No conjunto de todas as espécies do capital percebidos na “inscrição”, e de forma geral, fica evidente que Hans e Anna Meissen, o casal-matriz do clã germânico<sup>78</sup>, como os modelos a serem seguidos pelos demais integrantes da família, ocupam posições centrais de agentes no espaço social, posições superiores que também são compartilhadas pelos descendentes do casal, especialmente os masculinos, mas que na obra são focalizadas nas personagens femininas Thalia Rottweil Meissen, Maria Meissen de Mattos e Theodora de Mattos Camargo. Nessa perspectiva, os cônjuges das descendentes dos Meissen ocupam, em maior parte da narrativa, posições sociais intermediárias, enquanto que os serviços da família, os escravos libertos e seus descendentes “coco-queimado”, ocupam posições periféricas na escala social.

Em relação ao capital econômico, em um primeiro momento, Pedro Xavier é a personagem que ocupa a posição de destaque, a qual, com a chegada de Rainer Brehm e por contrair matrimônio com Izabel Xavier (Belica), é compartilhada. Com o passar do tempo, Hans é aquele que, por meio do trabalho e da herança deixada por Pedro e seu tio Brehm, assume a posição privilegiada, que lhe confere o estatuto de liderança e que acaba sendo legitimado nas relações de parentesco e estende-se a outros campos sociais no enredo. O poder econômico do patriarca Meissen garante a seus descendentes uma posição também privilegiada em relação aos seus cônjuges e, para os serviços negros e seus descendentes, a posição periférica permanece inalterada, uma vez que não existe remuneração para os trabalhos e tarefas que desempenham.

Se é a estrutura do campo econômico que tende a se impor às demais estruturas, conforme observa Bourdieu (2001), em *Presença de Thalia* não é apenas tendência, mas fator preponderante na imposição da hierarquia instituída na obra, estendendo-se ao campo

<sup>77</sup> O capital econômico diz respeito a propriedades materiais; o cultural, a saberes e conhecimentos; o social, a relações sociais que podem ser revertidas em capital, e o simbólico, geralmente chamado prestígio, reputação, fama, etc (BOURDIEU, 2001, p. 134-135).

<sup>78</sup> O casal matriz de *Presença de Thalia*, Hans e Anna Meissen, é objeto de investigação mais minuciosa no próximo subcapítulo desta dissertação.

familiar, no que diz respeito à ordem de poder e de herança. O capital/poder econômico é distribuído no universo ficcional entre as personagens masculinas por meio dos laços consaguíneos (Hans, Rainer Junior e Pedro Xavier Meissen) e de afinidade, estes primordialmente gerados pelo matrimônio exogâmico (Rodolpho, Raul e Carlos).

Em relação ao poder, atesta-se que são seus detentores, prioritariamente, os indivíduos masculinos do clã Meissen, além de terem sua posição legitimada pelos demais integrantes da região ficcional e do campo social familiar. É Hans a personagem responsável pelo provimento econômico da família e agregados. São os três filhos homens que têm uma ocupação com rendimentos financeiros, assim como os têm os cônjuges Rodolpho (médico), Raul (administrador de circo) e Carlos (político) das descendentes mulheres Thalia, Maria e Theodora, respectivamente.

As mulheres, não tendo ocupação com rendimentos financeiros fora do âmbito familiar, encontram-se, primordialmente, restritas à esfera privada e detêm capital econômico apenas como herdeiras. Anna, por sua vez, na figura de esposa de Hans e mãe, também compartilha, embora em menor grau, de todo o capital desfrutado pelo cônjuge, sendo o marido o detentor do patrimônio da família e do *status* de poder. A herança da primogênita Thalia, ao falecer, fica com a filha Maria, criada por Anna e Hans, e é administrada pelo avô para depois ser assumida por seu cônjuge Raul Camargo. Com a morte de Hans e Anna, é Raul quem se apropria do capital econômico de Maria e ascende hierarquicamente na estrutura familiar, uma vez que assume a posição central na constituição da nova família que se delineia, agora com a filha Theodora.

Em contrapartida, uma nova estrutura hierárquica delineia-se em *Presença de Thalia*, a partir de Theodora de Mattos Camargo. Mesmo tendo casado com Carlos Sant'Anna Raposo, a filha de Maria e Raul divorcia-se do marido e muda-se para o Rio de Janeiro, onde inicia novo núcleo familiar com a filha Thalia de Camargo Raposo e com Licinha (neta de Tulico) [como é possível inferir, babá e serviçal], agora na figura de matriarca e com possibilidade de ter rendimento financeiro próprio, posto que se preparava para ser atriz e a quem se pode vislumbrar.

No que concerne aos capitais cultural, social e simbólico, estes seguem basicamente o mesmo padrão e princípios estabelecidos em termos do capital econômico, atestados na obra, no campo social familiar.

O clã germânico, em relação ao capital cultural, desenvolve-se com base nas artes e no acesso à educação, enquanto que os serviçais e seus descendentes “coco-queimado”, no contexto ficcional, embora participem e estejam envolvidos em atividades artísticas do núcleo



familiar, não têm acesso à educação formal. Em relação aos estudos e à educação artística, primeiramente, eram realizados no ambiente familiar e as responsáveis por ministrar as aulas eram mulheres: Anna e, depois, Thalia assume o lugar da mãe. A partir de Maria Meissen de Mattos, a educação passa a ser formal e realizada em ambientes escolares formais. É preciso mencionar que o capital econômico do clã germânico é o fator que privilegia e proporciona acesso ao desenvolvimento educacional. O capital cultural feminino não se sobrepõe ao capital econômico masculino, o qual assegura, em grande parte, a manutenção das relações sociais, mas apresenta-se sempre melhor representado em relação ao cultural masculino.

O capital social, por sua vez, legitima ainda mais a soberania de Hans Meissen, estendendo-se à Anna e seus descendentes, e é ratificado não apenas pelo campo familiar, como também fora dele. Casar-se com uma descendente do clã germânico tem como significado ascensão, não só financeira, mas social. Então, reconhece-se que fazer parte da família Meissen gera, simultaneamente, capital simbólico, isto é, prestígio, reconhecimento, reputação e fama. No romance em análise, a mediação ocorre entre antecedentes [Rainer Brehm] e descendentes [Thalia, Maria, Theodora], cuja importância e permanência do valor familiar são indiscutíveis.

As descendentes Thalia, Maria e Theodora não se casam com “moços da terra”, isto é, tijuicanos. Os elementos que vêm a constituir os laços de afinidade por matrimônio dentro do clã germânico, na obra, são sempre personagens oriundas de outros lugares do país ou do estado. Os alemães, embora não correspondam à maioria dos habitantes de Tijucas, desempenham um papel importante na manutenção da sua cultura. No enredo da obra, são utilizadas algumas expressões em língua alemã, como os nomes “Mutti” e “Papi”, por exemplo; é o Natal a data comemorativa mais expressiva para os Meissen; entre os membros consanguíneos da família, especialmente as personagens femininas, as inclinações artísticas se sobressaem, seja ao piano ou à cítara, ou no desejo de “representar”. Assim, *Presença de Thalia* comporta elementos que se apresentam em uma relação direta ao que a historiografia propõe sobre os imigrantes alemães:

O alemão das antigas colônias brasileiras não é um indivíduo marginal; a sociedade em que vive é que o é. Emílio Willems, em seus livros, insistia com razão nesta diferença, ao estudar os teuto-brasileiros tanto de Santa Catarina quanto do Rio Grande do Sul. Isolados numa região semideserta, sem estradas, sem escolas, era evidente que estes grupos de alemães tornariam a formar uma sociedade alemã, mantendo o idioma e parte dos costumes: os serões; as sociedades de tiro; a festa de Natal como principal festa da comunidade, com o lindo pinheiro ornamentado de velinhas e de presentes etc. (BASTIDE, 1979, p. 191).

Nos conflitos simbólicos da vida quotidiana em *Presença de Thalia*, entre os quais se encontram os familiares, as relações de poder estabelecidas também dizem respeito à ideia de germanidade, ou germanismo (*Deushtum*), sua identidade étnica<sup>79</sup>, a princípio velada, talvez soando inocente, mas que pode ser percebida dentro das estruturas de poder.

Em certos universos sociais, em conformidade com Bourdieu,

aos princípios de divisão que, como o volume e a estrutura do capital, determinam a estrutura do capital, determinam a estrutura do espaço social acrescentam princípios de divisão relativamente independentes das propriedades econômicas ou culturais, como a filiação étnica ou religiosa. A distribuição dos agentes aparece neste caso como o produto da intersecção de dois espaços que são parcialmente independentes, podendo uma etnia situada em posição inferior no espaço das etnias ocupar posições em todos os campos, ainda os mais altos, mas com taxas de representação inferiores às de uma etnia situada numa posição superior. Cada etnia pode assim ser caracterizada pelas posições sociais dos seus membros, pela taxa de dispersão dessas posições e, enfim, pelo seu grau de integração social, apesar da dispersão (podendo a solidariedade étnica produzir o efeito de assegurar uma forma de mobilidade colectiva). (2001, p. 135-136).

Mesmo que aos serviçais negros e seus descendentes, com o passar do tempo, tenha sido dispensado tratamento como membros da família, na hierarquia não têm posição diferente daquela imposta pela falta de poder, seja ele econômico, cultural, social ou simbólico, ou seja, vivem à margem no enredo, tanto nos papéis que desempenham quanto na estrutura familiar. Tomando-se, por exemplo, a personagem Tonica, irmã gêmea do também serviçal Xandoca, ainda é ela quem tem maior participação dentro do campo familiar. À personagem, como exposto no primeiro capítulo em relação à crença, seja ela sagrada ou profana, cabe o papel de interferir em alguns poucos momentos da narrativa, momentos decisivos na tomada de decisão de outras personagens femininas. Tonica é a proponente da promessa de Thalia a São Sebastião, em sair de Virgem Maria na procissão do Corpo de Deus todos os anos, para salvar a mãe da morte; é quem aconselha Anna a fazer “as simpatias” que pessoas vindas de toda região sugerem para acalmar o choro da recém-nascida neta Maria; é a responsável por mencionar, mesmo inocentemente, o “enlevo” de Maria e Raul à Mutti, assim como é a personagem que prefere o celibato a casar-se, pois se fosse para servir, “à dona Frau tinha mais valia” (LAUS, 1999, p. 35). E assim o fez, até morrer, seguindo os padrões imediatamente. A ela o único destino possível em *Presença de Thalia*, antes de sua morte, a servidão.

<sup>79</sup> O intuito da presente dissertação não é focalizar, primordialmente, em grupos étnicos. Contudo, aqui se faz relevante trazer esta questão à tona, uma vez que o enredo tem seu alicerce calcado em uma família de descendentes de alemães. Para estudos mais aprofundados acerca da questão da identidade étnica vinculada à ideia de germanidade, ou germanismo (*Deushtum*) em grupos teuto-brasileiros, consultar SEYFERTH, Giralda. *Nacionalismo e identidade étnica*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

As demais personagens femininas – Thalia, Maria e Theodora -, no contexto ficcional, (sobre)vivem em um campo social familiar cuja estrutura hierárquica mantém-se fixa na maior parte do desenrolar do enredo. A região, novamente, é palco para que o espaço social mostre-se solidificado social e culturalmente, calcado nos preceitos patriarcalistas assegurados pelo capital econômico, em primeiro plano, e sustentado pelos demais – cultural, social e simbólico. Consoante Bourdieu,

a luta pela imposição da visão legítima do mundo social [...] os agentes detêm um poder à proporção do seu capital, quer dizer, em proporção ao reconhecimento que recebem de um grupo. A autoridade que fundamenta a eficácia performativa do discurso sobre o mundo social, a força simbólica das visões e das previsões que têm em vista impor princípios de visão e de divisão desse mundo, é um *percipi*, um ser reconhecido e reconhecido (*nobilis*), que permite impor um *percipere*. Os mais *visíveis* do ponto de vista das categorias de percepção em vigor são os que estão mais bem colocados para mudar a visão mudando as categorias de percepção. Mas, salvo exceção, são também os menos inclinados a fazê-lo (2001, p. 145).

A quebra da imposição da visão legítima, a masculina, desse mundo social hierarquicamente instituído com bases no capital econômico, cultural, social e simbólico, essencialmente circunscrito em uma região cultural – Tijucas -, ocorre com a decisão de Theodora de mudar-se para o Rio de Janeiro. Já a questão étnica não é resolvida. Nas estruturas que se delineiam na obra, a posição das personagens negras, mesmo que, especialmente as femininas, tenham um limitado “destaque”, a elas não se apresentam possibilidades de subverterem a ordem hierárquica estabelecida, sendo-lhes relegada a posição, até o fim, de serviçais.

Apresentam-se, na perspectiva da escrita feminina, duas imposições: a hierarquia masculina, que é, finalmente, desestabilizada e subvertida; e a étnica, que não é modificada, de forma que a “germanicidade” fica garantida no universo ficcional, atestando-se que a condição feminina, em sua completude, não consegue transpor, ainda, as barreiras étnicas.

### 3.3 OS PAPÉIS SOCIAIS DOS SEXOS EM *PRESENÇA DE THALIA*: A MATRIZ HANS E ANNA MEISSEN

*Ali, ultimamente, disfarçavam o desencanto da velhice falando a linguagem dos vinte anos.*

*Ali estava ela, agora, o aguardando.*

*Abriu os olhos pisados, olhou vagorosamente em torno e os fechou:*

*Um boné escuro cobria-lhe os cabelos louros. Encaminhava-se para a mesma aula. Andaram lado a lado, sentaram juntos e juntos ficaram toda uma vida. Até aquela inadmissível madrugada.*

*E como Hans não veio, ela foi ao seu encontro.*

**Ruth Laus.** *Presença de Thalia.*

A literatura, ao engendrar modelos simbólicos por meio da representação, assume um importante papel no estabelecimento e na manutenção de identidades. A obra de Ruth Laus, *Presença de Thalia* (1989), escrita a partir da perspectiva da mulher, permite levantar a hipótese da possibilidade de destruição ou transformação do mito. Por outro lado, poderia uma produção de autoria feminina reafirmar o mito patriarcal tal como ele se apresenta? E é para essa indagação que se pretende buscar uma resposta.

Os papéis sociais dos sexos, em conformidade com Campos, “o são dentro de um determinado recorte cultural, o que permite dizer que, conceitualmente, feminino e masculino, ao se assentarem sobre a natureza, transbordam-na, todavia”. E foi a Antropologia quem instituiu a categoria gênero<sup>80</sup>, pertencente à ordem do construído, ao aliá-lo ao polo da cultura, distinguindo-se do sexo, tido como meramente biológico. A autora ainda explica que tal sistema gênero-sexo,

enquanto constituição simbólica sócio-histórica, modo essencial, através do qual uma realidade social se organiza, divide-se e é vivenciada simbolicamente, a partir da interpretação das diferenças entre os sexos, prisma através do qual se lê uma

<sup>80</sup> “Concerne à experiência social e pessoal de um e de outro sexos”; enquanto sexo diz respeito “à identidade biológica, à totalidade de uma orientação, de um comportamento e de uma preferência sexuais” (CAMPOS, 1992, p. 113).

identidade incorporada, *modo de ser no e vivenciar o corpo*. (CAMPOS, 1992, p. 111, grifos da autora).

A história das sociedades revela a subordinação das mulheres pelos homens com base nesses sistemas gênero-sexo que foram produzidos culturalmente. Concebido como uma construção sociocultural e um aparato semiótico, de forma a constituir-se em um sistema de representação que atribui significado a indivíduos dentro da sociedade, o sistema sexo-gênero pressupõe que as representações de gênero refletem posições sociais que trazem consigo significados diferenciais. O fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino “subtende a totalidade daqueles atributos sociais” - identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc. -; assim, “a proposição de que a representação de gênero é a sua construção, sendo cada termo a um tempo o produto e o processo do outro, pode ser reexpressa com mais exatidão: ‘a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação’.” (LAURETIS, 1994, p. 212).

Ocorre a “naturalização” de papéis sociais, abrigando-se neles a dominação, a opressão, a exclusão (CAMPOS, 1992, p. 113), de modo que a condição feminina fica relegada à posição inferior, pois a dominação masculina, apresentada como universal nas sociedades, passa a pertencer à ordem natural.

O respeito à ordem do mundo, tal como o mesmo se apresenta, é denominado de *paradoxo da doxa*, em conformidade com Pierre Bourdieu (2014, p. 11), em que não há

um maior número de transgressões ou subversões, delitos e ‘loucuras’ [...]; ou, o que ainda é mais surpreendente, que a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetue-se depois de tudo tão facilmente, e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais.

Bourdieu questiona “quais são os mecanismos *históricos* responsáveis pela *dehistoricização* e pela *eternização* das estruturas da divisão sexual e dos princípios de divisão correspondentes” (2014, p. 8) e ressalta a importância de lembrar que

aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas, tais como a Família, a Igreja, a Escola, e também, em outra ordem, o esporte e o jornalismo [...], é reinsserir na história e, portanto, devolver à ação histórica a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca (e não, como quiseram me fazer dizer, tentar parar a história e retirar às mulheres seu papel de agentes históricos) (2014, p. 8).

E é à dominação masculina, baseada no princípio androcêntrico de organização social, em conformidade com o modo em que é imposta e vivenciada, que Bourdieu assevera o exemplo de submissão paradoxal resultante do que ele classifica como violência simbólica:

violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou de uma maneira de pensar, de falar ou de agir) e, mais geralmente, de uma propriedade distintiva, emblema ou estigma, dos quais o mais eficiente simbolicamente é essa propriedade corporal inteiramente arbitrária e não predicativa que é a cor da pele (2014, p. 12).

Determinados processos são os responsáveis pela transformação da história em natureza, do arbitrário cultural em *natural*. O que permeia a diferença entre o masculino e o feminino pode ser apreendida por meio de uma dimensão simbólica da dominação masculina, consoante Bourdieu (2014, p. 13) explicita ao justificar a orientação de sua pesquisa para esse novo enfoque, outrora proposto por Virginia Woolf no que diz respeito à transfiguração mágica e à conversão simbólica que produzem a consagração ritual, esse novo enfoque da divisão entre os sexos. Através de um longo “trabalho coletivo de socialização biológico e de biologização do social”, resultou a produção em corpos e mentes de uma concepção de aparências biológicas que se conjugam para

inverter a relação entre as causas e os efeitos, e fazer ver uma construção social naturalizada (os “gêneros” como *habitus* sexuais) como o fundamento *in natura* da arbitrária divisão que está no princípio não só da realidade como também da representação da realidade [...] (BOURDIEU, 2014, p. 14, grifos do autor).

A base da construção da teoria sobre a dominação masculina foi concebida por meio do trabalho de análise etnográfica das estruturas objetivas e das formas cognitivas da sociedade berbere da Cabília. Bourdieu procurou explorar as “categorias do entendimento” com as quais o mundo é construído por nós, isto é, um trabalho de “socioanálise do inconsciente androcêntrico capaz de operar a objetivação das categorias deste inconsciente” (2014, p. 17), justificando-se a sua escolha pela tradição cultural que ali se manteve e se constituiu em uma realização paradigmática da tradição mediterrânea, a qual é partilhada pela área cultural europeia.

Das tradições europeias pode-se estender à tradição sul-americana, uma vez que, colonizados por tais nações, a herança cultural também sofreu transposição à realidade latino-

americana, mais especificamente, ao Brasil. Assim, um mundo social construído em torno da dominação masculina pressupõe que sua elaboração tenha se dado em um estágio muito antigo e muito arcaico dessas sociedades<sup>81</sup>, como argumenta Bourdieu (2014, p. 81) e que permanece em cada um de nós – homens ou mulheres:

inconsciente histórico ligado, portanto, não a uma natureza biológica ou psicológica, e a propriedades inscritas nesta natureza, como a diferença entre os sexos segundo a psicanálise, mas a um trabalho de construção propriamente histórica – como aquele que visa a produzir o desligamento do menino do universo feminino – e, por conseguinte, suscetível de ser modificado por uma transformação de suas condições históricas de produção.

Transpondo-se a herança cultural e social à literatura, fazem-se possíveis leituras e interpretações diferenciadas de obras literárias, cuja estrutura simbólica na construção social do texto e do gênero social pode ser feita através da análise da fundamentação das estruturas objetivas e subjetivas.

A obra *Presença de Thalia* (1989), segundo romance de Ruth Laus, narrado em terceira pessoa, é dividido em quatro “atos-espço”, vivenciado por um período de setenta e cinco anos (1880 a 1955), em que as personagens-matriz do romance, primeira geração e foco deste subcapítulo, são os imigrantes alemães Hans e Anna Meissen. Saídos da Alemanha, em 1880, aportam em Itajaí e “- ao contrário de todos os companheiros da viagem – não sobem o rio, até Blumenau. Tomam o caminho da outra direção” (SACHET, 1999, p. 157), rumo à freguesia de São Sebastião do Tijucas, espaço onde se desenrola a maior parte da trama.

Celestino Sachet (1989) propõe, metafóricamente, que a relação do casal se constitua na carpintaria da construção do Feminino e na geometria da manutenção do Masculino, “correndo em linhas paralelas” (p. 158). Anna Bottweil conhecera Hans Meissen em um grupo de teatro amador dois anos antes da vinda do casal para o Brasil. O tio de Hans (Rainer Brehm), que viera ao Brasil se estabelecer e aqui casara com Belica, enviava cartas ao sobrinho manifestando seu desejo de tê-lo consigo, e é Anna quem toma a iniciativa e decide, então, que ela e Hans emigrem para Tijucas. Chegando ao Brasil, “*Die Kinder* receberam, para juntar à carroça, o que faria o novo lar: grande terreno arborizado, com casa, galinheiro, curral, um casal de cada bicho tipo arca de Noé e o indispensável para darem a partida” (LAUS, 1989, p. 18).

Pode-se conceber o casal como a representação ficcional do que há de mais natural na ordem social, com invariáveis e constantes que eternizam uma representação conservadora da

---

<sup>81</sup> Consoante Bourdieu, originariamente construídas.

relação entre os sexos. A primeira constante a aparecer é a expectativa da chegada do primeiro bebê do casal, revelada a gravidez de Anna. Atendendo-se à preferência, os homens desejavam que o primeiro filho fosse do sexo masculino, enquanto que para as mulheres, seria indiferente:

Era dia festivo em casa de Belica e Rainer Brehm: revelada a gravidez de Anna. Os tios com as ‘crianças’ viviam a emoção desconhecida, e o sexo e nome do futuro bebê ocuparam o enlevo do grupo. Os homens queriam menino. Para as mulheres era indiferente.

- Se for menino – sugeriu Anna bastante encabulada -, acho que deve ter o nome do pai, mas em menina não queria Anna, como ele propõe. Gostaria de um nome diferente. Um nome nunca usado na família.

Belica satisfaz a curiosidade de todos:

- Já tens algum na idéia?

- Acho que já. Se Hans quiser, gosto muito de Thalia.

Meissen sorri terno e compreensivo. Sua querida Anna! Recordou-a com seu arquivo de estudante trazendo uma gravura da musa Thalia na capa. Pena! Sua Anna agora tão desviada de seus planos de adolescente.

- Ainda sonhando com Thalia? – perguntou acariciando a esposa.

- Não querido, só acho o nome muito bonito. Depois, por tudo que simboliza...

- Está bem, podemos pensar em Thalia – concordou -, mas é bobagem porque virá um menino.

- O jeito é esperar – disse Brehm, quase o mais faceiro. – Mas menino ou menina será alegre e desinibido como os tijuicanos.

Belica sorri. Todas as oportunidades que fossem dadas ao marido, ele as usava para ser gentil com ela, sua terra e sua gente (LAUS, 1994, p. 19).

Nesse trecho, evidencia-se que os “mecanismos e as instituições históricas que, no decurso da história, não cessaram de arrancar dessa mesma história tais invariáveis” (BOURDIEU, 2014, p. 15) são lugares, além do ambiente/unidade domésticos, de elaboração e de imposição de princípios de dominação que se exercem dentro do mesmo universo mais privado. Na obra em questão, trata-se do ambiente doméstico e das relações interpessoais, os quais estabelecem a preferência de sexo – o masculino em detrimento do feminino, o sexo forte e o que levaria o nome da família para a posteridade.

Ainda no trecho anterior, é possível verificar que existe um jogo de transferências práticas e metafóricas de atributos femininos e masculinos, sem que seja preciso pensar na categoria do sexual em si. São, conforme Pierre Bourdieu (2014, p. 21), “esquemas de pensamento, de aplicação universal”, os quais

registram diferenças de natureza inscritas na objetividade, das variações e dos traços distintivos (por exemplo, em matéria corporal) que eles contribuem para fazer existir, ao mesmo tempo que as “naturalizam”, inscrevendo-as em um sistema de diferenças, todas igualmente naturais em aparência; de modo que as previsões que elas engendram são incessantemente confirmadas pelo curso do mundo, sobretudo por todos os ciclos biológicos e cósmicos. Assim, não vemos como poderia emergir na consciência a relação social de dominação que está em sua base e que, por uma



inversão completa de causas e efeitos, surge como uma aplicação, entre outras, de um sistema de relações de sentido totalmente independente das relações de força.

Embora Anna tivesse a sugestão de um nome feminino para a possível vinda de uma menina, e pela forma como “sorri terno e compreensivo”, Hans não dá muita importância à escolha do nome Thalia, pois vem a demonstrar logo em seguida a preferência pela vinda de um menino, não sendo a escolha da esposa, em um primeiro momento, o mais importante. A mulher aqui não é um agente, não tem o poder de escolha e é, como preconiza Bourdieu, “o local, a ocasião, o suporte” que se localiza na mulher (2014, p. 71).

Dessa forma, a violência ocorre de forma simbólica, sutil, difícil de ser, em sua maioria, percebida, posto que não se pensa acerca dos mecanismos que a desencadearam. É, portanto, um processo inconsciente e deveras desconhecido.

Em relação à divisão entre os sexos, concebido como inevitável, natural e normal, Bourdieu preconiza:

O sistema mítico-ritual desempenha aqui um papel equivalente ao que incumbe ao campo jurídico nas sociedades diferenciadas: na medida em que os princípios de visão e divisão que ele propõe estão objetivamente ajustados às divisões pré-existentes, ele consagra a ordem estabelecida, trazendo-a à existência conhecida e reconhecida, oficial (BOURDIEU, 2014, p. 21).

Torna-se o que comumente considera-se o trivial e está presente,

ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação”(BOURDIEU, 2014, p. 21).

Os mecanismos profundos é que não são percebidos, cuja experiência promove a apreensão do mundo social e das suas arbitrarias divisões, especialmente a construída entre os sexos, adquirindo o reconhecimento de legitimização. É a lógica a imperar e, consoante Bourdieu, a *experiência dóxica do mundo social*:

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no próprio lar, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, as atividades do dia, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de

ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos (BOURDIEU, 2014, p. 22-24).

No trecho que segue, vislumbra-se que a rotina da casa, com as tarefas bem determinadas e os horários a serem cumpridos, denota a atmosfera em que vivia a família, com a ordem estabelecida:

Às seis horas da manhã, na mesa do café, a oração paterna e o silêncio habitual. Devia perguntar ao Papi, pensava Thalia. O coração se descompassava. Falar à mesa é falta de respeito. Mas, e depois? O Papi pegava a aranha e saía. A mãe era um anda-anda mudo. Enquanto Tonica fazia camas, limpava a casa, botava querosene nos lampiões e candeias, Anna recolhia os ovos, olhava os bichos, fazia pão, batia manteiga... Tempo de sobra não havia. Depois, se houvesse, era para atender os pequenos. Um que cortava o pé num caco de vidro no quintal, outro que virava o penico ao sentar-se encharcando-se todo. Uma agonia! Se não falasse com o Papi agora, como iria fazer?

- Papi – saiu muito alto, nervosa baixou a voz -, como se faz para ser São Sebastião? Foi um estalo. Os pais se olharam. Os guris também, achando graça, mas sem ruído.

- Que novidade é esta hoje? – Hans disfarçou o riso. – Falar à mesa e perguntar uma bobagem dessas...

- Desculpe! É que eu queria ser São Sebastião.

- Falaremos logo mais, está bom? O Papi agora não pode. Tem que sair apressado.

Hans Meissen era compreensivo, mas tempo não havia. Só o Xandoca e o Tulico (pirralho de dez anos, doação de Brehm a Thalia) para ajudarem. Hans precisava dirigir tudo: algum conserto no curral, nas cercas de bambu, repor telhas que a última ventania pusera abaixo, matar um ou dois porcos e transformá-los em postas de carne, toucinho, lingüiça, morcilha... Organizar com Anna as entregas antes de sair. Ele próprio tinha feito um comprido banco escolar que colocou na varanda. Os seus e os filhos dos Hanselmann iriam aprender a ler com Anna. Mais um trabalhinho para Anna. Thalia já ajudava a mãe: Para fazer um bom casamento, é preciso saber trabalhar.

“Falaremos logo mais.” (LAUS, 1999, p. 22-23).

Em relação às tarefas, à mulher cabiam as tarefas domésticas e as do cuidado com as crianças, relegada ao espaço privado; enquanto ao homem, o espaço público lhe era destinado como o melhor lugar, pois, assim, proveria a subsistência da família:

A ordem masculina se inscreve também nos corpos através de injunções tácitas, implícitas nas rotinas da divisão do trabalho ou dos rituais coletivos ou privados [...]. As regularidades da ordem física e da ordem social impõem e inculcam as medidas que excluem as mulheres das tarefas mais nobres [...], assinalando-lhes lugares inferiores [...], ensinando-lhes a postura correta do corpo [...], atribuindo-lhes tarefas penosas, baixas e mesquinhas [...], enfim, em geral tirando partido, no sentido dos pressupostos fundamentais, das diferenças biológicas que parecem assim estar à base das diferenças sociais (BOURDIEU, 2014, p. 41).

No que concerne ao estabelecimento, portanto, de visões e divisões segundo o sexo, Bourdieu argumenta que

as divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente, em duas classes de *habitus* diferentes, sob a forma de *hexis* corporais opostos e complementares e de princípios de visão e de divisão, que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino. Cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizarem todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. Às mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, são atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, bem como todos os trabalhos exteriores que lhes são destinados pela razão mítica, isto é, os que levam a lidar com a água, a erva, o verde [...], com o leite, com a madeira e, sobretudo, os mais monótonos e mais humildes (2014, p. 49-50).

Outro aspecto a ser apontado é a posição paterna que impõe respeito, mesmo que não seja expressa qualquer atitude de violência. É a figura do pai que detém o monopólio da violência simbólica legítima, acatada por todos e não questionada. Nesse sentido, o desejo expresso por Thalia de interpretar São Sebastião, em uma segunda conversa com o pai sobre o questionamento não elucidado, é impossibilitado por Hans, primeiramente, por ela não ser do sexo masculino, e, logo em seguida, sendo inquirido novamente, arranja uma desculpa. Insistindo na realização de seu objetivo, novamente é tolhida por ser menina:

Thalia estava decidida: ficaria escondida espiando o pai e quando ele fechasse o livro, antes de pegar o violino, ela apareceria.

- Papi, o senhor pode conversar agora?

- Ainda não estás dormindo, filha? – surpreendeu-se o pai.

- O senhor não disse que ia conversar comigo?

- Bem, vamos ver o que há.

- Como se faz para ser São Sebastião?

- Como os gurizinhos que estavam na procissão pagando promessas? Primeiro tinhas que ser um menino.

- Não! – esse Papi não entendia nada. – Aqueles são santinhos de mentira que andam no chão. Eu digo andar lá no alto em cima de flores.

Hans achou graça, sentou-a nos joelhos e pôs-se a acariciar-lhe os cabelos.

- Que ideia é esta? Só santo de verdade pode andar assim. Sua filha inventava cada uma... pensou Meissen, divertindo-se.

- E não pode ser santo de verdade?

- Sendo bem bonzinho, sim. Mas só depois de morrer – brincou o pai.

- E como se faz para morrer? – insistia a menina.

- *Meine liebe!* O que tens nesta cabecinha? Uma linda menina loura e cacheada não pode ser São Sebastião. Pode, quando muito, ser um anjinho rechonchudo. Queres ser um?

Thalia, naquele aconchego extra com carícias nos cabelos, fora vencida pelo sono. (LAUS, 1999, p. 23-24).

Para Bourdieu (2014, p. 102), é dentro da família que se “exerce a ação psicossomática da lei”, posto que parte de uma figura que é ela própria modelada em seu papel e “o *não* do pai não precisa ser expresso, nem se justificar: não há, para qualquer pessoa

sensata [...], outra escolha a não ser a de se inclinar, sem frases, diante da força maior das coisas” (BOURDIEU, 2014, p. 103, grifo do autor).

Essa visão androcêntrica de divisão do espaço e da construção da diferença social corrobora e (re)afirma a situação de dominação a que estão sujeitas as demais personagens dentro da obra, mesmo que a violência seja simbólica:

Dado o fato de que é o princípio de visão social que constrói a diferença anatômica, e que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão social que a alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob forma de divisões objetivas, e na subjetividade, sob forma de esquemas cognitivos que, organizados, segundo essas divisões, ordenam a percepção das divisões objetivas (BOURDIEU, 2014, p. 25).

É a partir dessa visão que, então, são construídos os sujeitos, neste caso, as personagens Hans e Anna, e, no que pese:

A construção do sujeito é uma prática de gênero (*gendered practice*) que se manifesta na centralidade que nossa cultura dá à definição de cada um de nós, a partir dos primeiros momentos da vida, como *homem* ou *mulher*. A partir desta definição, a pessoa se envolve numa complexa teia de relações e expectativas sociais: pode até desafiar normas e convenções com maior ou menor força, mas obrigatoriamente se insere num mundo onde o gênero como um princípio fundamental de organização social ainda pesa muito (ADELMAN, 2002, p. 49, grifos da autora).

Torna-se uma construção social naturalizada aquela que define o masculino como sendo superior e o feminino como inferior, especialmente quando em sua representação no universo ficcional, assim como em sociedade, não há rompimento com o *paradoxo da doxa*, isto é, há manutenção da ordem natural e a não subversão do estabelecido como verdade e que se encontra arraigado, inclusive, no inconsciente. Isso ocorre,

quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão. (BOURDIEU, 2014, p. 27, grifos do autor).

Há, portanto, até aqui, a (re)construção e a manutenção de uma visão que não encontra senão mais força para ser disseminada no universo ficcional. A representação da figura masculina de maior importância na obra, no caso, a de Hans Meissen, que, embora tenha atitudes de carinho para com a esposa Anna e a veja como indispensável em sua vida

(especialmente para a resolução de problemas), é caracterizada, ficcionalmente, por meio da voz narrativa, de autoria feminina:

Hans Meissen era tido por todos como um homem de ferro. Sua capacidade de trabalho era invejável. Conseguia supervisionar, diariamente, todo o seu patrimônio: a granja, a beneficiadora Santa Izabel, o Restaurante da Passagem, já dirigido pelo filho Hans nos seus vinte e três anos, a Madeireira Brehm & Meissen (instalada para neutralizar os efeitos da terrível seca de 1905 sobre o arrozal, e também encaminhar seu terceiro filho Pedro Xavier, agora com dezenove anos), e ainda sobrava tempo para a política. Mantinha tudo perto da perfeição. Rainer Meissen, seu segundo filho e afilhado do tio Brehm, estudava na Alemanha. O padrinho o queria bem preparado para substituir o pai, politicamente, quando chegasse a hora.

Hans confessava aos tios que toda a sua força vinha da energia, do vigor e do companheirismo de Anna. Habituara-se a consultá-la sempre, mesmo sobre política. Era dela a habilidade inata para desenrolar situações por mais embaraçadas que estivessem. A única divergência do casal prendia-se ao assunto casamento de Thalia. Ele apegava-se à promessa e não saberia confessar nem a si próprio a origem exata de sua preferência pelo celibato da filha. Ela merecia dele um carinho especial. Os rapazes, já encaminhados, só em criança pediram atenção. Ingrid era visivelmente mais ligada à mãe. Todos os filhos tinham vindo de dois em dois anos, só Ingrid fugira à regra com um espaço de quatro. [...]

O desejo de manutenção do celibato de Thalia podia também ser um temor inconsciente de que o abandono da promessa pudesse ser punido com a saúde de Anna ou com a sua morte. E, para Hans, perder a esposa seria a mais cruel de todas as desgraças (LAUS, 1999, p. 58).

Aos filhos homens, nesse trecho, é dada a oportunidade de construção de carreira, seja ela na política ou no meio empresarial, enquanto a preocupação com as filhas, neste caso, com Thalia, a primogênita, a questão principal girava em torno do matrimônio. Aos homens, a esfera pública, a carreira; às mulheres, o matrimônio, a vida doméstica. Essa é “a força particular da sociodiceia masculina”, que vem do fato de ela acumular e condensar duas operações, consoante apontamentos de Bourdieu: “*ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria, uma construção social naturalizada*” (2014, p. 40-41, grifos do autor), permitindo, assim, a transformação profunda dos corpos e dos cérebros para o trabalho de construção simbólica e que permeia a

[...] *somatização das relações sociais de dominação*: é à custa, e ao final, de um extraordinário trabalho coletivo de socialização difusa e contínua que as identidades distintivas que a arbitrariedade cultural institui se encarnam em *habitus* claramente diferenciados conforme o princípio de divisão dominante e capazes de perceber o mundo segundo este princípio (BOURDIEU, 2014, p. 40-41, grifos do autor).

Finalmente, à personagem Anna, conforme a voz narrativa retoma os pensamentos de Hans Meissen, seu papel fica relegado ao lar, à função de esposa e companheira, sempre à sombra do marido:

Vinham de enterrar tio Brehm, uma semana depois de tia Belica, um ano depois de Thalia. Ingrid tinha acabado de trocá-los pelo convento. Sob a jaqueira – agora imensa –, primeira árvore plantada por eles chegando ao Brasil, colocou seu pensamento em retrocesso, refazendo seu caminho: ‘Em breve vais ser um figurão aqui’, tinha previsto Xavier. E era. Rico, importante, teria sido realmente indispensável vir tão longe para construir sua vida? Perdera-se dos pais, dos irmãos, agora a sua própria família desintegrava-se. E eles tinham vindo para vencer... [...]

O companheirismo, a entrega de Anna na árdua tarefa de construção e manutenção da família e patrimônio, sempre o comoveram. Ela soubera construir ponto a ponto, como a uma tapeçaria, o que deveria ser uma grande família feliz. Um ponto se rompeu com a morte de Thalia e, desgraçadamente, sem restauração possível. Um só ponto, mas a tapeçaria estava partida.”

[...]

Hans gastou tempo remoendo vivências e delas tirou uma única certeza: a importância de Tijucas em sua vida. Já não saberia viver em qualquer outra parte do mundo.

Agora, aguardar a chegada de Rainer – herdeiro absoluto de tio Brehm – e ele, Hans, adaptar a sua própria vida em torno de Maria. Graças a deus restava-lhes Maria. Haveriam, ele e Anna, de reerguer-se. De repente, um grato pensamento: se Anna concordar, por que não irem buscar Rainer? Com Tonica e Maria viajaram para a Alemanha” (LAUS, 1999, p. 81-82).

É perceptível que a visão androcêntrica é continuamente legitimada pelas próprias práticas que ela determina e, na obra, mesmo tendo sido escrita por uma mulher, as personagens não fogem à naturalização da dominação masculina: “pelo fato de suas disposições resultarem da incorporação do *preconceito desfavorável* contra o feminino, instituído na ordem das coisas, as mulheres não podem senão confirmar seguidamente tal preconceito” (BOURDIEU, 2014, p. 53) e, assim:

A dominação masculina encontra assim reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, portanto, objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais (BOURDIEU, 2014, p. 54).

Portanto, o princípio da visão dominante não é uma simples representação mental, uma fantasia (“ideias na cabeça”), uma “ideologia”, e, sim, um “sistema de estruturas duradouramente inscritas nas coisas e nos corpos” (Bourdieu, 2014, p. 64) e vem a ser transposta, reproduzida, inclusive e não exclusivamente, nos meios culturais.

Mesmo que a dominação masculina não seja imediatamente identificada e tenha perdido alguns traços de sua evidência,

alguns dos mecanismos que fundamentam essa dominação continuam a funcionar, como a relação de causalidade circular que se estabelece entre as estruturas objetivas do espaço social e as disposições que elas produzem, tanto nos homens como nas mulheres. As injunções continuadas, silenciosas e invisíveis, que o mundo sexualmente hierarquizado no qual elas são lançadas lhes dirige, preparam as mulheres, ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis prescrições e proscricções arbitrárias que, inscritas na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos (BOURDIEU, 2014, p. 83-84).

E é passível de se revelar na escrita feminina, perpassando o texto e a experiência promovida por meio dela. Não causa estranhamento que assim o seja, posto que não consiga romper com a barreira da tradição e da visão androcêntrica que se encontra ainda no inconsciente social.

Na obra *Presença de Thalia*, ficaria evidente a noção de uma única condição feminina, camuflada, em que o poder patriarcal, mesmo sutilmente, é o que impera. A figura ficcional da mulher, na imagem das personagens Anna, de sua filha Thalia, assim como o será com Maria, sua neta, como também o foi com Theodora até certo ponto, encerra-se no espaço privado do lar, pois a elas não são permitidas, explicitamente, escolhas: a condição da mulher é a de ser dona de casa, esposa e mãe de família; Anna é o exemplo a ser seguido, personificando o papel da boa esposa, mãe e mulher, enquanto Hans Meissen é a personagem símbolo da dominação masculina. Nesse sentido, tal noção de condição única é descaracterizada na figura de Theodora, quando esta decide enfrentar o pai, com o apoio de sua mãe Maria, para a concretização de seu sonho de ser atriz, mudando-se para o Rio de Janeiro.

Juntos, Ana e Hans Meissen são as representações ficcionais da eternização das estruturas da divisão sexual, as quais são perpetuadas nos casamentos de Thalia e Rodolfo, de Maria e Raul e, de certa forma, estende-se até o momento em que o casamento de Theodora e Carlos é desfeito.

Com a morte do casal-matriz, a nova base do romance passa a ser o casal Maria e Raul, de forma que este assume o papel de patriarca na nova configuração familiar, agora Meissen/Camargo, em que a condição feminina mantém-se a mesma, encerrada na esfera privada do lar, até que o momento de ruptura se estabelece: a reviravolta ocorre quando a filha do casal, Theodora, divorcia-se de Carlos e, com o apoio da mãe, decide enfrentar o pai. Para realizar seu sonho de ser atriz, muda-se para o Rio de Janeiro e lá é possível vislumbrar uma nova perspectiva de condição feminina, agora longe da região e do núcleo familiar: a da liberdade de ser o que se deseja.

Ao proceder à leitura da obra é preciso, portanto, escapar aos mecanismos de dominação masculina que estão arraigados, tanto no inconsciente coletivo quanto no próprio enredo, e que se revelam apenas a um olhar mais atento e acurado, percebendo-se que, mesmo depois de tantas vitórias e conquistas femininas, a visão androcêntrica ainda consegue espaço, mesmo quando sutil, na literatura, contribuindo, muitas vezes, para que o *status quo* não seja subvertido.

Por outro lado, em *Presença de Thalia*, muito embora durante quase toda a narrativa estejam sempre em voga os preceitos da hegemonia masculina, a obra culmina com a alteração dessa perspectiva, ao romper com a dominação: Maria e Theodora, mãe e filha, transgridem. Maria, ao apoiar a filha em sua decisão, não reconhece e não legitima a imposição de Raul de que Theodora deveria ficar com a família e abrir mão do seu sonho de ser atriz. Theodora, por sua vez, também não se submete ao poder do pai e, assim, em um ato de insubordinação, o enfrenta, garantindo seu direito de escolha.





#### 4 REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FEMININO

*- Mas é formidável! – confessou o paulista. – Aqui nome de mulher sempre faz sobrenome?*

*- Isso depende. Se ela é mais importante... A Candinha e a Maroca são viúvas e eles são filhos delas. Já a Bastiana, essa era muito conhecida quando casou e ele era de fora. Veio como Francisco de tal e hoje é o Chico da Bastiana. Por aqui ninguém usa sobrenome, não senhor. Um exemplo raro é o Rans Máice. Ninguém carrega nome empolado desse jeito.*

**Ruth Laus.** *Presença de Thalia.*

Neste capítulo, a primeira abordagem diz respeito à história literária e à formação do cânone sob a perspectiva da historiografia literária feminista, com vistas a dar condições de compreensão da inexistência de um ponto de vista único, de gênero, do gênero humano que, por associação, tornar-se-ia sempre masculino, questionando a exclusão de escritoras do cânone. Procede-se, então, à composição de um breve panorama da escrita de autoria feminina em Santa Catarina, objetivando-se pensar o lugar ocupado por Ruth Laus nesse contexto. Finalmente, propõe-se analisar as representações de personagens femininas descendentes do casal-matriz da obra, com o intuito de demonstrar de que modo algumas apresentam modificações ao longo da trama, mesmo inseridas em um contexto regional delimitado social, histórica e culturalmente, enquanto que outras se mantêm fiéis ao papel determinado por essa rede de relações, submetendo-se a ou subvertendo o poder patriarcal e, para tanto, utilizam-se os pressupostos de análise da crítica feminista e as representações do sujeito feminino na ficção.

#### 4.1 A HISTÓRIA LITERÁRIA E O CÂNONE: CONSIDERAÇÕES DA PERSPECTIVA FEMINISTA

*Anna improvisava cenários com móveis da casa e montava peças traduzidas e dirigidas por ela que também muitas vezes atuava. Uma profissional completa. E Hans orgulhava-se disso. Elencos razoáveis, sob o aspecto quantidade, em decorrência do comprometimento afetivo da Produtora e Diretora com os moradores da Granja, todos completamente impregnados da arte de representar.*

**Ruth Laus.** *Presença de Thalia.*

A história literária revela que o poder político e cultural masculino se solidificou, uma vez que situações atuais são ainda legitimadas pela ideia de ancestralidade, concebida como um fenômeno genealógico das sociedades patriarcais do passado. Tal fenômeno assegura a sucessão cronológica de guerreiros heroicos chancelados pela escrita e consequente sucessão de escritores brilhantes. Em relação às mulheres, inseridas nesse contexto, Ria Lemaire afirma que “mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres ‘normais’” (1994, p. 58).

No que tange aos discursos das ciências humanas, “as representações masculinas sobre a mulher, como o sexo “natural, essencial e universalmente” mais fraco, podem ser consideradas como uma das formas mais radicais deste tipo de legitimação de poder: não se trata apenas de representações ancestrais, uma vez que elas nunca foram diferentes” (LEMAIRE, 1994, p. 58). Nesse sentido, Campos (1992, p. 116) acrescenta que a análise de obras-primas do cânone ocidental, por meio do exame dos estereótipos femininos, por exemplo, promove o reforço da caracterização feminina enquanto mulheres-anjos ou mulheres-monstros.

Faz-se necessário entender de onde podem ter surgido tais prerrogativas. Ao serem retomadas algumas descobertas fundamentais da historiografia literária feminista que

emergiram do debate sobre oralidade e escrita<sup>82</sup>, Lemaire (1994, p. 62) explica que a crítica do scriptocentrismo na cultura ocidental é a colocação central de tais trabalhos, uma vez que atestam a “existência de um conceito da escrita unitário e monolítico e seu uso nas discussões acadêmicas”, partindo, então, da oralidade como mote para as discussões sobre a escrita e sua história. Em relação à escrita, atesta-se que sua história é longa e, por isso, ao pensar na épica de Homero ou na literatura medieval como exemplos, percebe-se que não foram “escritas” no sentido moderno da palavra, como aponta Lemaire (1994, p. 62).

Ainda no que concerne à cultura escrita, esta sempre partiu das culturas orais preexistentes, como pesquisado no caso europeu, desenvolvendo-se em uma nova tecnologia e, mais tarde, acaba por culminar no desenvolvimento da imprensa e dos meios de comunicação de massa, de forma que a transição, lenta, mas progressiva, da história literária europeia revela que em cada um dos momentos as formas, funções e relações das tecnologias foram diferentes com as tradições orais mais próximas. Assim, tendo por base a oralidade como ponto de partida, é sugerido que “a história literária européia deveria ser estudada como uma transição lenta, mas progressiva, da oralidade para as formas primitivas de escrita, para as formas mais elaboradas de escrita, e, finalmente, para a imprensa e meios de comunicação de massa” (LEMAIRE, 1994, p. 62).

Levando-se em consideração as observações teóricas a esse respeito, Lemaire (1994, p. 62) afirma que a escrita nas comunidades europeias tradicionais da Idade Média foi introduzida “numa associação íntima com um tipo de cultura vinda de fora e em língua estrangeira: o latim”, em que esta cultura acabou por se enraizar em uma tradição escrita e não na realidade cotidiana. A autora assevera suas colocações a partir da constatação de que tal tradição escrita

morta e predominantemente masculina, foi imposta por uma elite – em coalizão com o cristianismo – como cultura superior e mais civilizada. Nas sociedades europeias, isto determinou uma defasagem entre a tradição e o saber oral local – que pertencia a *todos* os membros da comunidade, mulheres e homens – e uma elite masculina que se utilizou do latim e da tecnologia da escrita para impor suas visões de mundo e criar centros elitistas de cultura escrita. Nas sociedades medievais, as mulheres foram, progressivamente, sendo excluídas destes centros de cultura escrita.” (LEMAIRE, 1994, p. 62-63, grifo da autora).

---

<sup>82</sup> Debate desenvolvido por pesquisadores “como E. Havelock (1963), que estudou a transição da oralidade para a escrita na cultura grega, J. Goody (1968 e 1977), que trabalhou as relações entre oralidade e escrita nas sociedades africanas, e P. Zumthor (1983 e 1984), que estudou a mesma questão na cultura medieval européia. Nos trabalhos de W. Ong (1967-1982), foi desenvolvida a síntese das pesquisas realizadas sobre esta questão em vários campos, culturas e períodos, e elaborada uma teoria geral da oralidade e da escrita” (LEMAIRE, 1994, p. 62).

Com a introdução da escrita nas línguas vernáculas europeias estabeleceu-se a primeira desigualdade essencial entre homens e mulheres, pois, a partir desse momento, os homens tiveram duas culturas:

uma, predominantemente oral e tradicional, e outra estrangeira, escrita, e apresentada como superior. A história da literatura medieval, examinada a partir desta perspectiva, mostra as formas de coalizão entre estes dois tipos de cultura e a progressiva exclusão das mulheres dos domínios masculinos. A invenção da imprensa alargou esta distância por ter permitido a propagação da visão de mundo masculina numa escala muito maior do que a feminina, além de se constituir numa arma extremamente eficiente na luta contra as culturas populares. A partir daí, as culturas populares foram sendo progressivamente substituídas por novos tipos de cultura “popular”, criados por artistas da sociedade burguesa, disseminando a visão de mundo de suas classes<sup>83</sup> (LEMAIRE, 1994, p. 68).

Embora o discurso das ciências humanas aponte que a introdução da escrita e a invenção da imprensa tenham sido representadas como um progresso estendido a todos os seres humanos, considerando-se ainda que suas consequências foram diferentes para mulheres e homens, Lemaire (1994, p. 63) pondera, sustentando-se nos estudos de Pattinson (1982) e Ong (1982), o fato de que, na realidade, tais tecnologias foram usadas por uma pequena elite como instrumentos de poder para ampliar a distância entre o povo e a elite<sup>84</sup>, e entre mulheres e homens<sup>85</sup>.

No que concerne às comunidades tradicionais europeias, foram atestadas duas culturas diferenciadas que, por base, tinham a divisão econômica de trabalho entre os sexos:

a cultura dos homens e a cultura das mulheres. Os universos culturais dos homens e das mulheres desenvolveram-se num patamar de igualdade, mas em duas linhas diversas, cada sexo possuindo seu próprio tipo de saber tradicional, suas próprias formas de lidar com o amor, a vida, a morte, a natureza e a religião, suas próprias canções e gêneros literários, seus próprios instrumentos musicais e até suas próprias formas de dançar e cantar. As tradições das mulheres eram geralmente mais ricas e diversificadas que a dos homens. Apesar das exceções, podemos afirmar que, no conjunto, as tradições masculinas eram freqüentemente caracterizadas por um tipo de performance “heróica” e espetacular, enquanto as mulheres criavam seus gêneros na linha da narrativa lírica, adaptando as danças aos sentimentos que desejavam expressar (LEMAIRE, 1994, p. 63).

Além da diferenciação cultural pressuposta no trecho supracitado, apresenta-se o fato de que os universos culturais de ambos os sexos revelavam estratégias variadas de exclusão do outro sexo. A título de exemplo, citam-se dois fatos: as mulheres “paravam de cantar

<sup>83</sup> “Esse fenômeno é hoje considerado a origem da cultura de massa (Burke 1987, Gottner-Abendroth 1982). Mais uma vez, a cultura europeia havia criado duas tradições culturais distintas: a cultura erudita e a cultura de massa” (LEMAIRE, 1994, p. 68).

<sup>84</sup> Vide PATTISON, R *On literacy: the politics of the word from Homer to the age of rock*. Oxford University Press: Nova York, 1982.

<sup>85</sup> Vide ONG, W. J. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. Methuen: Londres, 1982.

quando surgia um homem ou, no século XIX, recusavam-se a cantar suas canções para folcloristas masculinos que tentavam coletá-las”, e os homens, por sua vez, “reuniam-se em grupos fechados para contar ou cantar seus *gabs* ou *swanks*, como ainda fazem hoje em dia, ainda que o tipo de performance e o batismo dos gêneros tenha mudado muito desde então.” (LEMAIRE, 1994, p. 63, grifos da autora).

Por outro lado, pondera-se que a exclusão não era completa, visto que os dois sexos, muitas vezes, “imitavam ou apropriavam-se das canções um do outro. Nestes casos, a canção ou a estória não era simplesmente apropriada, mas também adaptada a seus gostos e estilos” (LEMAIRE, 1994, p. 63). Dessa forma, tais fatos asseguram a possibilidade de terem ocorrido mudanças “estranhas e radicais” nas sociedades ocidentais que promoveram o desaparecimento dos gêneros femininos, excetuando-se as cantigas de ninar, e sobre as quais, Lemaire (1994, p. 64) declara, oficialmente, a existência de apenas uma cultura, a qual é monopolizada pelos homens e apresentada como a única e exclusiva tradição do mundo ocidental.

Ao ser reconsiderado o mito, abrindo-se o círculo hermenêutico que tem sido construído no discurso das ciências humanas, em que cada elemento confirma o sistema e vice-versa, faz-se de suma importância a desconstrução do próprio sujeito masculino: “o *homo sapiens* da cultura ocidental, bem como o ‘herói’<sup>86</sup> das obras literárias” e de sua “genealogia literária, do mito de uma única literatura” (LEMAIRE, 1994, p. 64) – a crítica feminista trabalha com o intuito de demonstrar que o que é encontrado nas obras dos autores não são verdades essenciais e universais, mas conflitos pessoais, sexuais, emocionais e de poder.

Em relação às personagens de obras literárias, e sua(s) respectiva(s) representação(ões), é explicitada a necessidade de sua reconsideração. Os trabalhos de Mieke Bal, suscitados por Lemaire (1994, p. 65) acerca do sujeito nas narrativas bíblicas, demonstram a “ambiguidade dos heróis nas narrativas, sua falta de unidade, bem como a evolução, mudanças e contradições em suas posições e papéis de sujeito”.

Baseados no conceito humanista unitário de sujeito/herói masculino bíblico, as considerações dos teólogos e intérpretes da Bíblia sobre essas narrativas tentavam, por um lado,

ocultar ou resolver as ambiguidades e as contradições dos personagens masculinos da Bíblia e, por outro, alterar, mutilar ou minimizar as personagens femininas (como

---

<sup>86</sup> Consoante Lemaire (1994), heróis são os personagens, sujeitos.

Dalila, Deborah ou Ruth), que não se adequam às concepções de mulher, ou do lugar da mulher nas sociedades do século XX. (LEMAIRE, 1994, p. 65)

A partir das constatações feitas por Lemaire (1994), a própria autora apresenta a formulação de algumas questões que podem ser de grande importância para a pesquisa feminista da história literária<sup>87</sup>, as quais:

O que aconteceu na história da cultura ocidental que provocou o desaparecimento das ricas tradições femininas? Como foi possível para os homens, cujas culturas orais tradicionais eram menos variadas que as das mulheres, estabelecer um monopólio que não possuíam nas culturas orais tradicionais da Europa? Como os homens puderam impor os mitos de sua paternidade cultural exclusiva, na qual, até muito recentemente, todos acreditávamos? (LEMAIRE, 1994, p. 64).

Uma historiografia feminista da literatura ocidental, consoante Lemaire (1994, p. 67), pressupõe a reescrita da história da literatura ocidental sob a demanda de três atividades distintas: 1) a desconstrução da história literária tradicional como parte do discurso das ciências humanas; 2) a reconstrução das diversas tradições da cultura feminina marginalizadas e/ou silenciadas e 3) a construção de uma nova história literária, como produto de diversos sistemas socioculturais inter-relacionados, marcados pelas relações de gênero.

A partir de tais pressupostos, existe a implicação de elaboração de uma

história dialética com duas pistas inter-relacionadas, mas que, a partir da introdução da escrita nas culturas vernáculas européias, começaram a se orientar em direções opostas. A cultura masculina inicia um processo contínuo de crescimento, reforço e monopolização da cultura escrita, contrabalançado pela exclusão das mulheres desta cultura e pela progressiva marginalização, deformação e obliteração das tradições orais femininas. A relação entre essas duas vertentes culturais tem sido dialética: os homens imitaram e se apropriaram dos gêneros femininos e, ao mesmo tempo, os transformaram. As mulheres reagiram, mas pelo menos uma parte desta reação não foi mais determinada pelos recursos de suas próprias tradições, mas pelos novos padrões criados pelos homens (LEMAIRE, 1994, p. 67-68).

A crítica feminista, então, assume esse papel. Ao dar condições de compreensão da inexistência de um ponto de vista único, de gênero, do gênero humano que, por associação, tornar-se-ia sempre masculino, questiona a exclusão de escritoras do cânone, permitindo “que se compreendesse de uma nova forma a conexão entre duas das formas de rebaixamento a que a mulher esteve sujeita, o social e o literário” (CAMPOS, 1992, p. 116).

---

<sup>87</sup> Muito embora o intuito desta dissertação não seja cobrir o largo estudo da história literária, como contribuição faz-se pertinente (re)pensar as questões propostas por Ria Lemaire (1994) como forma de interpretação das evidências encontradas na literatura escrita por mulheres e nas representações das figuras femininas, uma vez que a cultura feminina, apagada e sobreposta, merece ser retomada.

Ao desnaturalizar e desideologizar a opressão sofrida pela mulher, a crítica feminista também contribui de forma a acrescentar a desuniversalização do ponto de vista masculino em literatura, pela “compreensão de que escritoras produzem uma literatura toda sua, obscurecida – em sua coerência histórica e temática e, sobretudo, em sua importância artística – pelo domínio dos valores patriarcais na cultura”, assegura Campos (1992, p. 116).

Ainda, analisando o processo de estabelecimento do cânone literário, a crítica feminista

ataca o sistemático desprezo pela contribuição da mulher, desprezo este que assume a forma da exclusão de determinadas escritoras e da distorção ou da incompreensão relativamente às poucas dentre elas incluídas nele. A predominância masculina resultaria, no caso, tanto da própria assimetria social entre ambos os sexos quanto da ideologia sexista mesma, enquanto propagadora e fundamento do papel tradicional da mulher (CAMPOS, 1992, p. 116).

Baseando-se em estudos de Showalter (1985), Campos (1992, p. 121) vê reconhecidas três fases dessa história da conquista da escrita literária da mulher:

a primeira, quando imitava a escrita masculina, visando a afirmar-se, a mulher adota pseudônimos, vestuário e padrões de conduta masculinos, internalizando normas que não são suas (é a escrita feminina). A isto teria sucedido, com a luta pelo direito ao sufrágio, a escrita feminista, marcada pelo protesto em relação ao rebaixamento e exclusão. A última das fases, a da escrita fêmea, marcada pela ainda recente conscientização deslanchada a partir dos anos [19]60 [...], assinalaria a maturação, a auto-realização da escrita da mulher.

O desaparecimento da produção intelectual de uma mulher da história literária é considerado o traço comum, em conformidade com Duarte (1997, p. 53), entre uma vasta gama de histórias de ocultamento e silêncio até que a conquista da escrita literária feminina tenha se estabelecido. O que, atual e contemporaneamente, não deixa ainda de acontecer.

Para Muzart (1997, p. 80), o estudo do cânone está ligado a vários fatores, mas principalmente “à dominante da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros. Aquilo que é canonizado em certas épocas, é esquecido noutras; o que foi esquecido numa, é resgatado em outra”.

Por incorporação à obra de um outro ou por múltiplas condições adversas enfrentadas, muitas produções de autoria feminina acabaram por desvanecer e a suas autoras, à margem, restava o esquecimento ou seu total apagamento. Duarte (1997) retoma a temática da literatura de autoria feminina e de cânone e tece considerações a respeito de algumas histórias de mulheres, como forma de ilustração.



Entre essas histórias, se não no caso brasileiro, mas ao serem considerados tempos mais remotos, é citada Públia Hortênciade Castro (1548-1595), poetisa portuguesa do século XVI, que “optou por travestir-se de homem e freqüentar a Universidade de Lisboa em lugar de refugiar-se num convento”, além de constar que “formou-se aos dezessete anos em Filosofia, e ficou conhecida como uma profunda conhecedora de Teologia, Filosofia e Direito Canônico” (DUARTE, 1997, p. 53-54). Este caso serve como registro de uma época em que muitas mulheres aristocratas ousaram se vestir de homem para ter acesso a escolas de nível superior, uma vez que as leis da época impediam seu acesso.

Em relação ao Brasil, foi a partir do feminismo revisionista que, na busca de definir precursoras, citam-se como representantes da literatura feminina setecentista os nomes de Teresa Margarida da Silva e Orta<sup>88</sup> (1711-1792), Bárbara Heliodora (1759-1819) e Ângela do Amaral Rangel (1725?) (CASTANHEIRA, 2011, p. 26-27).

No Brasil, por sua vez, no século XVIII, faz-se necessário abrir mais um parêntese: Muzart (1997, p. 81) menciona o resgate do autor Sapateiro Silva<sup>89</sup>, que escrevia longe das Arcádias e Parnasos, posto que trabalhava como sapateiro. E, avançando ao século XIX, para a autora, são muitos os *esquecidos da História* e, entre os já resgatados, menciona Qorpo-Santo e Sousândrade. Entre os três autores citados, argumenta que existe “uma certa identidade de linguagem, na busca do satírico, do *nonsense*. Excluem-se esses três autores do cânone: um sapateiro, outro, louco, o terceiro de linguagem inventiva demais e fora do Romantismo canônico... Uma curiosa identidade de escritores à margem.” (MUZART, 1997, p. 81). Se ainda aos homens era restrito o acesso ao cenário literário, às mulheres a situação era ainda mais severa, pois

sob os impositivos ideológicos de uma colonização econômica e cultural, a mulher deparou-se com graves obstáculos à sua inserção no cenário literário. Prevalencia o pensamento de que as mulheres eram intelectualmente inferiores aos homens, portanto sua forma de pensar e de escrever não era levada em consideração. Por não possuir nem a independência intelectual nem a material – e uma coisa é ligada a outra –, a mulher, a que era considerada moralmente válida, não tinha como avançar muito além dos muros de seus quintais para adquirir uma cultura superior e dar vazão à sua criatividade. (CASTANHEIRA, 2011, p. 26).

<sup>88</sup> Conforme Castanheira (2011, p. 26), “Teresa Margarida da Silva e Orta foi a primeira mulher brasileira a publicar um romance em língua portuguesa, intitulado *Aventuras de Diófanos* (1752). Contudo, essa publicação não ocorreu no Brasil, mas em Portugal, para onde a escritora, ainda criança, se mudou com a família.

<sup>89</sup> Tal resgate, feito por “Flora Sussekina na esteira de Antonio Candido” (MUZART, 1997, p. 81), pode ser consultado em V. Flora Sussekina e Rachel Teixeira Valença. *O Sapateiro Silva*. Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1983.

Lançar um olhar ao novo, ao subversivo é sempre questão de transcender o óbvio. Muzart assevera que, em geral, são excluídos dos cânones: “o popular, o humor, o satírico e o erótico. O *baixo* é excluído. Permanece o *alto*”. (1997, p. 81, grifos da autora). As mulheres, por sua vez, encontravam-se ainda mais à margem, em seu “território selvagem”, como mesmo argumenta Showalter (1994).

Árdua e lentamente, os cercos da cultura hegemonicamente androcêntrica começam a ser rompidos, e as mulheres iniciam a publicar seus textos, de forma que:

só mais ao final do século XX, foi possível o contato com obras que revelavam a intensa participação feminina nas letras nacionais. O trabalho algo arqueológico das pesquisas acadêmicas e de alguns institutos culturais foi determinante, e ainda tem sido, para trazer à luz a valiosa contribuição de escritoras do passado, seja em prosa, crônica ou poesia. Sabe-se que datam do século XVIII as primeiras dessas publicações [...]. (CASTANHEIRA, 2011, p. 26).

Foram árduos, também, os trabalhos de pesquisa e resgate que acabaram trazendo à luz as escritoras do século XIX. Trabalhos como os de Zahidé Muzart, escritora e professora da Universidade Federal de Santa Catarina, que organizou a obra *Escritoras Brasileiras do século XIX*, com vistas ao resgate de escritoras ignoradas pela crítica ou não devidamente reconhecidas. Na própria Universidade de Caxias do Sul, os trabalhos das professoras Salete Rosa Pezzi dos Santos, com o projeto “Representações do universo feminino em obras escritas por ficcionistas latino-americanas oitocentistas e contemporâneas” e Cecil Jeanine Albert Zinani, com os projetos “Processos de leitura e escrita na perspectiva de gênero: Subsídios para a organização de uma história” e “História da literatura na perspectiva dos estudos culturais de gênero: representações da sexualidade feminina”, entre outros, também são expressivos e de grande valia.

Ainda à guisa de ilustração, no século XIX, Duarte remonta à história de outra poetisa portuguesa, Maria da Felicidade do Couto Browne (1797-1861), a qual não chegou a publicar nenhum livro “porque teve todos seus manuscritos queimados, assim como sua biblioteca, por um filho enciumado do talento materno. Os poucos versos que sobraram estavam publicados sob pseudônimo e foram recolhidos de jornais e revistas literárias da época” (1997, p. 54).

A primeira mulher brasileira a ter um romance publicado no país, consoante Castanheira (2011), teria sido a maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917), cuja obra intitula-se *Úrsula* (1859):

Essa obra pioneira evidencia em sua trama o engajamento da autora com a causa abolicionista; considerou-se, inclusive, que um de seus méritos foi o de alçar o

escravo à condição de objeto estético, já que, por um longo tempo, a presença deste na literatura era obscurecida por sua própria condição social. Contudo, Maria Firmina dos Reis – ela mesma pobre, afrodescendente e bastarda – não escapou de manter uma relação problemática com seu gênero. Evitando colocar o seu nome na capa do livro, ela escondeu-se sob o pseudônimo de “uma maranhense”. (CASTANHEIRA, 2011, p. 28).

Ainda no mesmo século, mas em seu final, Duarte cita outro caso das letras nacionais: Auta de Souza (1876-1901), poetisa norte-rio-grandense, cujos poemas de amor inspirados no homem amado teriam sido reprovados pelos irmãos, também poetas e intelectuais, “por não considerá-los adequados à exposição pública” (1997, p. 54). Além desses, Auta publicou poemas sob o título de *Horto*.

Para Muzart (1997, p. 81), existe um “estilo *alto*, romântico, beletrista e que deixou produção abundante também excluída do cânone: é o texto das mulheres do século XIX, texto sempre destacado nas críticas de jornais, em sua época, qual secção de trabalhos manuais, como *Obras de Senhoras*”.

Inúmeras são as histórias semelhantes que poderiam ser lembradas, assevera Duarte, as quais testemunham “as dificuldades e as tentativas das mulheres ao longo da história, para serem consideradas escritoras e, assim, integrarem o cânone literário” (1997, p. 54). A autora lembra o fato da

utilização que muitas autoras fizeram de pseudônimos masculinos, como forma de driblar a crítica e os leitores e, ao mesmo tempo, se protegerem da opinião pública. Ou falar das muitas filhas, mães, esposas ou amantes que escreveram à sombra de grandes homens e se deixaram sufocar por essa sombra. As relações familiares, hierarquizadas e funcionais, não incentivavam o surgimento de um outro escritor na família, principalmente se a concorrência vinha de uma mulher (DUARTE, 1997, p. 54-55).

Duarte (1997, p. 55) ainda reforça: “e não é por acaso que de algumas se sabe que foi “irmã de Balzac”, “esposa de Musset”, ou “mãe de Lamartine” e mal se conhecem seus nomes ou seus escritos”. Neste jogo de legitimação, também reside o fato da “exigência de uma mulher o ser filha d’algo ou esposa de alguém”, em que sua formação cultural alta “legitima-a mais ainda” (PADILHA, 1997, p. 64).

Os exemplos apontados por Duarte (1997) e Castanheira (2011), especialmente os do século XIX, dizem respeito a mulheres instruídas e pertencentes a uma classe social de recursos, nem sendo cogitadas mulheres do povo “porque é sabido que estas não teriam a menor chance de se tornar escritoras, por maior que fosse sua vocação” (DUARTE, 1997, p. 55).

Consoante Duarte (1997, p. 56), no que diz respeito às relações entre os sexos, “antes de tudo e sem sombra de dúvida”, eram

relações de poder, e marcaram de forma inequívoca a história social e cultural de um povo [...].

Não se admitia à mulher qualquer iniciativa que lhe permitisse escapar do estreito círculo a que estava confinada. Os espartilhos do preconceito teimavam em mantê-la bem segura e dentro dos limites do espaço doméstico.

Preconceitos que foram, também, disseminados pelas próprias mulheres. Encerravam-se como em um círculo, pois a resistência era encontrada em todas as esferas, é fato, mas a perpetuação e manutenção desses preceitos também se fizeram, e ainda se fazem, presentes. Continuam ecoando.

Outro fator levantado por Muzart (1997, p. 81) diz respeito ao fato de que

não ousando inovar, as mulheres submeteram-se aos cânones masculinos. E, imitando-os, para se integrarem na corrente, também não foram reconhecidas nem respeitadas e sim esquecidas, mortas. Pode-se argumentar que essas mulheres do século XIX, se numerosas, publicaram muito pouco. Daí a razão de não aparecerem nas Histórias da Literatura Brasileira.

Dessa forma, a interiorização de normas morais e da culpabilidade deve ter impedido a muitas de se dedicar à literatura:

Hoje sabemos que as medidas protecionistas em torno da mulher visavam mantê-las, a qualquer custo, fora do mundo do trabalho, cuidando unicamente dos filhos e do lar. A frase: “mães, sua maior obra são seus filhos!”, pretendia ser definitiva; e o apelo aí contido, forte o bastante para incentivar nas mulheres a renúncia de vaidades pessoais e o abandono de qualquer pretensão intelectual, que comprometesse a perpetuação da espécie. (DUARTE, 1997, p. 57).

Além disso, os apontamentos feitos por Muzart (1997, p. 83, grifo da autora) servem para refletir acerca do ambiente contingente em que se encontravam, também, essas escritoras:

devemos refletir no cerceamento da liberdade dessas mulheres confinadas ao *lar*, não frequentando tais rodas de poder. Quando se olha, principalmente, para as parnasianas do final do século XIX, ficamos nos perguntando que desafio seria escrever aquele tipo de poesia que implicava tantas exigências formais. Uma poesia erudita para quem carecia de erudição, de estudos. Elas não tinham acesso às boas escolas, as suas leituras eram orientadas para o ideal de mulher “do lar”, não tinham liberdade de movimentos, de viagens. E, sobretudo, não tinham a liberdade de discutir suas idéias.

No que diz respeito às que superaram os obstáculos escrevendo e publicando, fizeram-no por desafio à ordem que as restringia à esfera privada, o que não as poupou de novos desafios e dificuldades. Dentre eles, Duarte (1997, p. 57) menciona o fato de terem de enfrentar o público e a crítica, os quais eram pouco receptivos para com os livros de autoria feminina. Incluem-se, ainda, aquelas que, mesmo possuindo incentivo da família, educação sólida e oportunidade de publicar, esbarravam em uma crítica que se encarregava de desencorajá-las e, de certa maneira, tecer os ideais e as normas de aceitação e rejeição de escrituras, especialmente as de autoria feminina. No intuito de escapar ao preconceito e à censura, formas de oposição implícitas contra as mulheres que escreviam, o uso de pseudônimos por parte de escritoras foi largamente adotado e visava “preservar a imagem e proteger seu círculo mais íntimo da pressão social, advinda da exposição pública” (DUARTE, 1997, p. 57); bem como por meio do anonimato, consoante assevera Duarte,

a máscara perfeita da invisibilidade – permitiu às mulheres escamotear o conflito que deve ter sido para muitas um motivo de angústia: ou proteger-se e ter vida privada, ou assinar uma obra e expor-se pela publicação de suas idéias. Entre o ideal feminino e a imagem de artista havia, nesses tempos, uma compatibilidade quase inconciliável. (1997, p. 57-58).

Ainda no que concerne à escritura feminina, atesta-se que a única modalidade de texto não praticado, até meados do século XX, havia sido a crítica literária: “se procuramos a produção intelectual das mulheres que nos antecederam, encontramos poemas, contos, tragédias e comédias, enfim, toda uma gama literária com exceção daquela que se mantinha como um reduto exclusivamente masculino” (DUARTE, 1997, p. 58), uma vez que se configura como forma de dominação – do saber, do avaliar, do julgar e de dar, ou não, espaço a, geralmente seguido de concessões. Não havia razão por que dar vez e voz à mulher, de forma que o círculo de poder viesse a se abrir em uma nova configuração. A quebra do paradigma ainda encontrava-se longe, posto que

a crítica costumava limitar a escritora numa mesma unidade e identidade que a reduzia a um pequeno denominador comum: *o feminino*, sem se dar conta da redução biológica ou da construção histórico-social de tal expressão, praticamente anulando o caráter individual de cada uma. Havia como que a identificação (ou a assimilação) do livro à mulher e ao seu corpo, facilmente demonstrada na presença acentuada de adjetivos relacionados à gestação ou a nascimento, como se cada livro fosse um filho da autora (DUARTE, 1997, p. 58-59).

Nesses casos, expressões que estivessem ligadas a caracterizações pertinentes a mulheres, em sua maioria pejorativa ou depreciativa, versavam entre “poemas delicados”,

“misteriosos”, “feminis”, perpetuando-se a oposição entre os valores femininos e masculinos; enquanto que, ao serem tecidos elogios ao trabalho e à valorização da escritora, a sua qualificação e a de seu poema, entre outras produções, passava a ser “viril”, “forte”, “duro”, sendo a poetisa/escritora “elevada” à categoria de “poeta”, isto é, era possível chegar à comparação da produção masculina. Um texto de mulher era visto pela crítica de até meados do século XX como algo inferior, sendo que tal posicionamento estendia-se à própria figura de escritora:

O constrangimento em apreciar textos escritos por mulheres; a recomendação de formas literárias mais “adequadas” à “sensibilidade feminina”, como os romances sentimentais e os de confissão psicológica; a surpresa diante da representação da figura masculina em determinados textos, em tudo diferente do estereótipo do homem viril, forte e superior dos escritos de autoria masculina; e a denúncia de uma certa tendência das mulheres de confundir vida pessoal com literatura, o que levou, inclusive, alguns críticos a afirmar que as escritoras pareciam incapazes de se afastar da experiência vivida para entrar no ponto de vista, na psicologia e na linguagem de um outro. (DUARTE, 1997, p. 58).

Em seus estudos a respeito da crítica literária em relação às poetisas do século XIX, Paixão (1997, p. 72) concluiu que foi ela um dos fatores responsáveis pelo que ela chamou de “fala-a-menos” na literatura brasileira. Pelo fato de o texto literário provocar um diálogo com o leitor, com o contexto histórico e social, estabelecendo um encontro com a cultura, pode reformular toda uma visão de mundo. Assim,

toda história intelectual, no Brasil, foi tradicionalmente estruturada a partir da sua relação com o cânone dos grandes textos, dentre os quais se observa uma ausência de mulheres. E quando se olha a cultura e literatura sob o ponto de vista feminino, nada mais pode continuar igual a antes: nem a sociedade, nem a arte, nem a história. (PAIXÃO, 1997, p. 72).

Da mesma forma, Castanheira comenta que “antes de definir o seu lugar como escritora, a mulher precisou (e vem precisando até hoje) redefinir o seu lugar como sujeito cultural, lutar continuamente contra estereótipos literários empobrecedores do papel feminino e desmitificar as teias ideológicas subjacentes aos discursos autorizados” (2011, p. 29) que acabam levando as próprias mulheres a aceitarem e a se verem sob o olhar masculino excludente. Além disso, a adesão a gêneros considerados não-canônicos, tais como cartas, diários, autobiografias, crônicas, antes mal vistos pela crítica e encarados como produções de menor valor,

são hoje fontes de pesquisa preciosas, sobretudo quando se trata dos estudos sobre a mulher, tanto tempo relegada ao domínio do segredo, do privado. E é por meio da investigação dos documentos não-canônicos, que a história das mulheres vai sendo reconstruída, transformando a visão tradicional da própria história literária. Não se pode conhecer a história das mulheres sem uma investigação do privado. (PAIXÃO, 1997, p. 73).

Por terem sido consideradas seres de segunda classe, todas essas considerações estavam tão introjetadas que as mulheres mesmas acabavam por se verem como tais. Dessa forma, interferir no estabelecido é ir um pouco mais além do que “estudar autoras e repetir que o cânone é reflexo do patriarcalismo” (DUARTE, 1997, p. 60).

Fazem-se necessárias a reinterpretação e a revisão da história literária, uma vez que é preciso um olhar atento e sensível para sua reconstrução na perspectiva feminina, a partir das páginas da história escrita pelo homem e detectar as nuances da tradição literária das mulheres: o percurso, as dificuldades, os temores e as estratégias para romper o confinamento em que viviam e, ao mesmo tempo, promover a revalorização da literatura que no passado não recebeu atenção adequada e dos momentos históricos que testemunharam o incremento dessa produção” (DUARTE, 1997, p. 60).

Até então, revelava-se o ideológico subjacente a sistemas de valores, antes tidos por universalmente válidos, objetivos. O feminismo, assegura Campos, enquanto reflexão histórica, configura-se como movimento tipicamente moderno “pela proposição da igualdade social como objetivo, ele, entretanto, toma distância em face deste ideário inacabado que embasa a modernidade, ao analisar os papéis desiguais desempenhados por diferentes grupos sociais, ao se determinarem padrões de julgamento.” (1992, p. 123).

Para tanto, é proposto que o discurso da história literária deve ser estudado como um sistema de relações de gênero, cujos códigos subjacentes devem dizer respeito às estruturas de poder na sociedade (LEMAIRE, 1994, p. 67), percebendo-se que a história literária é um dos discursos de uma sociedade que se baseia essencialmente na desigualdade entre os sexos. Paixão (1997, p. 72-73), na mesma medida, reitera que

toda pesquisa realizada, até então, tinha por base os elementos intrínsecos do texto, como o ritmo, a metáfora, rejeitando outros sócio-históricos. Hoje, os estudos sobre a literatura feminina, feitos quase sempre pela própria mulher, buscam uma leitura engajada com o social, mostrando como as obras escritas por homens construíram a estereotipia do feminino, através da passividade, da história, ou do caráter fraco e maléfico das personagens femininas.

Já no âmbito do pós-modernismo, ao problematizar a questão das relações de gênero como uma categoria de abrangência de um conjunto de relações sociais, o feminismo, “longe

de cingir-se à questão da mulher como indagação emblemática, postula que ambos, homens e mulheres, são prisioneiros do gênero – ainda quando diferentemente, mas de modo inter-relacionado.” (CAMPOS, 1992, p. 123).

E chega-se ao século XX, momento em que é possível ainda vislumbrar uma formação do cânone baseado em dominantes da época. Em suas primeiras décadas, apresentam-se aparições isoladas da produção ficcional de mulheres brasileiras,

e nessa produção os questionamentos acerca dos padrões vigentes da sociedade também eram momentos isolados, não oferecendo lastros para maiores questionamentos da mulher acerca de sua condição, embora se saiba o quanto essas produções tenham sido o ponto de partida para as gerações posteriores e o quanto, em todas as épocas de nossa história, mulheres dotadas de uma consciência crítica mais apurada tenham lutado por sua emancipação. (CASTANHEIRA, 2011, p. 31).

Nessa perspectiva, um exemplo que merece ser citado, e lembrado, é o de Rachel de Queiroz (1910-2003) que, com a publicação de seu romance de estreia de *O quinze* (1930), e como comenta Castanheira (2011, p. 31), “destacou-se tanto pela força com que entrelaçou o regional, o político e o psicológico – sob um ângulo lírico e alusivo, é certo, mas cheio de verdade e corrosão –, quanto pela abordagem do tema da afirmação social da mulher”. Por outro lado, a escritora não logrou à censura social com relação às mulheres que escreviam à época, pois havia uma crítica masculina dominante que estabelecia os padrões literários. Assim, Duarte (1997, p. 59) relembra a reação, e presumível espanto, de Graciliano Ramos quando conhece o romance da autora, atribuindo-lhe uma possível autoria masculina sob a máscara de um pseudônimo feminino e a improvável capacidade feminina de escrever algo que se assemelhasse à escrita de um “sujeito barbado”<sup>90</sup>.

Por todos esses aspectos, pode-se compreender a razão pela qual raramente é encontrado um nome feminino antes dos anos 1940 em manuais de literatura e antologias brasileiras mais conhecidas, em que pese a limitação da escrita feminina por parte da crítica, fosse ela masculina ou, mesmo que parca, feminina:

Em geral, as escritoras eram tratadas com total descrédito, até mesmo por suas congêneres, como ocorreu com Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), romancista,

<sup>90</sup> “**O Quinze** caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: - Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de um sujeito barbado. Depois conheci **José Miguel** e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever **João Miguel** e **O Quinze** não me parecia natural” (RAMOS, 1980, p. 137 apud DUARTE, 1997, p. 59).



crítica literária e biógrafa, que, ao publicar, em meados do século XX, *A história da literatura*, excluiu a contribuição das escritoras para a construção histórica do panorama literário brasileiro. A exceção ficou por conta de Júlia Lopes de Almeida (1863-1923), único nome feminino citado no livro (CASTANHEIRA, 2011, p. 31).

No que concerne aos conceitos de periodização literária, é perceptível que foram baseados nos escritos masculinos, sendo os femininos assimilados a uma grade pré-estabelecida. Assim, períodos são abarcados em uma perspectiva que suprime, oculta ou desvirtua a história da escrita das mulheres, cabendo à crítica ginocêntrica a proposição de um outro olhar sobre a tradição:

Na área dos estudos feministas, a convergência das problematizações é evidente, muito embora a preocupação central, neste caso, seja a de questionar a dominação masculina constitutiva das práticas discursivas e não-discursivas, das formas de interpretação do mundo dadas como únicas e verdadeiras. As mulheres reivindicam a construção de uma nova linguagem, que revele a marca específica do olhar e da experiência cultural e historicamente constituída de si mesmas. Mais do que a inclusão das mulheres no discurso histórico, trata-se, então, de encontrar as categorias adequadas para conhecer os mundos femininos, para falar das práticas das mulheres no passado e no presente e para propor novas possíveis interpretações inimagináveis na ótica masculina (RAGO, 1998, p. 92).

Atualmente, assegura Castanheira, “graças a esforços conjugados”, é possível dizer que a reconstrução de uma tradição literária feminina no Brasil encontra-se, de certa forma bem estabelecida: “a lista de nomes femininos em nosso passado literário é bastante extensa, embora, em sua grande maioria, esses nomes tenham amargado uma longa permanência na invisibilidade” (2011, p. 27).

Ainda assim, o resgate de escritoras do ostracismo ainda se mostra muito pertinente. Neste sentido, a presente dissertação procura trazer suas contribuições também à historiografia feminista, trazendo à luz a escritora Ruth de Paula Laus e a análise da obra *Presença de Thalia*, mais especificamente. Dar voz à escritora, possibilita, ao permitir-lhe conhecimento acadêmico e social, suscitar maior interesse de pesquisa e estudos, nesta área e em outras tantas.

## 4.2 UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO FICCIONAL FEMININA CATARINENSE E O LUGAR DE RUTH LAUS

*Baralho armado sobre a mesa.  
Tira-se uma carta...*

**Ruth Laus.** *Presença de Thalia.*

Neste subcapítulo, pretende-se traçar um panorama da história das manifestações literárias em Santa Catarina, dos primórdios ao século XX, focalizando, especialmente, a escritura feminina. Busca-se, ainda, desvelar o lugar que a escritora Ruth de Paula Laus ocupa neste contexto.

Neste breve percurso, não ocorre uma evolução literária concomitante ao restante do país. Ao valer-se da cronologia que firmou o estudo da história literária brasileira, tomada em conjunto, situam-se dois problemas significativos e determinantes: “o povoamento irregular das diversas províncias brasileiras e o anacronismo que sempre desorientou os escritores desligados dos grandes centros culturais, em virtude dos precários sistemas de comunicações” (MELO, 1980, p. 27).

No caso catarinense, bem como em toda a Literatura Brasileira do século XVI, os primeiros escritos sobre a nova terra circularam na Europa. Da mesma forma, tal literatura, considerada por Celestino Sachet (1979) como literatura-reportagem, constituía-se de “relatórios e escritos de portugueses a serviço do Rei e de estrangeiros encantados com nossa terra e nossa gente”, englobada em duas grandes linhas: “o simples relatório oficial e a narrativa, com alguma preocupação literária, para o consumo do grande público” (p. 14).

Falar de uma literatura propriamente catarinense até o século XIX trata-se de algo impossível. Conforme Melo (1980), nos primeiros três séculos de história, havia o folclore dos únicos habitantes: carijós, guaranis e caingangues; considerando-se que os “raros portugueses, espanhóis, franceses, holandeses e ingleses que por aqui andaram, não poderiam fazer literatura”, pois “eram piratas, aventureiros, homens do mar, gente que aportava em busca de provisões, descanso ou aventuras” (p. 28). Os relatos dos viajantes e dos cronistas estrangeiros sobre Santa Catarina não faziam nenhuma referência a problemas intelectuais ou a uma formação de mentalidade civilizada. Versavam acerca da

rotina dos habitantes que achavam dóceis, muito tratáveis e muito acessíveis para trocar seus produtos por bugangas. Pela crônica estrangeira, a Europa se apiedava dos agrupamentos humanos no litoral catarinense, subpovoado e vivendo

anacronicamente em relação às conquistas da civilização lá de fora (MELO, 1980, p. 30).

Historicamente, podem ser apresentados alguns momentos, brevemente, para ilustrar a impossibilidade de desenvolvimento literário dessa região em particular: apenas em 1658 eram lançados os fundamentos da primeira povoação catarinense - Nossa Senhora da Graça do Rio São Francisco<sup>91</sup> -, a qual seria elevada à categoria de cidade, em 1847. A colonização de Desterro, atual capital Florianópolis, foi deflagrada em 1673, vindo a tornar-se município desmembrado de Laguna, apenas em 1726. Em 1675, era fundado o primeiro núcleo de povoamento na Ilha de Santa Catarina. O primeiro transporte com emigrantes do Arquipélago de Açores e da Ilha da Madeira só chegou à Santa Catarina em 1748.

O desenvolvimento literário catarinense, paralelamente comparado ao do país, torna-se inviável. Enquanto o Romantismo, por exemplo, “já era um acontecimento histórico e filosófico adiantadamente conhecido” nos chamados grandes centros do país, em Santa Catarina, um dos marcos temporais pode ser que o ano de fundação da cidade de Blumenau coincidiu com o da publicação de *Últimos Cantos* de Gonçalves Dias<sup>92</sup> (MELO, 1980, p. 28). Esse fato é um dos muitos que ilustram as limitações a que estava subordinada a então província e seu consequente atraso.

Assim, a não ser a literatura oral que viera com os colonizadores, o folclore indígena e os relatos de estrangeiros e viajantes, as manifestações iniciais da literatura em Santa Catarina, consoante Melo (1980, p. 29), ocorreram, concomitantemente, somente com o aparecimento da imprensa. O primeiro periódico foi *O Catharinense*<sup>93</sup>, publicado no dia 28 de julho de 1831, sendo seguido, conforme acrescenta Fernandes (2007), por *O Brazil* (algumas edições entre o final de 1831 e início de 1832); *O Expositor* (12/1832 a 12/1834); *O Benfazejo* (1836); *O Mercantil* (1843); *O Relator Catarinense* (apenas 10 edições para registrar a visita de Dom Pedro II e da Imperatriz, Dona Teresa Cristina, à ilha de Santa Catarina, em outubro de 1845).

Ainda no século XIX, chegavam os primeiros imigrantes alemães, italianos e de outras procedências para povoar regiões até então semidesertas, no Rio, São Paulo e outras cidades

<sup>91</sup> Atual cidade de São Francisco do Sul.

<sup>92</sup> Percebe-se um lapso temporal de um ano: *Últimos Cantos*, de Gonçalves Dias, foi publicado em 1851. Já a colônia de Blumenau, por sua vez, foi fundada um ano antes, em 1850, primeiramente, como “colônia particular” e devidamente autorizada pela Assembleia Legislativa Provincial (SEYFERTH, 2011, p. 12).

<sup>93</sup> O jornal em questão foi fundado por Jerônimo Francisco Coelho. De cunho oposicionista, teve pouca duração, não chegando a publicar atos oficiais. A partir de sua prensa manual é considerado o marco da imprensa oficial catarinense. Consoante Melo (1980, p. 37), o próprio Jerônimo Coelho era o diretor, redator, tipógrafo, revisor, paginador e impressor do jornal.

maiores. A imigração alemã no sul do Brasil, mais especificamente, inicia-se em 1824, momento em que os primeiros grupos fixaram-se no Rio Grande do Sul, mais especificamente no município hoje chamado São Leopoldo. Para a então província de Santa Catarina, por sua vez, os primeiros imigrantes alemães foram destinados à cidade que hoje se chama São Pedro de Alcântara, em 1829. O fluxo de imigrantes em Santa Catarina intensifica-se após 1850. A atual cidade de Joinville é fruto de uma fase de ocupação de outra região da província a partir de 1851, a partir da qual se expandiram por todo o norte de Santa Catarina.

Até 1850, a literatura em Santa Catarina, aquela publicada nos jornais, constituía-se de

poemas ao sabor arcádico, num anacronismo estético incrível. Parecia que ainda a literatura luso-brasileira estava sob o domínio de Bocage, Nicolau Tolentino e Agostinho de Macedo. Na prosa as coisas não iam melhor. Os enredamentos gongóricos e traços da técnica quevedista, o “bem escrever” – se não mais existiam mesmo em Portugal – não haviam ainda de todo desaparecido da Província catarinense. (MELO, 1980, p. 36).

Nesse período, portanto, estabelece-se o surgimento das letras de Santa Catarina e de uma literatura “com aspectos de um neoclassicismo anacrônico” (SACHET, 1979, p. 30), a partir do decênio administrativo do Presidente João José Coutinho, 1850 a 1859, momento em que foram editados os primeiros livros na Província. Podem ser apontados como nomes ligados a esse período: Jerônimo Francisco Coelho<sup>94</sup> (1809-1860); Marcelino Antônio Dutra<sup>95</sup> (1809-1869), o Poeta do Brejo; Joaquim Gomes de Oliveira e Paiva<sup>96</sup> (1821-1869), Arcipreste Paiva, o Pe. Paiva, o Pe. Cantigas de imorredoura lembrança; Manoel da Silva Mafra<sup>97</sup> (1831-1907); Álvaro de Carvalho<sup>98</sup> (1829-1865); Manoel Joaquim de Almeida Coelho<sup>99</sup> (1792-

<sup>94</sup> Conforme já mencionado, foi o fundador da imprensa em Santa Catarina, militar, jornalista e político. De acordo com Melo, “além de ter sido uma das mais notáveis figuras no cenário político brasileiro da primeira metade do século XIX, parece ter sido o primeiro catarinense a escrever bem” (1980, p. 36).

<sup>95</sup> Foi professor, deputado, promotor público, poeta e jornalista. Consoante Sachet (1979, p. 29), em 1847 seria publicado, ao que tudo indica, “o primeiro livro de um autor de Santa Catarina: *Assembléia das aves*, de Marcelino Antônio Dutra”. Trata-se de um poema em que é feita, figurativamente, “crítica ao ambiente político da época, do qual era integrante. O poema se divide em quatro cantos e foi editado no Rio de Janeiro em 1847” (MELO, 1980, p. 38-39).

<sup>96</sup> Além de jornalista, professor, político e tribuno, foi “vigário colado na igreja paroquial de Nossa Senhora do Desterro da capital da província de Santa Catarina” (SACHET, 1979, p. 31). Como figura de significação na história literária catarinense, “consta que tenha sido o maior orador sacro da época em todo o sul do País” (MELO, 1980, p. 42). Opositor do Poeta do Brejo.

<sup>97</sup> Advogado e político, com extensa carreira, foi nomeado presidente da província do Espírito Santo, nomeado por carta imperial, em 1878. É patrono da cadeira 33 da Academia Catarinense de Letras (PIAZZA, 1985).

<sup>98</sup> “Paralelamente à vida militar, Álvaro de carvalho escreveu várias peças teatrais que o consagram como o primeiro dramaturgo catarinense” (SACHET, 1979, p. 34). Suas obras versam, geralmente, acerca de assuntos ligados à vida marítima.

<sup>99</sup> De acordo com Sachet, “em 1853 publicou, talvez, o primeiro livro editado no Desterro, *Memória Histórica do Extinto Regimento de Infantaria da Província de Santa Catarina*, saído da Tipografia Desterrense. Em 1856, pela Tipografia de J. J. Lopes, Almeida Coelho publicava a primeira edição de *Memória Histórica da Província de Santa Catarina*”, considerada a primeira História de Santa Catarina escrita por autor catarinense (1979, p. 32).

1871); Duarte Paranhos Schutel (1837-1901)<sup>100</sup>; Francisco Paula Marques de Carvalho<sup>101</sup> (1818-1891), o Franc da Paulicéia; e José Gonçalves dos Santos Silva<sup>102</sup> (1794-1871).

Notável que entre os nomes supracitados, não apareça o de nenhuma figura feminina, até então, como escritora. Obviamente, existiam mulheres na província de Santa Catarina, fato atestado pelos cronistas estrangeiros que por lá aportaram, entre os séculos XVIII e XIX. Seus relatos eram diversificados em relação à presença da mulher, e variavam em conformidade com os interesses de cada um. Entre esses relatos<sup>103</sup>, por exemplo, os dos naturalistas franceses Auguste de Saint-Hilaire e René Primevère Lesson, entre outros, caracterizavam os habitantes do litoral catarinense quase sempre como amáveis, serviçais; e as moças, muito gentis. Cabe ressaltar que a visibilidade da mulher feminina testemunhada pelos viajantes, na Ilha de Santa Catarina, “nos leva a uma mulher sedutora”, consoante Antônio Emílio Morga (1996, p. 6), belas e cordiais com os viajantes.

Assim, deve-se levar em conta que tais narrativas foram escritas para leitores que não os habitantes da localidade descrita e que as imagens construídas da mulher decorriam de valores éticos provenientes de outra vivência cultural, a do europeu. Diferentemente das mulheres que viam em outras partes do país:

Na Ilha de Santa Catarina as mulheres eram frequentemente vistas circulando no espaço público: igrejas, bailes, procissões, lojas, praças e reuniões sociais diversas. Estes locais ofereciam aos viajantes um amplo campo de leituras possíveis. É provável que o relativo nivelamento social da população da Ilha no século XVIII e a cartografia de uma elite incipiente na primeira metade do século XIX, diluísse para a percepção dos viajantes as desigualdades sociais, pois o contraponto mais recorrente que encontramos nos relatos de viagens, relaciona-se ao contraste entre os hábitos e os costumes da mulher urbana e da mulher rural da Ilha e do litoral continental (MORGA, 1996, p. 18).

A sociabilidade, urbanidade e afetividade feminina, sob a ótica e a partir dos relatos dos viajantes, variava de local para local, sendo consideradas as desterrenses mais cordiais e

<sup>100</sup> Foi médico, jornalista, poeta e político; com extensa carreira política, foi vice-presidente da província de Santa Catarina, sendo nomeado em 1878. Dirigiu o jornal *A Regeneração*, do Desterro, e é patrono da cadeira 7 da Academia Catarinense de Letras (PIAZZA, 1985).

<sup>101</sup> Poeta, professor e jornalista. Dirigiu-se a Santa Catarina na década de 1840 e, quando da fundação da Biblioteca Pública da Capital (31 de maio de 1854), foi escolhido seu primeiro diretor. “Desde 1853 teve intensa colaboração nos jornais da época, em forma de poemas de ocasião, quase sempre de elegias ou nênias, e nunca um poema sequer de índole romântica” (SACHET, 1979, p. 33). Obras publicadas: *A órfã de Bruxelas*, drama; *Tupaneida ou a Independência do Brasil* (Tipografia Catarinense, Desterro, 1855).

<sup>102</sup> Nascido na cidade do Porto, Portugal, sua migração para o Brasil ocorreu, consoante Piazza (1988, p. 1), por motivos políticos. Em Santa Catarina, estabeleceu-se comercialmente, tendo na cidade de Desterro intensa e destacada atuação social. “Este foi, pois, um dos grandes obreiros da Historiografia Catarinense” (PIAZZA, 1988, p. 3).

<sup>103</sup> Consultar BERGER, Paulo (Org.). *Ilha de Santa Catarina: relatos de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX*. Florianópolis: UFSC, 1984.

sociáveis, não apenas em relação às europeias, mas também em relação às de outros centros do país (MORGA, 1996, p. 19). Por essa razão, o discurso moralista da época fez-se presente, regulador, no sentido de que advertia as mulheres para se precaverem e optarem por uma vida restrita ao mundo social privado, já que eram consideradas expostas em demasia. Tal discurso imperou no século XIX, contribuindo, comumente, para que a visibilidade social feminina fosse restrita. Nesse sentido, a circulação de obras que regulavam o comportamento feminino intensificou-se nessa época, em Santa Catarina.

Contudo, ao mesmo tempo em que se tentava restringir o acesso das mulheres à esfera pública, Silveira (2011, p. 75) considera possível que:

Essa maior liberdade das mulheres desterrenses, em detrimento das de outras partes do país, pode ser a razão de tantas delas terem (ousado e) se lançado no mundo das letras no século XIX, em um lugar ainda muito provinciano como era Santa Catarina, no entanto, em outras regiões, como no Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Pernambuco, por exemplo, há um número muito maior de escritoras.

E, tomando-se como base de pesquisa a tese de doutorado de Cláudia Regina Silveira (2011), já referenciada nesta dissertação, como contribuição e fonte de consulta de grande valia para o desenvolvimento deste breve panorama da escrita feminina em Santa Catarina, a que se propõe este trabalho, neste momento. A pesquisa em questão culminou na organização de um dicionário literário de mulheres catarinenses, nascidas desde o século XVIII até contemporaneamente, contemplando os mais diversos gêneros (poesia, contos, crônicas, romances, memórias e literatura infanto-juvenil), organizados em 401 verbetes, os quais incluem biografia e bibliografia das escritoras.

O aparecimento efetivo da literatura escrita por mulheres em Santa Catarina ocorre no século XIX, assim como o foi na maior parte do país. A pesquisa<sup>104</sup> supracitada revelou que diversas foram as escritoras que publicaram seus textos em jornais, especialmente poemas, e que as publicações em livros eram muito limitadas.

Nesse período, conforme pesquisas de Muzart (1989) nesses periódicos, foi possível verificar que a mulher desterreense teve acesso ao estudo e à cultura, sendo incentivada ao mundo das letras e de outras profissões, inclusive a medicina, comprovado pela sua intensa participação nos jornais do século XIX.

---

<sup>104</sup> Os resultados também comprovaram que o gênero predominante na escrita das mulheres em Santa Catarina é a poesia e que as cidades catarinenses que mais publicaram, até então, foram Florianópolis, Blumenau, Joinville, Itajaí e Lages (SILVEIRA, 2011).

No jornal *Crepúsculo*<sup>105</sup>, dirigido por Sabbas Costa, havia apoio e incentivo à participação, à escrita e à leitura feminina:

não sendo um jornal feminista na acepção atual do termo, era um jornal pró-mulher escritora. As mulheres tinham uma acolhida muito grande em suas páginas, suas colaborações eram recebidas com destaque e louvor e seus nomes apareciam no frontispício do jornal, como colaboradoras (MUZART, 1989, p. 229).

Esse jornal, por exemplo, ao mostrar uma filosofia editorial que preconizava a mulher mais consciente e participante, com ideais que destoavam ao da maioria dos periódicos no contexto do século XIX, serviu como incentivo às jovens desterrenses, possibilitando-lhes o acesso a um universo que era, principal e predominantemente, masculino. Percebe-se que, diferentemente da realidade de outros pontos do país, na província de Santa Catarina, mais especificamente em sua capital, Desterro, à mulher “não lhe foram completamente fechadas as portas do estudo, da cultura” (MUZART, 1989, p. 229).

Cronistas e poetisas como Ibrantina de Oliveira (1868-1956), Júlia da Costa (1844-1911), Rosa Valente<sup>106</sup>, Delminda Silveira (1855-1932) e Ubaldina de Oliveira<sup>107</sup> foram colaboradoras de diversos jornais, nos quais deixaram muita coisa dispersa, cita Muzart (1989, p. 230). Todavia, apesar da participação relevante nos jornais, a mulher consegue a direção do primeiro suplemento literário apenas no século XX. Surgido em 1918, intitulava-se *Penna, agulha e colher*<sup>108</sup>, com o subtítulo de “Jornal de donas e donzelas”, era dirigido por Zenir Alcêa<sup>109</sup>. Constituíam-se em “um semanário do jornal *Época*, de orientação católica. Trazia receitas de cozinha, cartas das leitoras, poemas, charadas, peças de teatro e crônicas. Em geral, as mulheres só assinavam com o primeiro nome, sem o sobrenome ou com pseudônimo” (MUZART, 2003).

A importância de tal suplemento reside no fato de ter sido dirigido e escrito por mulheres e para mulheres, mesmo que seu conteúdo publicado não tenha tido valor literário. Dessa forma, Muzart (2003) assevera que oferecia “à mulher um lugar seu para publicação e uma seção importante, as ‘Cartas do leitor’, em que, anonimamente, a mulher teve ocasião de escrever e discutir suas idéias”.

<sup>105</sup> CREPUSCULO: organo litterario e noticioso. Desterro, 1887-1889: 1887, (1-6, 8-13,15, 22, 25-28); 1888, (29-30,1-9,11-27); 1889, (28-39). A partir da edição nº 28 de 08/07/1889 circula com o subtítulo: Gazeta Litteraria. (MACHADO; MARCELINO, 2014, p. 78).

<sup>106</sup> Mesmo sendo também citada por Silveira (2011), não consta como verbete.

<sup>107</sup> Mesmo sendo também citada por Silveira (2011), não consta como verbete.

<sup>108</sup> Florianópolis, 1917-1919. Considerado o primeiro jornal feminino de Santa Catarina.

<sup>109</sup> De acordo com Muzart (2003), possível pseudônimo da diretora.

Ainda nessa época, as peças da dramaturga catarinense Edésia Aducci<sup>110</sup> destacam-se por predominarem personagens mulheres, das quais as mais importantes exercem uma profissão – professoras, médicas, escritoras, donas de hospedaria, etc. Sob o pseudônimo de Heloísa, foi colaboradora do jornal *Penna, agulha e colher*, para o qual, em data não precisada, dirige uma condição para continuar a sê-lo, a de que o jornal não publicasse textos escritos por homens: “Não que o talento masculino deixe de ser, por vezes, admirável e digno de nossos aplausos e louvores, porém temos tantas e tão belas produções de distintas patrícias que muito melhor ficariam em nossa secção exclusivamente feminina” (apud MUZART, 2003).

Na então Província catarinense, Melo (1980, p. 45-46) expõe não ser possível precisar quando o Romantismo, “como idéia, como ideal, como movimento”, foi sentido, mas, como fenômeno estético, declara sua existência ao iniciar-se a segunda metade do século XIX. Surgiam novos jornais, mesmo que de duração efêmera, mas que neles “se vai encontrando, vez por outra, matéria mais característica de um povo que pensava e que já começava a ganhar personalidade”. Da mesma forma, Sachet (1979, p. 37) assevera que, por meio desses jornais, era possível ter contato com a realidade literária do Brasil, França e Portugal, de forma que “se tornavam veículo cômodo para a divulgação das obras dos autores ‘de fora’ ou da própria terra”.

A partir de 1850, surgem, além de “croniquetas interessantes”, poemas “em que pela liberdade de construção e pelo sentimento mais brasileiro que português, mais espontâneo que formal, indicam que o romantismo havia bafejado o coração de nossos poetas com o seu sopro morno e vivificante”. Começavam, nos jornais, as publicações de folhetins (MELO, 1980, p. 46).

Tratando-se do romance de autoria feminina catarinense, Muzart (1989, p. 230) expõe que seu nascimento ocorre no século XIX, sendo *D. Narcisa de Vilar*<sup>111</sup>, de Ana Luísa de Azevedo e Castro<sup>112</sup> (1823-1869), o seu marco. Escrito aos 16 anos, o romance, intitulado “legenda do tempo colonial”, foi editado no Rio de Janeiro pela Tipografia de F. de Paula Brito, em 1859. Antes de sua publicação em livro, fora publicado em capítulos em *A*

<sup>110</sup> Nasceu em Florianópolis – SC, cidade em que sempre viveu, em data não encontrada (sabe-se apenas que foi no século XIX). Foi professora, jornalista, tradutora e teatróloga. Adaptou e traduziu peças do alemão e do espanhol, as quais reuniu, mais tarde, em livro intitulado *Teatro colegial feminino* (Florianópolis, edição de *O brasileiro*, 1930/1931, 1951) (SILVEIRA, 2011, p. 75, 233).

<sup>111</sup> Conforme Silveira (2011, p. 76), o livro foi reeditado em 1990, pela Editora Mulheres, de Florianópolis, organizado por Zahidé L. Muzart, com apoio de Fábio Bruggemann, dono da Editora Semprelo.

<sup>112</sup> “Além do romance, Ana Luísa de Azevedo Castro publicou poemas no jornal *A marmota*, em 1860, escreveu uma *Alegoria ao sete de setembro*, em 1866, e pronunciou um discurso publicado na *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*, Rio de Janeiro, nesse mesmo ano (SILVEIRA, 2011, p. 286).



*Marmota*, no Rio, de 13 de abril a 6 de julho de 1858, sob o pseudônimo Indygena de Ypiranga. Considerado indianista, o romance tem como enredo a história de uma moça portuguesa de família nobre e rica, D. Narcisa de Vilar, que vem ao Brasil, após a morte dos pais, para viver com os três irmãos que já moravam aqui, sendo o mais velho governador da colônia de Ponta Grossa. Seus irmãos, tiranos e maus, deixam a jovem aos cuidados de uma índia, Efigênia, e de seu filho, Leonardo. Ao chegar à puberdade, os irmãos da moça lhe arrumam um casamento de conveniência com um rico coronel português e é nesse momento que a heroína e o índio se apaixonam. Na noite do casamento, Leonardo rapta D. Narcisa e fogem em uma frágil canoa para a Ilha do Mel. São perseguidos pelos irmãos e pelo noivo e, lá, em uma gruta, são encontrados e, após um conflito, assassinados. Mas antes, é revelado por Efigênia, a índia, que Leonardo era filho de D. Luís, irmão de Narcisa.

Em conformidade com Muzart (1989, p. 233), a característica principal do romance recai na simplicidade, sem, contudo, entre os temas principais, ressaltar

o da crítica à falta de liberdade da mulher, a crítica ao casamento como negócio e também a crítica ao governo português na alocação de terras, no sul do Brasil, a indivíduos desclassificados. Romance sobre a opressão da mulher pela família e a sociedade e do indígena, considerado uma raça inferior.

Nessa perspectiva dos ideais românticos, podem-se citar, ainda, os nomes de Jovita Duarte Silva, Júlia da Costa (1844-1911), Delminda Silveira (1855-1932) e Castorina Lobo [de] São Thiago (1884-1974).

Sobre Jovita Duarte Silva, sabe-se que já aos dezessete anos editava um jornal com o título de *O Pacajá*<sup>113</sup> e que, em 1862, publicou *Eulália*, o qual Sachet (1979, p. 38) considerara como provável primeiro romance de Santa Catarina. Já Melo (1980, p. 48) apenas cita a escritora, classificando a obra *Eulália* como novela. Outros dados, infelizmente, não foram encontrados.

Delminda Silveira<sup>114</sup>, ocupante da cadeira número 38 da Academia Catarinense de Letras, exerceu o magistério particular. De acordo com Silveira (2011, p. 220), colaborou intensamente com a revista feminina *A Mensageira*, publicando vários poemas, desde 1887, sob o pseudônimo Brasília Silva, e textos em prosa. Sua obra é composta de três livros: *Lises e martírios* (1908), poesia e prosa, escrito em 1855; *Cancioneiro* (1914) e *Passos dolorosos* (1931). Na crítica citada por Sachet (1979, p. 48), José Guedes Pinto (*A Gazeta*, 2 de fevereiro de 1941) caracteriza os três livros de Delminda como três fases de sua lira: o primeiro,

<sup>113</sup> O Pacajá: jornal litterario, recreativo e noticioso. Desterro, 1862 (semanal).

<sup>114</sup> Delminda Silveira entrou para a Academia Catarinense de Letras em 1930.

autobiográfico, é romântico; o segundo, coleção de hinos e poesias comemorativos das principais datas nacionais, fábulas, diálogos e poesias diversas para recitar, configura a mestra, a catarinense; o terceiro, representação poética da Via-Sacra, é a figura da devota, a congregada. Em 1989, a Editora da Universidade Federal de Santa Catarina lança uma obra póstuma denominada *Indeléveis versos*, que possui a introdução de Lauro Junkes (SILVEIRA, 2011, p. 221).

Castorina Lobo [de] São Thiago<sup>115</sup>, sucedendo a Delminda Silveira, ocupou a cadeira 10 da Academia Catarinense de Letras, em 1958. Conforme Sachet (1979, p. 49), foi professora normalista do magistério público catarinense e residiu em São Francisco do Sul, Rio de Janeiro, Florianópolis e Blumenau. Teve, também, três obras publicadas: *Rimas do outono*<sup>116</sup> (1955); *Clarinadas* (1959) e *Aquarela da ilha de Santa Catarina* (1962). Ainda inédita, configura uma novela intitulada *Cruel estigma*. Silveira (2011, p. 202) avalia que a poesia de Castorina é “anti-modernista”, posto que trabalha, em geral, com a estrutura do soneto, com rimas e métrica do decassílabo, abordando a temática descritiva de quadros da natureza ou da alegoria humana e, assim, aproximando-se do Parnasianismo. Para Sachet (1979), tanto a obra de Delminda quanto a de Castorina configuram-se apenas como manifestações de um “romantismo tardio”.

De participação expressiva na literatura de Santa Catarina no século XIX, além de bastante citada na historiografia literária e estudada no meio acadêmico atual, apresenta-se a figura de Júlia Maria da Costa, nascida no Paraná, em 1844, mas tendo vivido na cidade de São Francisco do Sul, Santa Catarina, onde faleceu em 1911. A escritora colaborou ativamente nos jornais de Santa Catarina e do Paraná, divulgando poesias e prosas lírico-sentimentais. Considerada por Sachet (1979) poeta da escola romântica, seus poemas foram publicados nos jornais de Desterro, São Francisco do Sul e Joinville até 1885, quando cessaram, por completo, as suas colaborações. Melo (1980, p. 52) credita à escritora, contudo não à sua obra, grande valor por ter contribuído no desenvolvimento mental da Província de Santa Catarina, e, possivelmente, “quebrado preconceitos e ajudado [n]a construção de um novo estado das coisas”. Júlia da Costa teve dois livros publicados, de acordo com Silveira (2011, p. 76): *Flores dispersas*, 1ª série (Desterro, Tip. Desterrense, 1867); *Flores dispersas*, 2ª série (Desterro, Tip. de J.A. Livramento, 1868). Em relação à primeira obra, Melo (1980, p. 52) atribui-lhe duas características: “profunda melancolia perante a vida que lhe parecia vazia

<sup>115</sup> Em algumas fontes, consta “de” São Thiago; noutras, apenas Castorina Lobo São Thiago.

<sup>116</sup> Conforme Silveira (2011, p. 202), seu primeiro livro foi muito bem aceito pela crítica e adquirido pelo governo para distribuição em escolas públicas do Estado de Santa Catarina.

e triste e uma doce ingenuidade no dizer as coisas, que muita vez faz de sua linguagem de escritora uma quase conversa infantil [...]”. E, como crítica, acrescenta:

De um temperamento místico, pouco disciplinado pela austeridade da educação religiosa, não tendo encontrado na sua vida ideais que porventura sonhasse alcançar, e ainda possuindo uma índole doce, delicada, era de se esperar que na literatura fosse o que realmente foi: uma cantora ingênua e delicada; tímida e introvertida; mística e frustrada. Tivesse uma cultura mais aprimorada e o domínio de uma técnica firme e seria talvez a grande representante da mulher nas letras românticas brasileiras. Mas, de qualquer maneira, seus versos e sua prosa, com todos os seus altos e baixos, são a nota mais singular e das mais personalistas da literatura que se conheceu em Santa Catarina, durante o período romântico (MELO, 1980, p. 52-53).

As considerações feitas por Melo (1980) refletem um pensamento que atribui demérito à escritura de Júlia da Costa, configurando-se em considerações ainda muito atreladas aos preceitos patriarcalistas na emissão de juízo de valor de uma obra de autoria feminina.

Em contrapartida, Muzart (2000) conclui que a “mediocridade do meio” pode ter sido a causa do abafamento de um “espírito ansioso por maior liberdade, maiores realizações e ambições”, levando-se em consideração a vida da escritora em São Francisco do Sul. A crítica vê, ainda, em sua poesia, uma tentativa de liberação dos modelos e de rejeição dos valores impostos, sendo ela mesma “consciente da própria condição de mulher a escrever em um ambiente acanhado e sem ter tido todas as condições de desenvolvimento que seu espírito teria ansiado” (MUZART, 2000, p. 406). A obra de Júlia da Costa, de acordo com Silveira, “foi reeditada e publicada em *Poesias completas* (Curitiba, edição do Centro de Letras do Paraná, 1913); *Um século de poesia - poetisas do Paraná* (Curitiba, Centro Paranaense Feminino de Cultura, 1959 - essa edição traz os dois primeiros livros publicados mais *Flores Dispersas – 3ª Série e Bouquet de violetas*); *Traços da vida da poetisa Júlia da Costa*, ensaio crítico e antologia, de Carlos da Costa Pereira (Florianópolis: FCC,1982).” (2011, p. 308-309).

Muitas são, ainda, as escritoras do século XIX que merecem destaque e, para citar algumas: Maria Carolina Corcoroca de Sousa<sup>117</sup> (1856-1910), Donatila Teixeira Borba<sup>118</sup> (1898-1987), Rachel Liberato Meyer<sup>119</sup> (1895-1959), Ibrantina Cardona<sup>120</sup> (1868-1956);

<sup>117</sup> Poeta desterrada, publicou sua obra sob o pseudônimo de Semíramis, no jornal *Sul-Americano*. De acordo com Silveira, seus poemas apresentavam tendências do Romantismo, contudo, em alguns deles, era percebida a influência do Parnasianismo (2011, p. 77).

<sup>118</sup> Poeta, cronista e dramaturga; por sua intensa atividade em Criciúma, recebeu diversas premiações. Colaborou em diversos jornais do país e teve intensa vida no teatro, encenando peças em várias cidades de Santa Catarina. Entre crônicas e poesias, teve três obras publicadas: *Áureas sertanejas* (1943), *Luz e sonho* (crônicas e poemas, 1971) e *Coração* (crônicas e poemas, 1979), consoante Silveira (2011, p. 78; 227-228).

<sup>119</sup> “Em 1961, foi publicado por seus filhos o seu livro de crônicas intitulado *Uma Menina de Itajaí*, mais tarde, em 1999, foi reeditado pela Ed. Mulheres/FCC, Florianópolis, com nota editorial de Zahidé Muzart;

escritoras pertencentes ao regionalismo alemão, Tereza Stutzer (1841-1916), Gertrud Gross-Hering (1879-1968) e Emma Deeke (1885-1950), de forma que todas, assiduamente, foram colaboradoras de jornais e revistas em Santa Catarina, em outras cidades do país e, algumas das últimas, com publicações na Alemanha (SILVEIRA, 2011, p. 77-78).

No que concerne às escritoras pertencentes ao regionalismo alemão, em sua primeira fase, o desencadeamento ocorre a partir da segunda metade do século XIX, quando inicia o povoamento da região do Vale do Itajaí<sup>121</sup> por imigrantes alemães. À época, os imigrantes alemães, com um conceito alto de sua identidade étnica, questão vinculada à ideia de Germanidade ou Germanismo (*Deutschtum*), conforme Seyferth (1981, p. 3). Com vistas à manutenção de tal ideologia, divulgaram-se pela imprensa em língua alemã nas colônias tais preceitos de germanidade, desde 1852, em jornais e almanaques (*Kalender*), aos quais Muzart (1989, p. 234) atribui papel importante como elo entre os ideais e a manutenção do *Deutschtum*.

Revela-se, ao passar do tempo, uma surpreendente produção literária feminina, em Santa Catarina:

é a literatura das imigrantes alemãs – escrita em alemão porém já “pensada em brasileiro”, se assim posso dizer, pois o espaço é brasileiro e o tempo é outro. Longe está a pátria-mãe; é a hora de construir a nova pátria. Essas mulheres publicaram dezenas de romances, livros de contos, peças de teatro, poemas, livros didáticos, e até fundaram editora (como Anni Brunner) e colaboraram, assiduamente, nos jornais de Blumenau e da Alemanha (MUZART, 1989, p. 234).

Dentre as escritoras, podem-se citar: Emma Deeke<sup>122</sup>, romancista e articulista, foi colaboradora assídua do *Der Urwaldsbote* e *Der Christenbote*. Sua novela *Liebe und Pflicht* (*Amor e Dever*), de 1922, considerada sua obra mais importante (MELO, 1980, p. 22), foi publicada na íntegra no *Kalender für die Deutschen in Brasilien*, e narra a história da adaptação dos alemães à nova pátria. Dona Emma, como era conhecida, “foi uma exemplar

---

apresentação de Lausimar Laus; prefácio de Alfredo Liberato Meyer e introdução de Tânia Regina Oliveira Ramos” (SILVEIRA, 2011, p. 401).

<sup>120</sup> Em Florianópolis, colaborou muito com os jornais *A palavra*; *Polianteia* e *Crepúsculo*, entre os anos de 1888 e 1889. No Rio de Janeiro, publicou seus poemas no jornal *A estação* (1897-1898) e, em São Paulo, em *A mensageira* (1897-1900). Em sua poesia, o mar recebe destaque especial, como reminiscências de Desterro e de Niterói. Foi membro da Academia Fluminense de Letras de Niterói, sócia do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, da Associação Paulista de Imprensa de São Paulo e da Academia Literária Feminina do Rio Grande do Sul, sócia honorária da Academia de Letras da Faculdade de Direito de São Francisco e da Academia de Letras de Nova Friburgo. O gênero de sua obra é poesia: *Plectros* (1897); *Heptacórdio* (1922); *Kleópatra* (poesia trágica e histórica - 1923); *Primavera de amor* (poesia lírica - 1935); *Asas rubras* (1939); *Cosmos* (1951) (SILVEIRA, 2011, p. 282-283).

<sup>121</sup> Consoante Melo (1980, p. 21), a zona de colonização alemã em que pode ser encontrada uma literatura de língua alemã corresponde ao Vale do Itajaí, parte do Vale do Rio do Peixe e outras regiões.

<sup>122</sup> Emma Maria Rischbieter Deeke.

mulher no lar e na sociedade. Participava constantemente de atividades caridosas a hospitais, igrejas, escolas, associações culturais e esportivas. Colaborou em diversos jornais e revistas, publicando contos e poemas” (SILVEIRA, 2011, p. 255).

Gertrud Gross-Hering<sup>123</sup>, nascida na Alemanha, veio ao Brasil com um ano de idade, instalando-se com a família em Santa Catarina. Considerada uma das precursoras, senão a pioneira, da literatura feminina em Blumenau-colônia (COELHO, 2002, p. 480), escreveu poemas, romances, contos e peças teatrais. Apontada como “um dos vultos mais representativos nessa literatura” (MELO, 1980, p. 23), entre suas obras figuram *Durch Irrtum zur Wahrheit*<sup>124</sup> (*Do erro à verdade*), editada em 1922, em forma de livro, em Blumenau; *Neue Heimat* (1929), contos; *Frauenschicksale* (*Destinos de mulheres*), em 1932, coletânea de quatro contos; *Aus Kindern werden Leute*<sup>125</sup> (*Crianças se tornam homens/As crianças crescem/As crianças se tornam adultos*, 1930), romance regional; o romance *Vereinte Kräfte* (*União faz a força*, 1933), publicado no *Urwaldsbote* e, posteriormente, na revista mensal alemã *Deutsche Welt*; *Die Verbannung des Marchens* (*O exílio da lenda*, 1936), peça de teatro; *Der Sonnenhof* (romance, *O sítio do sol*, 1951); *Neue Wege* (romance, *Novos caminhos*, 1952); *Der Wege der Frau Agnes Bach* (romance, *O caminho da Sra. Agnes Bach*, 1954); *Und Dann Kam Die Lösung* (romance, *Então veio a solução*, 1956); *Ruck Gratwanderer* (*Ruck, o peregrino*, 1957), romance; *Wenn Der Wind Darüber Geth...* (romance, *E quando o vento passa no que já foi...*, 1957); *Verschlungene Wege* (romance - *Caminhos entrelaçados*, s.d.); Os Dois Irmãos (1954). A obra de Gertrud Gross-Hering foi publicada, inicialmente, em jornais de Blumenau e da Alemanha (com colaborações no jornal de São Paulo *Brasil Post*), sendo, depois, editada como livro pela Tipografia e Livraria

<sup>123</sup> Gertrud Walli Tony Hering.

<sup>124</sup> De acordo com Melo (1980, p. 23), foi editado em 1922, em forma de livro, por G. A. Koehler, em Blumenau, e impresso em Potsdam, na Vereinsdruckerei G. M. B. H. “O prefácio, de Eugen Fouquet, data de janeiro de 1920. Este livro é o romance de dois jovens imigrantes, que vieram ao vale do Itajaí, com o mesmo propósito de fixar-se como colonos, um deles, porém, cheio de pretensões de inovador, fracassando completamente, ao passo que o outro, adaptando-se prudentemente ao meio e procedendo com ponderação e cautela, vence todas as dificuldades e torna-se feliz. As condições de vida na colônia são descritas com pena hábil, e os caracteres dos personagens, traçados com rara felicidade. A autora revela fino sentimento poético nas descrições de cenas da natureza. O romance de estilo folhetinista, começou a ser publicado no *Der Urwaldsbote*, em 1917, e concluído em 1919, depois da suspensão do jornal”. Da mesma forma, para Coelho (2002, p. 480), a respeito do romance-folhetim, grafia *Duch Irrtum zur Wahrheit*, consta como 1922 o ano de sua publicação. Já no site *Sarau Eletrônico*, da Universidade Regional de Blumenau (FURB), consta que o romance, *Durch Irrtum Zur Wahrheit*, foi publicado em 1913, como folhetim no jornal Blumenauense *Der Urwaldsbote*, informação também constante no verbete da autora, conforme Silveira (2011, p. 272).

<sup>125</sup> Publicado no rodapé do *Urwaldsbote*, e enfeitado em livro, em 1934, por G. Artur Koehler, como surpresa à autora, de acordo com Melo, e, neste livro, “que se lê com muito gosto, por ser o retrato fiel do ambiente colonial antigo, descreve-se, com belos dotes de narração e diálogo, a vida dum simples filho de colono, que vence na vida porque, a despeito de tentações e perigos, conserva-se instintivamente fiel às tradições herdadas dos pais” (1980, p. 23).

Blumenauense. Para o português, apenas dois de seus contos foram traduzidos: “Uma enteada da natureza” (que originalmente integra o livro de contos *Frauenschicksale*, de 1932) e “Os dois irmãos” (publicado originalmente no Boletim Brasil/Alemanha, em 1954), ambos reunidos no livro *Uma enteada da natureza* (2000), organizado pela pesquisadora Lia Carmen Puff (SILVEIRA, 2011, p. 273).

Therese Stutzer<sup>126</sup> nasceu na Alemanha e viveu em Blumenau, Santa Catarina, e em São Paulo. Casada com o pastor evangélico e também escritor Gustav Stutzer, teve suas obras<sup>127</sup> editadas na Alemanha, onde tiveram grande repercussão: *Jahr in der Heide (Um ano no mato)*, novela,

estava, em 1925, na 5ª edição alemã. Da mesma autora *Am Rande des brasilianischen Urwaldes*<sup>128</sup> (volume de contos versando sobre temas da colonização no Vale do Itajaí) alcançou em 1924 a 10ª edição alemã. [...] Note-se, porém, uma particularidade curiosa: todas as obras que tiveram público europeu tratavam, quer pela ficção, quer por monografias descritivas, que era o gênero mais comum, da selva catarinense, dos nossos índios, da nossa fauna e flora (MELO, 1980, p. 24).

Observa-se que as edições repetidas que alcançaram várias das obras que compõem a literatura catarinense em língua alemã atestam a possível insatisfação, em conformidade com Melo, do europeu do século XX, em relação à falta do pitoresco em seu meio físico, atraindo-se por uma literatura que tratasse de aventuras em terras estranhas, em ambiente exótico, daí, portanto, “a aceitação de certas novelas e narrativas escritas em Santa Catarina e sobre Santa Catarina” (1980, p. 24). De acordo com Silveira (2011, p. 440), a vida de Therese Stutzer foi relatada pelo marido em uma quase autobiografia intitulada *Meine Therese (Minha Teresa)*, editada na Alemanha, pela editora Wollermann, a qual teve uma tiragem de 29 edições.

De acordo com a pesquisadora Valburga Huber (2007), esses imigrantes alemães do sul do Brasil produziram uma literatura própria – chamada teuto-brasileira -, por quase um século, de 1840/50 a 1940:

Entre as levas de imigrantes, a maioria agricultores e artesãos, havia também intelectuais, professores, pesquisadores, que iniciaram jornais, anuários e revistas que veicularam esta literatura, cuja temática inicial foi a própria imigração, o encantamento com a paisagem brasileira, a vida nas colônias alemãs e a lenta integração à nova terra. Escrita pelo imigrante para o imigrante e seus descendentes, queria manter vivo o "Deutschtum" - patrimônio cultural alemão - sobretudo a língua base, identidade deste grupo étnico. Aos poucos, ela tinge-se de cores locais e

<sup>126</sup> Para Melo (1980, p. 24), Thereze Stutzer.

<sup>127</sup> Em 2004, a Editora Cultura em Movimento, publica a obra *Marie Luise*, livro bilíngue que integra o projeto “Memória Literária do Vale do Itajaí”, da Fundação Cultural de Blumenau – FCB, com organização, tradução e introdução de Valburga Huber (SILVEIRA, 2011, p. 440).

<sup>128</sup> *A orla da mata virgem brasileira*.

expressa o "Deutschbrasilianertum" - patrimônio cultural teutobrasileiro, usando o alemão padrão (Hochdeutsch) com algumas importações lingüísticas, sobretudo para a fauna e a flora brasileira. Trata-se de uma lírica e prosa de considerável público, tendo alguns livros feito sucesso, inclusive, na Alemanha (p. 277).

Dessa primeira geração, como representante da escrita feminina, destaca-se Therese Stutzer. Pertencentes ao segundo momento do regionalismo alemão estão Gertrud Gross-Hering e Emma Deeke. Como característica da primeira geração, tem-se a expressão do dualismo, ao partir da própria imigração, a vivência em dois mundos, sendo abordados “o passado, a saudade, a antiga pátria, mas, ao mesmo tempo, exalta-se a nova terra, da qual eles trouxeram uma imagem paradisíaca” (HUBER, 2007, p. 284).

A segunda geração, por sua vez, reivindica uma literatura própria, produzida em outra realidade, mas que traz em seu cerne duas culturas – a alemã e a brasileira:

expressa o desejo crescente de integração à nova terra, num sentimento de afeto sempre maior por essa terra que ela deseja louvar com uma literatura própria. [...] Por isso, ela expressa não só o “Deutschtum”, mas sim o “Deutschbrasilianertum”, ou seja, o patrimônio cultural teutobrasileiro. A sua imagem do Brasil ainda é edênica, mas o paraíso construído é muito exaltado e ele tem a sua cultura e literatura próprias. Têm-se consciência do processo de aculturação e busca-se preservação da cultura ancestral, sobretudo a língua (HUBER, 2007, p. 284).

Ainda em relação à escritura feminina, o maior volume de registros ocorre a partir da segunda metade do século XX, período pós-Segunda Guerra Mundial, época em que, incentivada pelo feminismo, e pelo maior acesso às universidades, a produção literária escrita por mulheres, com o desenvolvimento de sua vida intelectual e mais acesso a publicações, toma proporções maiores não só em Santa Catarina, como em todo o Brasil (SILVEIRA, 2011, p. 12).

É preciso, no entanto, fazer um panorama dos principais acontecimentos que permearam a primeira metade do século XX.

Em Santa Catarina, do ponto de vista cultural, sobretudo literário, dois acontecimentos marcaram as primeiras décadas do século XX: a criação da Academia Catarinense de Letras<sup>129</sup> (1920) e o surgimento do Grupo Sul (1947). O primeiro, contrastando com o advento modernista do Brasil, voltava-se para o Parnasianismo, estando “alheia a qualquer ordem artística vinculada aos movimentos de vanguarda, e vivendo os últimos alentos de um Romantismo tardio” (PEREIRA, 1998, p. 17), cuja proposta acadêmica constituiu-se na única

<sup>129</sup> A Academia, consoante Pereira, originou-se da ideia de Othon d’Eça, em 1912, e foi iniciada, em 1920, como Sociedade Catarinense de Letras, para constituir-se, oficialmente, em Academia Catarinense de Letras, em 1924 (1998, p. 17).

veiculação literária até a década de 1940. O segundo, integrado por um grupo de jovens, intelectuais, escritores e artistas ligados ao teatro, ao cinema, às artes plásticas desde o início da década de 1940, buscou compor um novo panorama cultural para o estado de Santa Catarina, apontado, por Pereira (1998, p. 22), como “um estágio de transição do Parnasianismo para o Modernismo em Santa Catarina”. Coube ao Grupo Sul, nas décadas de 1940/50, redefinir os novos rumos das atividades artísticas e literárias de Santa Catarina, ao resgatar o Modernismo, que, no Brasil, já era uma ideia divulgada. De acordo com Pereira (1998, p. 31), o Grupo Sul, “como elemento pioneiro em assumir as orientações modernistas, contribuiu para romper com os laços de atraso cultural vigente no estado, alcançando, posteriormente, as tendências atuais”. Como destaque feminino no Grupo Sul, pode-se citar, por ter atuado com maior dedicação, Eglê Malheiros (1928)<sup>130</sup>, que fez da poesia uma ocupação habitual durante o período de duração da *Revista Sul*<sup>131</sup>, “poeta, ensaísta, cronista, ficcionista, atriz de teatro, professora, autora de livros infantis e integrante do Grupo Sul, que escreveu, junto a Salim Miguel, o primeiro longa metragem rodado em Santa Catarina, *O preço da ilusão*; mais tarde, escreve o roteiro e adaptação de dois filmes: *A cartomante* (Machado de Assis) e *Fogo morto* (José Lins do Rego)” (SILVEIRA, 2011, p. 79).

Nesse intervalo de tempo, levando-se em consideração as ideias do movimento modernista e do Grupo Sul, e das movimentações artísticas e literárias, nomes femininos começaram, também, a se fazer presentes no espaço acadêmico e duas escritoras, de Florianópolis, Maura de Senna Pereira e Delminda Silveira entram para a Academia Catarinense de Letras. Abre-se espaço, a partir de então, para que escritoras comecem a aparecer em registros da história da literatura de Santa Catarina.

No cenário literário catarinense, a partir da década de 1970, muitas são as tendências temático-formalistas em todos os gêneros, de forma que muitas são as mulheres que escreveram e ainda escrevem. De acordo com Silveira (2011), destacam-se escritoras como Urda Alice Klueger (1952), Lausimar Laus (1916-1979), Apolônia Gastaldi (1934) e Edla Van Steen<sup>132</sup> (1936) no conto e no romance; Zoraida Guimarães<sup>133</sup> (1925), Vera da Costa

<sup>130</sup> Publicou, à época, um único livro de poesia: *Manhã*, 1952.

<sup>131</sup> O Círculo de Arte Moderna (CAM), composto por artistas e escritores comprometidos com o movimento de renovação local e componentes do Grupo Sul, lançaram, em 1948, seu próprio periódico intitulado *Revista Sul* (1948-1957). No princípio, dirigia-se com maior atenção ao teatro e ao cinema, depois ganham destaque a literatura em prosa e em poesia. Durante seus dez anos de existência, a revista veiculou “artigos, ensaios, peças de teatro, contos, poesias, crônicas, tanto de produção local quanto oriundas de outros estados e países. Após o trigésimo número, vários problemas financeiros e artísticos do grupo inviabilizaram novas publicações” (PEREIRA, 1998, p. 24).

<sup>132</sup> Edla Lucy Wendhausen Van Steen.

<sup>133</sup> Zoraida Hostermann Guimarães.



Vianna (1916), Eulália Maria Radtke (1949), Beatriz Niemeyer<sup>134</sup> (1957), Rosemary Fabrin<sup>135</sup>, Inês Mafra (1948)<sup>136</sup>, Chandal Meireles Nasser (1958), Mila Ramos<sup>137</sup> (1932), Miriam Portela<sup>138</sup> (1954), Liane dos Santos (1953), Edith Kormann (1921-2001), Nini<sup>139</sup> (1928), **Ruth Laus** (1920-2007), Sylvia Amélia (1914), Leatrice Moelmann<sup>140</sup> (1925) na poesia (e algumas no conto); Anamaria Kovács (1948) e Amaline Issa<sup>141</sup> (1940) no conto; Anair Weirich (1951) na crônica; entre outras que aqui não foram citadas.

Interessa destacar, neste momento, no que tange à configuração de uma literatura teuto-brasileira, Urda Alice Klueger e Lausimar Laus, cujas obras são classificadas como pertencentes ao Regionalismo Alemão Catarinense, de acordo com Sachet (1985). Tal literatura, retomando-se a proposta de Huber (2007), pertence à terceira geração,

a dos escritores descendentes de alemães já integrados, que resgatam o tema da imigração em suas obras sem o enfoque tão forte em sentimentos que estão implícitos no movimento de emigrar. Há ideais mais amplos, temas mais diversificados. Com o movimento da “nacionalização” (1939) com a proibição do idioma alemão desmantela-se este patrimônio cultural com grandes traumas, que só recentemente estão sendo avaliados e pesquisados. Instaure-se uma lacuna cultural das “cidades alemãs” e só muito lentamente volta-se a escrever neste idioma (p. 284-285).

Lausimar Maria Laus, da sua obra de estreia na literatura infantil (*Histórias do mundo azul*), em 1948, à sua produção propriamente ligada ao Regionalismo Alemão Catarinense, apresenta carreira bastante diversificada, tendo atuado nas áreas do jornalismo, da educação e da ficção. No que diz respeito à ficção, sua produção é bastante diversificada: poesia, conto, literatura infantil, ensaio, crônica de viagem e romance, de forma que o romance é o gênero em que mais se destaca a produção da autora. Em *O mito e o rito* (1987), Lauro Junkes comenta que Lausimar, embora longe de seu estado natal, “permaneceu intimamente relacionada com Santa Catarina, sobretudo com a região de colonização alemã, que lhe forneceu a matéria-prima para seus romances”, tendo escrito três obras desse gênero, das quais foram publicadas apenas duas, sendo a última póstuma: *Tempo permitido* (1970), *O guarda-roupa alemão* (1975) - obra que lhe rendeu o título de “Personalidade do ano em

<sup>134</sup> Maria Beatriz Niemeyer.

<sup>135</sup> Não existe verbete para esta escritora na tese de Pereira (2011). Em *A literatura de Santa Catarina* (1979), consta que é jornalista e poeta, residindo em Florianópolis. Em antologia localizada na internet, encontra-se a referência: FABRIN, Rosemary Muniz Moreira. “*Marvário*” – *A Gazeta de Florianópolis*, 24/10/1976. In: HORTA, Anderson Braga. *Antologia pessoal 1*. Brasília, DF: Thesaurus, 2001.

<sup>136</sup> Em Pereira (2011, p. 289), não constam informações sobre data de nascimento.

<sup>137</sup> Pseudônimo de Zelândia Ramos dos Anjos.

<sup>138</sup> Miriam Leite da Costa Portela.

<sup>139</sup> Pseudônimo de Hermelinda Izabel Merizi.

<sup>140</sup> Leatrice Moelmann Pagani.

<sup>141</sup> Amaline Boulus Issa Mussi.

literatura” -, e *Ofélia dos navios* (1983), em que todos envolvem “a temática da colonização germânica no Vale do Itajaí, contextualizando-a no cenário político, econômico e cultural da época”, de acordo com Silveira (2011, p. 318).

Urda Alice Klueger, escritora e historiadora, iniciou seus trabalhos na imprensa catarinense com crônicas e participou de antologias, colaborando, também, em diversos jornais e revistas. Sua estreia como romancista ocorreu em 1979, com a obra *Verde Vale*; em 1981, lança *As brumas dançam sobre o espelho do rio*. Em 1983 é publicado *No tempo das tangerinas* e, em 1986, *Vem, vamos remar*. Todos eles, de acordo com Silveira (2011, p. 446-447), ao trabalharem com a história da colonização alemã do Vale do Itajaí, abordando uma prosa poética,

misturam mito e realidade através das narrativas dos primeiros habitantes do Vale do Itajaí. O cenário é o campo, e os personagens, homens e mulheres incansáveis mediante cenas de repressão humana e de fúrias da própria natureza, como as enchentes ocorridas nessa região que devastavam tudo, mas que os alemães conseguiam recuperar os bens perdidos. Com um estilo todo próprio, Urda parece produzir uma narrativa de “contos de fada”, porém, com uma realidade muitas vezes cruel em que a natureza e o homem estão sempre em contato.

A extensa produção de Urda se estende até 2007, ano da publicação de *Encontro com a infância*, coletânea de crônicas em que são abordados temas relacionados à infância da escritora no Vale do Itajaí.

Ambas escritoras foram, e ainda são, objeto de diversos estudos acadêmicos, e suas fortunas críticas bastante expressivas. Existe, como contraponto, nas obras das duas escritoras, a distribuição dos papéis de protagonistas nessas ficções do Regionalismo Alemão Catarinense.

Nos romances de Klueger, especialmente *Verde Vale* (1979) e *No Tempo das Tangerinas* (1983)<sup>142</sup>, é retratada a história da colonização germânica no Vale do Itajaí sob o enfoque da família Sonne, primeira geração em *Verde Vale*, em que o casal de imigrantes Eileen e Humberto Sonne, com seus filhos, buscam a sobrevivência e a prosperidade na colônia Blumenau. A saga dos Sonne é continuada no romance *No Tempo das Tangerinas*. Julius Humberto Sonne, pertencente à terceira geração dos Sonne no Brasil, é marido de Lucy e pai de uma grande família, patriarca proprietário de muitas terras. Porém, a personagem central da narrativa é Guilherme, filho de Julius. Guilherme nasce em 1924, cem anos após o nascimento do pioneiro Humberto Sonne, herói de *Verde Vale*, e que luta contra a mãe Lucy,

---

<sup>142</sup> Consultar a dissertação de Mestrado de Mirian Rosi Cardoso (2001), intitulada *Estudos culturais e gênero: mulheres na ficção de Urda Alice Klueger*, sob a orientação do Prof. Dr. Lauro Junkes.

defensora da pureza da raça ariana, pois pretende namorar Terezinha, uma moça brasileira. Por fim, casa-se com Terezinha, vencendo a resistência da mãe (CARDOSO, 2001, p. 6-7). Tais papéis nas narrativas de Klueger estão, geralmente, destinados aos homens, construindo heróis “que se tornam grandes patriarcas, desbravadores e conquistadores de novas terras, novos espaços. Sempre estão a imprimir uma moral para com os vizinhos, amigos e filhos, afirmando-se no seu jeito de ser e de viver” (CARDOSO, 2001, p. 57-62).

Já nos romances de Lausimar Laus<sup>143</sup>, há alternância dos papéis de protagonistas, ora mulheres, ora homens. Em seu primeiro romance, *Tempo perdido* (1970), as personagens principais são duas estudantes brasileiras em Madrid, Luísa e Celina. O romance revela questões ligadas ao mundo universitário e a situações como a sexualidade e a experiência de vida, especialmente o desejo de liberdade de Luísa e as angústias de Celina, detentora de uma educação muito repressora e que, por causa disso, busca entender o presente por meio das reminiscências do passado, no ambiente da colonização germânica no Vale do Itajaí (SILVEIRA, 2011, p. 319). *O guarda-roupa alemão* (1975), romance renomado da autora<sup>144</sup>, narra a história de uma família de imigrantes alemães que reside em Blumenau. A personagem central, Homig, último descendente da família Ziegel, é o narrador da história. Homig fica em frente ao guarda-roupa, peça importante do mobiliário e considerado integrante da família, e, como tarefa, precisa abrir a gaveta do guarda-roupa que traz um grande segredo de família. Através dessa função, a personagem reconstitui toda a história das gerações dos Ziegel. Em *Ofélia dos navios* (1983), romance póstumo de Lausimar Laus, o cenário é o Vale do Itajaí, na época da Segunda Guerra Mundial. São explorados temas como a crise econômica causada pela guerra, os conflitos de gerações estabelecidos pela rigidez dos germânicos, o surgimento de diversos povos - italianos, açorianos e japoneses, em Blumenau, e a conseqüente miscigenação ocorrida no Vale do Itajaí a partir dessa época (SILVEIRA, 2011, p. 319).

Neste momento, e como objeto da presente investigação, questiona-se o lugar ocupado pela escritora catarinense Ruth de Paula Laus, com base em sua carreira e trajetória artística e ficcional. Como já exposto no segundo capítulo desta dissertação, a autora nasceu em Tijucas, Santa Catarina, em 1920, fixando-se, a partir de 1952, no Rio de Janeiro, onde residiu até completar 80 anos. Além de escritora, Ruth Laus foi assessora de artes plásticas, decoradora e

---

<sup>143</sup> Consultar a dissertação de Mestrado de Marjorie Nunes Miranda da Rocha (2004), intitulada *Três narrativas / o mesmo tema: a imigração alemã nos romances de Lausimar Laus*, sob orientação do Prof. Dr. Lauro Junkes.

<sup>144</sup> Obra que lhe proporcionou a homenagem com o título “Personalidade do Ano em Literatura” (1975), consoante Rocha (2004).

crítica de arte. Realizou diversos estudos artísticos dentro e fora do país, além de ter colaborado com movimentos culturais, produzindo e apresentando encontros artísticos.

A escritora, filha de Rodolpho José Garcia Laus e da professora Minervina Brasil Varella, era descendente de imigrantes alemães que se estabeleceram na região no início do século XIX<sup>145</sup>:

Suponho que os Laus, meus antepassados, tenham nascido e vivido na antiga Prússia, visto ter saído de lá o gerador do ramo brasileiro. Não cheguei sequer a conhecer seus primeiros nomes antes de alcançar meu bisavô, aquele que iniciou os Laus catarinenses. Pelas anotações de Rodolpho, seu neto e meu pai, o prussiano chamava-se Bernard e sua mulher, Anna Bárbara. Nenhum outro detalhe (LAUS, 2006, p. 21).

Ruth Laus foi alfabetizada por sua irmã mais velha, Judith, professora primária, vindo mais tarde a estudar no Grupo Escolar Cruz e Sousa, em Tijuca, e na Escola Normal Anexa, do mesmo grupo. Dos 15 aos 16 anos, era responsável pela coluna social do jornal tijucano *O Binóculo*<sup>146</sup>. Em 1936, aos 16 anos, vai para Passo Fundo (RS), onde, durante sete anos, estuda Administração de Empresas, Relações Públicas e Vitrinismo. Já em Porto Alegre (RS), em 1943, faz o curso completo de Secretariado e, a partir de 1952, Ruth Laus passa a residir no Rio de Janeiro, onde promove iniciativas artísticas e literárias, e inicia seus estudos de Introdução à Museologia (1957, *in loco* Museus do Rio – MEC) e Direção Teatral (1957, MEC Rio), Composição e Análise Crítica (1959, MAM), História da Arte-Estética (1959/1961, Instituto de Belas Artes, RJ) e História Comparativa da Música e Artes Visuais (1966, Escola Nacional de Belas Artes, RJ), além de ter participado do estudo artístico “El actor y la energia sensorial”, em 1973, ministrado pelo diretor e ator argentino Ruben Fraga<sup>147</sup>.

A escritora foi membro da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) e da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte). A AICA foi fundada em 1948, em Paris, originalmente como uma ONG, tendo surgido no âmbito das primeiras atividades da UNESCO, criada em 1945, sob o impacto do final da segunda guerra mundial. Em 1949,

<sup>145</sup> “Deixando BRADENBÜRG-PRÚSSIA (Grande Potência – Séc. XVIII), navegaram direção BRASIL, buscando SANTA CATARINA onde, a partir de 1847, geraram imensa Família LAUS. Um de seus netos: Rodolpho José Garcia LAUS, casando com Minervina BRASIL VARELLA, fizeram brotar daquela Origem, 12 bisnetos: Judith, Esther, Zínia (morta na infância), Jayme, Egeu, Alceu, Ogê (+inf.), Celeste, Plínio (+inf.), Córa, Ruth, Harry” (LAUS, 2006, p. 3).

<sup>146</sup> Em entrevista a Jeferson Lima, do jornal *A notícia*, de Joinville, em 2000, Ruth Laus conta que escrevia a coluna social sob o pseudônimo de Moreninha Sentimental: “Eu era o Ibrahim Sued de Tijuca, guardadas as devidas proporções” [...]. As amigas nem desconfiavam que Ruth era autora daquelas informações privilegiadas sobre suas paqueras no cineteatro e nos clubes da cidade (LIMA, 2000, s.p.).

<sup>147</sup> Conforme seu currículo - setor artístico, encartado nas obras *Viagem ao desencontro* (2. ed., 1999), *Presença de Thalia* (3. ed., 1999) e *A última carta. Laus. Apenas*. (3. ed., 2006).

durante o segundo encontro da AICA, foi anunciada a criação de treze seções nacionais, entre elas a brasileira: a ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte –, que se configura entre as primeiras associações nacionais de críticos de arte que surgiram após o término da segunda guerra, sendo, também, a mais antiga associação brasileira de profissionais da área das artes visuais. Ruth Laus foi eleita para a secretaria da ABCA, após a demissão de Roberto Pontual, em 2 de janeiro de 1971 e, logo após, de janeiro de 1972 a fevereiro de 1974, integrou o Comitê de Documentação (arquivo e biblioteca) da associação<sup>148</sup>. Em 1976, de acordo com o seu currículo (LAUS, 1999a; 1999b; 2006), é designada Coordenadora de Seminários de Críticos nos Estados pela ABCA, como colaboração da Associação à informação cultural<sup>149</sup> (RJ). Mais tarde, entre 1986 e 1988, fez parte da Comissão de Credenciais da ABCA<sup>150</sup>. Consta que Ruth Laus recebe da Associação, em 2003, menção honrosa<sup>151</sup> e, em 2004, o Prêmio ABCA, da Associação Brasileira de Críticos de Arte, por trabalhos prestados a esta Associação e pelos 50 anos dedicados à Cultura no Rio de Janeiro<sup>152</sup>. Foi, também, membro da Associação Latino-Americana de Artes Visuais, com sede em Buenos Aires, e da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro e de Santa Catarina (Florianópolis).

Como contribuição a movimentos culturais e à imprensa, Ruth Laus, em 1957, estreia coluna de artes plásticas<sup>153</sup> em *O jornal*, Rio de Janeiro, onde permaneceu por um bom tempo (SILVEIRA, 2011, p. 417). Entre 1957 e 1976, também assinou colunas nas revistas *GAM*, *Leitura*, *Menorah*, *Revista de Arquitetura*, *Revista Country*, *Semana Ibérica* e *Vida das Artes*. Foi produtora, diretora e apresentadora do programa *Studium: Artes Plásticas, Teatro, Música e Literatura*, entre 1965 e 1966, na Universidade de Cultura Popular da extinta TV Continental, Canal 9, Rio de Janeiro; em 1968, foi relatora de artes plásticas no *Primeiro Encontro de Cultura da Guanabara*, do Conselho Estadual de Cultura (RJ), além de organizar e levar à Europa a Exposição *Lirismo Brasileiro* (BORTOLIN, 2010, p. 441); entre 1969 e

<sup>148</sup> Conforme seu currículo - setor artístico, encartado nas obras *Viagem ao desencontro* (2. ed., 1999), *Presença de Thalia* (3. ed., 1999) e *A última carta. Laus. Apenas.* (3. ed., 2006), menciona-se que entre 1970 e 1974, foi Secretária da Associação Brasileira de Críticos de Arte (RJ), não havendo a distinção de cargos dispostos pela ABCA, disponível em: <[http://abca.art.br/?page\\_id=243](http://abca.art.br/?page_id=243)>. Acesso em: 5 jun. 2015.

<sup>149</sup> Informação presente no currículo da autora, encartado em suas obras. Tal informação, no entanto, não é apresentada pela ABCA em seu *website*, mas é informada no verbete da autora no *Indicador catarinense das artes plásticas* (BORTOLIN, 2010, p. 441).

<sup>150</sup> Informação apresentada apenas pela ABCA, não constando em seu currículo.

<sup>151</sup> Informações disponíveis no *website* da ABCA: <[http://abca.art.br/?page\\_id=243](http://abca.art.br/?page_id=243)>. Acesso em: 5 jun. 2015. De acordo com as informações da Associação Brasileira de Críticos de Arte, a menção honrosa concedida a Ruth Laus data de 2003, enquanto que no *currículo - setor artístico*, encartado em suas obras, é mencionada como distinção, em 2004, a concessão de título Sócia Honorária da Associação Brasileira de Críticos de Artes, por trabalhos culturais prestados à entidade (LAUS, 2006, p. 254).

<sup>152</sup> Esta informação também não é encontrada no *site* da ABCA.

<sup>153</sup> Consoante Bortolin, coluna sobre arte, antiguidade e decoração (2010, p. 441).

1976, foi Secretária do Conselho de Artes Plásticas<sup>154</sup> do *Museu da Imagem e do Som* (RJ); em 1971, participa da Mesa-Redonda Internacional de Críticos de Arte, na Bienal de São Paulo. Idealiza e coordena a *Semana da Crítica de Arte* (20 anos da Associação Brasileira de Críticos de Arte), em 1972, no Rio de Janeiro. Assinando R. Laus, em 1974, dedica-se à crítica de televisão no *Jornal de Ipanema* (RJ) e, no mesmo ano, faz roteiro, dirige e ilumina espetáculo musical com finalidade didática, apresentando a evolução da música popular brasileira, partindo das raízes africanas<sup>155</sup>, no Rio de Janeiro, em Curitiba e Blumenau. Em 1976, participa em júris de Salões, de Escola de Samba e Grandes Sociedades, em textos de apresentação em catálogos e convites de artistas plásticos, no Rio de Janeiro.

Quatro anos depois de ter se mudado para o Rio de Janeiro, de 1956 a 1965, funda e dirige a Galeria Villa Rica<sup>156</sup>, onde foram promovidos movimentos artísticos e culturais nos setores de arte sacra, artes plásticas, folclore, artesanato e literatura. Sua galeria apresenta-se importante expoente artístico-cultural, uma vez que procurou incentivar a vocação artística ao ter criado o primeiro movimento, no Rio de Janeiro, realmente interessado na descoberta de novos valores, pois foi a primeira galeria carioca com programação permanente em exposições de vanguarda e que abriu espaço para novos talentos que, mais tarde, se tornariam grandes nomes das artes plásticas<sup>157</sup> (SILVEIRA, 2011, p. 417).

De 1961 a 1991, Ruth Laus realiza diversas viagens pelo mundo - Europa, Estados Unidos, México, Oriente Médio, América do Sul<sup>158</sup> -, entre as quais, a convite do Governo Argentino, do Itamaraty e para contatos de cultura artística.

---

<sup>154</sup> Conselho extinto em 1981, por motivos políticos (LAUS, 2006, p. 251).

<sup>155</sup> Em conformidade com o *currículo – setor artístico* encartado em suas obras, o espetáculo foi apresentado em parceria com o Maestro Gaya e Estelinha Egg.

<sup>156</sup> Nome dado pelo poeta Mário Faustino. A galeria permaneceu, até julho de 1965, na Rua Barata Ribeiro, 467, em Copacabana, Rio de Janeiro. Informações presentes no *currículo – setor artístico*, encartado nas obras da autora, e no *blog Memorial Ruth Laus*, disponível em: <<http://ruthlaus.blogspot.com.br/2008/03/ruth-laus-guerreira-da-arte.html>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

<sup>157</sup> Consoante matéria no jornal *A notícia*, de Joinville: “Embora sempre alimentasse o desejo de escrever, só começou a fazê-lo depois que fechou a galeria, em 1965. ‘Fechei a galeria por problemas de saúde e decepções amorosas’, diz Ruth, que viveu informalmente com três maridos e não teve filhos” (LIMA, 2000, s.p.).

<sup>158</sup> Uma lista detalhada das datas, locais e motivos das viagens pode ser vista no *currículo-setor artístico* que se encontra em anexo nesta dissertação, Anexo A.

No que diz respeito às obras da autora, entre as décadas de 1960 e 1970 publica dois livros voltados à decoração: *Decoração – nem módulo nem mafuá* (Rio de Janeiro: Leitura, 1966) e *Decoração brasileira* (Rio de Janeiro: TécnoPrint, 1977). Ainda em 1966, publica a tradução *Antologia de contos tchecos e slovacos* (Rio de Janeiro: Leitura). A sua estreia como romancista ocorre em 1972, com a obra *Viagem ao desencontro*<sup>159</sup> (Rio de Janeiro: Leitura), cuja narrativa projeta como central, embora não demonstre ser este o problema nuclear, a problemática da mulher diante do sexo, nas suas relações com o homem, de acordo com Junkes (2006, p. 174-175). Narrada em primeira pessoa pela personagem Paula, o relato, centralizado em Paris, de onde parte um grupo de mulheres para uma excursão turística por diversas localidades em torno do Mar Mediterrâneo, coincide com o fato de que

as aparências cedem espaço a dimensões bem mais profundas: do roteiro turístico, penetra-se cada vez mais na condição feminina em seu dilacerante dilema: autonomia e carência; bem como o “desencontro” da viagem supera totalmente o pequeno e concreto discordar de roteiro e aspirações entre Paula e Juan Carlos, para divergências múltiplas na trajetória existencial, deixando entrever os insanáveis sulcos, traumas e desconcertos que o tempo imprimiu em todos (JUNKES, 2006, p. 174).

Não raramente, a escritora Ruth é comparada a sua prima Lausimar Laus, especialmente no que diz respeito à autoria e às personagens mulheres. Consoante Junkes (2006, p. 175), ao avaliar o romance de estreia:

Tal como Lausimar, também Ruth Laus evidencia ter-se confrontado agudamente com a condição feminina e sua afirmação em meio a um universo marcado por secular machismo. Neste romance é a mulher que constitui o centro. Entretanto, essa mulher vem delineada por um asfixiante contexto: as personagens ativas são todas “solteironas”. Essa condição, em grande parte resultante das “raízes da infância”, dos traumas, complexos, frustrações e preconceitos herdados, num tradicionalismo repressor, por uma “aprendizagem” de obediência submissa “para trás”, adiando questionamentos para “depois”, impondo “tabus provincianos” e o impacto do pecado.

*Presença de Thalia*, seu segundo romance, e objeto da presente dissertação, é lançado em 1989 (Rio de Janeiro: Edição Egeu Laus). Inez Barros de Almeida (1989), na orelha da obra, destaca que “pode ser lido como a delicada crônica de uma família provinciana onde o gene do histrionismo, da teatralidade, introduz-se no conservadorismo social e vai articulando-se de geração em geração até confirmar-se na personagem que encerra o ciclo

---

<sup>159</sup> De acordo com matéria veiculada no jornal *A Notícia*, a obra, publicada quando a autora tinha 52 anos: “É um livro autobiográfico onde a autora relata sua vida amorosa e sexual, capaz de deixar encabulados leitores menos avisados. Seis personagens femininas conduzem a história por viagens por Roma, Paris, Grécia, Egito, Líbano, entre outros lugares” (LIMA, 2000, s.p.).

ficcional” (apud LAUS, 2006, p. 181) e que Luiza Barreto Leite (1989), no prefácio à obra, assevera tratar-se da história de uma família de imigrantes alemães “cuja tônica é dada pela sensibilidade feminina, castrada de geração em geração pelo preconceito paterno”, de forma que a

História vai acontecendo e chegando à pequena cidade catarinense [Tijucas], com suas mudanças, por vezes intempestivas, deslizando pelos dedos de Ruth como água de um córrego, suavemente, em sussurros. E a família vai crescendo e tomando forma até que as últimas jovens, mais persistentes e já com o apoio das mães tomam o rumo do Rio, onde começam a conquistar seu direito de fazer teatro a sério, em palco de verdade (apud LAUS, 2006, p. 180).

Já em 1994, são lançadas duas obras: *A décima carta. Laus. Apenas* (Rio de Janeiro: Edição Egeu Laus), premiada, no mesmo ano, pela Academia Catarinense de Letras; e a coletânea de dez contos intitulada *Relações* (Florianópolis: Letras Contemporâneas), pela qual a escritora recebe, em 1995, o Prêmio Alejandro José Cabassa (UBE: Rio de Janeiro). Os contos agrupam-se em duas partes, consoante Muzart (1994, orelha da obra):

A primeira traz contos que trabalham o tema da solidão e da busca de uma saída e foram escritos com muita sensibilidade e rara delicadeza, uma delicadeza feminina, a narrar sentimentos de perda e de busca, sendo a voz feminina, predominante. Já a segunda parte é bastante diferente apresentando personagens masculinos como principais e fazendo um mergulho na alma masculina.

Nas palavras de Iaponan Soares, então Diretor da Fundação Catarinense de Cultura, em sua saudação à Ruth Laus no lançamento da primeira edição de *A décima carta: Laus. Apenas.*, em 1994, (apud LAUS, 2006, p. 17), aponta que a escritora,

numa iniciativa pioneira e muito representativa, ela debruçou-se sobre sua família a fim de trazer à tona as origens e as consequências de sua forte veia literária. Ao mesmo tempo, homenageia os seus – entre os quais Lausimar Laus, marcante romancista, e Harry Laus, que dirigiu com empenho esta casa e deixou saudades, além de ter sido também um talentoso escritor. Ruth Laus surge mais uma vez, aqui, como uma inquieta e persistente animadora cultural, movendo-se com desenvoltura entre os universos da literatura e das artes plásticas. [...]  
A DÉCIMA CARTA é, portanto, o resultado do esforço incomensurável de uma pessoa que dedicou toda a sua vida aos irmãos e à família e, num plano mais abrangente, à cultura catarinense e brasileira.

O ano de 1999 é, então, marcado pela reedição dos livros *Viagem ao desencontro*<sup>160</sup>, *Presença de Thalia, Relações*<sup>161</sup> e *A décima carta. Laus. Apenas*, todos reeditados pela

<sup>160</sup> Única obra que teve sua capa modificada na segunda edição.



Editora Laus, de propriedade da família, em Porto Belo, Santa Catarina (LIMA, 2000, s.p.). Em 2000, é publicado o conto “Interlúdio” (Rio de Janeiro: Cervantes), o qual, em 2003, é republicado em segunda edição, pela mesma editora carioca. Em 2004, é lançada a antologia poética *O jardim de Judith* (Rio de Janeiro: Cervantes), organizada por Ruth Laus, e a terceira edição de *Presença de Thalia* (Santa Maria: Pallotti). A obra *Villa Rica – um tempo feliz* (Santa Maria: Pallotti) é publicada em 2005. Em 2006, *A décima carta. Laus. Apenas* tem sua terceira edição feita pela Editora Mulheres, de Florianópolis. Em 2007, também em sua terceira edição, é relançada a obra *Viagem ao desencontro* (Florianópolis: Bernúncia).

Com o intuito de manter viva a memória de Harry Laus, falecido em 1992, Ruth Laus dedica-se, de 1996 a 2006, a organizar e editar as obras do irmão. Em 1996, organizou o livro *Harry Laus – Artes Plásticas* (Rio de Janeiro: Ed. Cervantes), e, em 1997, *Harry Laus – Cine Teatro* (Rio de Janeiro: Ed. Cervantes); em 1998, editou *Impressões de vida e monólogo da provação*, de autoria de Harry Laus (Rio de Janeiro: Ed. Cervantes). No mesmo ano, recebe a Medalha Harry Laus, pela União Brasileira de Escritores (UBE - RJ), pela edição da obra inédita de Harry Laus. Ruth Laus, de 2001 a 2006, organiza e edita os seguintes livros de seu irmão: *O santo mágico* (2001, Rio de Janeiro: Ed. Cervantes), *Ao juiz dos ausentes* (2002 e 2006, Rio de Janeiro: Ed. Cervantes), *Sentinela do nada* (2002, Rio de Janeiro: Ed. Cervantes), *Monólogos de uma cachorra sem preconceitos* (2003, Rio de Janeiro: Ed. Cervantes), *Os papéis do coronel* (2004, Santa Maria: Ed. Pallotti) e *De-como-ser* (2005, Santa Maria: Ed. Pallotti).

Entre os prêmios, além dos já mencionados, Ruth Laus recebe, em 2000, a Medalha Maria Gallotti, da Câmara de Vereadores de Tijucas, Santa Catarina, em reconhecimento ao seu trabalho cultural; em 2004, a Medalha (Literatura) “Museu/Arquivo Poesia Manuscrita”, criada por Iaponan Soares, Florianópolis (SC) e, em 2005, a Medalha do Mérito Cultural Cruz e Sousa, da Fundação Catarinense de Cultura, Florianópolis (SC).

A partir de 2002, aos 80 anos, Ruth volta para Santa Catarina e passa a residir em Porto Belo<sup>162</sup>, onde falece em 12 de setembro de 2007.

Apesar do vasto currículo, das contribuições em diversas áreas - artística e literária, em especial -, é de certa forma surpreendente a escritora não ter sido objeto de estudo e investigação mais minuciosos. Uma hipótese é a de ter sido ofuscada pelo irmão, Harry Laus, e pela prima Lausimar Laus, ambos escritores, e aos quais muitos estudos foram dirigidos. Também, talvez preocupada com a manutenção da memória da família e das obras do irmão,

<sup>161</sup> Nesta reedição foi incluído o conto “Interlúdio” (LIMA, 2000, s.p.).

<sup>162</sup> Algumas fontes citam Porto Belo, enquanto outras indicam Tijucas.

Ruth Laus não tenha querido se fazer notar ou, ainda, embora tenha morado durante muito tempo no Rio de Janeiro, e sendo de Tijuca, encontrava-se à margem dos escritores do centro do país. À margem, por ser oriunda de um estado considerado periférico; à margem por ser mulher. São hipóteses e estão aqui colocadas para que alguém as possa elucidar.

Em que pese a literatura de autoria feminina, Ruth Laus, da mesma maneira que as muitas das escritoras elencadas nesse breve panorama, trazem à tona protagonistas e personagens mulheres que vivenciam experiências distintas. Assim, representam a pluralidade de sujeitos femininos e identidades femininas que outrora eram limitados pela visão essencialista androcêntrica.

O intuito do próximo subcapítulo é desnudar algumas das representações femininas que em *Presença de Thalia* se apresentam.

#### 4.3 “BRINCAR DE PARECER”: AS PERSONAGENS FEMININAS E SUAS REPRESENTAÇÕES EM *PRESENÇA DE THALIA*

*Em Presença de Thalia registrei como uma qualidade inata do indivíduo, conscientemente ou não, a presença do artista, desenvolvendo-se de acordo com o meio ambiente. Há os que descobrem cedo e lutam por aquela necessidade interior de entrega à arte: artes plásticas, literatura, interpretação, música... Há os que não despertam e também os que não lutam. Preguiça, timidez, insegurança... farão parte do “club” dos desajustados. Serão incompletos.*

**Ruth Laus.** *A décima carta. Laus. Apenas.*

O conceito de representação proposto por Roger Chartier (2002), em “Por uma sociologia histórica das práticas culturais”, resulta de sua procura em firmar um novo projeto intelectual para a história cultural. Esta, conforme suscita Chartier (2002, p. 16-17), tem por principal objeto “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. Para tanto, o autor alicerça à

construção do social “as classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real”.

Essas categorias, por sua vez, variam em conformidade com as classes sociais ou os meios intelectuais, sendo produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. Consoante Chartier, “são esses esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (2002, p. 17), ou seja, são representações do mundo social construídas e determinadas pelos interesses de grupo que as concebem.

Dessa forma, os discursos produzidos não são de forma alguma neutros, e as percepções do social implicam a produção de estratégias e práticas “que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezadas, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.” (CHARTIER, 2002, p. 17). Apoiando-se nos pressupostos de Bourdieu, Chartier assevera que as representações são supostas como “estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” (2002, p. 17), e são importantes à medida que permitem, por exemplo, compreender os mecanismos que são usados por um grupo para impor ou tentar impor a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio.

Assim, é concebida uma história cultural do social por Chartier (2002), a qual toma por objeto a compreensão das representações do mundo social (das formas e dos motivos), em que são fornecidas organizações conceituais de construção da realidade, apreendida e comunicada, e identificadas no nível simbólico.

O conceito de representação sugerido por Chartier (2002, p. 22-23) refere-se ao “ser apreendido” constitutivo da sua identidade, permitindo a articulação de três modalidades da relação com o mundo social:

em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exhibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objectivadas graças às quais uns <<representantes>> (instâncias colectivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.

Não sendo um dado objetivo, as estruturas do mundo social são historicamente produzidas pelas práticas articuladas que constroem suas figuras, em que as representações

são supostas como reflexo ou desvio do social, de forma a ser construído um sentido e dado um significado ao mundo, não meramente intrínseco, único e absoluto. No que concerne a textos e obras, Chartier caracteriza as práticas discursivas “como produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões; daí o reconhecimento das práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação” (2002, p. 27-28), as quais constroem o mundo como representação.

A literatura, nesse sentido, tem se revelado como expressão que fornece imagens da sociedade. Anna Colling afirma que “são as sociedades que, pelos seus órgãos culturais, decidem o lugar concedido à mulher, da sua sacralização ou da sua servidão, da sua liberdade ou da sua opressão” (2004, p. 37). Então, as representações literárias registram, em suas particularidades formais, em seus modos e estilos, de acordo com Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, “os símbolos da pluralidade, os sinais que diferenciam mundos histórico-sociais diferentes. Como imagens, essas representações literárias revelam uma relação de contiguidade com a realidade” (2009, p. 83).

A mulher e, conseqüentemente, sua escrita, inseridas, historicamente, em um contexto de práticas sócio-culturais androcêntricas, foram colocadas, durante muito tempo, em posição de inferioridade. A representação da figura feminina na ficção também visava sustentar esse posicionamento a que eram submetidas, de forma que uma imagem negativa da mulher foi criada e ela, então, projetada como o “outro”. Nesse sentido, Cláudia de Lima Costa expõe que

a “mulher” é uma categoria histórica e heterogeneamente construída dentro de uma ampla gama de práticas e discursos, e sobre as quais o movimento das mulheres se fundamenta [...]. Dado o contexto conjuntural que acompanha certas exigências políticas, essa categoria é (e deveria continuar sendo) utilizada para articular as mulheres politicamente, reconhecendo-se, contudo, suas temporalidades e densidades divergentes. (2002, p. 71).

Salette Rosa Pezzi dos Santos (2010, p. 76-77) conjectura que durante o século XIX acentua-se a “racionalidade de uma divisão sexual, cabendo a cada gênero sua função, seus papéis, suas tarefas, ocupando cada qual espaços previamente determinados”, desenhando-se um triplo movimento em relação ao sexo feminino: de restrição ao espaço público, instituição de um espaço doméstico predominantemente feminino e a ocorrência de um superinvestimento do imaginário e do simbólico masculino nas representações.

Dessa maneira, é essa configuração social que vem a estabelecer as zonas de exercício de poder, e que, consoante Santos (2010, p. 77) expõe, constituiu o ponto fulcral das relações

entre homens e mulheres, cabendo “às mulheres a tarefa de ordenar o poder privado, familiar e materno a que estavam reservadas”. A autora, no que tange às representações do feminino na modernidade, afirma que

atenderam aos interesses da fantasia masculina e não podem ser apreendidas como representações exatas da experiência feminina, justamente porque estão calcadas numa visão patriarcal da diferença de gênero, a qual construiu uma interpretação ideológica da desigualdade entre homens e mulheres, e da diferença sexual macho/fêmea, a partir da equação de que sexo é igual a gênero. Graças a esse entendimento, essas representações estiveram pautadas na falácia de que, a partir do dado biológico, podiam-se convencionar papéis sociais para as mulheres e para os homens. (SANTOS, 2010, p. 77).

Com o advento dos estudos feministas, esses pressupostos são, paulatinamente, desconstruídos, baseando-se na afirmação de que gênero não atende à equação que o iguala a sexo, uma vez que “aquela formulação patriarcal cumpriu a função de naturalizar assimetrias, estabelecendo uma prática social que serviu aos interesses do homem” (SANTOS, 2010, p. 78). Gênero, diversamente de sexo, é atestado como um produto construído socialmente, assimilado, figurado e instituído, de forma que, para Funck (1994, p. 21), se configura “não apenas de uma questão de diferença, que pressupõe simetria, mas de uma questão de poder, onde nos deparamos com assimetria e desigualdade, com a dominação do feminino pelo masculino”. Por conseguinte, à mulher restaria “desempenhar papéis subalternos nas mais variadas áreas da esfera pública”, complementa Santos (2010, p. 78).

A partir dos estudos de gênero, a recodificação do papel da mulher, em conformidade com Cecil Jeanine Albert Zinani (2013, p. 55), “implica a constituição da subjetividade feminina, à medida que a modificação do padrão tradicional abala a maneira de lidar com a economia interna e a externa, forçando a mulher a assumir o seu lugar tanto no espaço privado como no social [...]”.

Em relação à subjetividade, Chris Weedon (2003, p. 111, tradução nossa) abre a discussão apontando que teorias concorrentes sobre o conceito provêm de vertentes derivadas do humanismo, do Marxismo, da psicanálise, do pós-estruturalismo e da teoria pós-colonial, tornaram-se centrais ao trabalho feminista em estudos literários e culturais e afetam como os críticos veem autoria e a produção, recepção e o significado dos textos<sup>163</sup>. Muito do feminismo do final do século XIX e princípios do século XX, consoante a autora, tiveram

---

<sup>163</sup> Do original: “Competing theories of subjectivity, variously derived from humanism, Marxism, psychoanalysis, post-structuralism and post-colonial theory, have become central to feminist work in literary and cultural studies and they affect how critics view authorship and the production, reception and meaning of texts”.

como foco os direitos das mulheres enquanto sujeitos individuais<sup>164</sup> e em como os significados da diferença sexual e feminilidade afetaram o estatuto das mulheres enquanto sujeitos<sup>165</sup> (WEEDON, 2003, p. 111).

A subjetividade gendrada passa a ser o cerne da política feminista, em fins da década de 60 do século XX, na segunda onda feminista, juntamente com as lutas por igualdade de salários e educação, e pelo fim da duplicidade de critérios sexuais e da exploração de mulheres em todas as esferas da vida. Consoante Weedon (2003, p. 111, tradução nossa), o grito de guerra feminista “o pessoal é político” encorajou as mulheres a examinarem como sua subjetividade havia sido moldada por relações patriarcais que determinaram as aspirações, a autoestima e a divisão sexual de trabalho e os papéis de gênero patriarcais<sup>166</sup>. Esses foram, portanto, os ideais que trouxeram consciência às mulheres de sua importância e, em discussão, estavam a sua natureza e o significado de feminino<sup>167</sup> e feminilidade. Assim, as teorias concorrentes foram retomadas e desenvolveram-se dentro dos feminismos liberal, socialista, radical e pós-moderno, de forma que a cada um competia uma maneira diferenciada de leitura de textos culturais.

Foi, portanto, a segunda onda feminista que também, conforme argumenta Weedon, começou a desafiar essas teorias patriarcais de longa data da natureza das mulheres, transformando entendimentos dominantes da política e, assim, estendendo o político para a vida pessoal (2003, p. 113).

O termo sujeito, bem como todos seus significantes, apresenta significados plurais que dependem do contexto. Como ocorre na teoria feminista, Weedon considera que ser um sujeito político com direitos e deveres comparáveis aos masculinos tem sido, há tempos, a questão-chave feminista e, para além do seu significado político, o termo “sujeito”, em seu significado gramatical em relação a verbos e predicados, tornou-se importante em teorias pós-estruturalistas da subjetividade, em que a identificação com a posição do sujeito na linguagem constitui a subjetividade do indivíduo. No que concerne à filosofia, o sujeito é variadamente definido como “a entidade que pensa e sente, a mente, o ego, a consciência de si”<sup>168</sup>, dos quais todas são importantes em debates feministas (2003, p. 112, tradução nossa).

---

<sup>164</sup> Marcados por gênero.

<sup>165</sup> “Much feminism in the late nineteenth and early twentieth centuries focused on women's rights as individual subjects and on how the social meanings of sexual difference and femininity affected women's status as subjects”.

<sup>166</sup> Do original: “The feminist rallying cry ‘the personal is political’ encouraged women to examine how their subjectivity had been shaped by patriarchal relations which determined aspirations, self-worth, the sexual division of labour and patriarchal gender roles”.

<sup>167</sup> Femaleness (WEEDON, 2003, p. 112).

<sup>168</sup> The thinking and feeling entity, the mind, the ego, the conscious of self.

Destarte, a subjetividade, segundo aponta Weedon (2003, p. 112, tradução nossa), e condizente com a teoria feminista, “variadamente refere-se aos pensamentos conscientes e sentimentos do indivíduo, seu senso de pessoa e, nos contextos psicanalíticos e pós-estruturalistas, ela inclui significados inconscientes, desejos e vontades.”<sup>169</sup> Na discussão feminista, além dos termos “sujeito” e “subjetividade”, “experiência” e “identidade” também ocorrem regularmente. De acordo com Weedon, em teorias baseadas na experiência do sujeito, o “eu” feminino/da mulher é formado por sua observação e envolvimento prático com o mundo<sup>170</sup>; a identidade, por sua vez, é usada para se referir ao sentido consciente de uma mulher de quem ela é<sup>171</sup> (2003, p. 112, tradução nossa).

Dentre as diversas abordagens acerca do sujeito e da subjetividade propostas por Weedon (2003), a presente dissertação dirige-se às análises literárias e culturais centradas na mulher, ginocrítica proposta por Showalter (1994), uma vez que considera a mulher tanto sujeito como objeto de conhecimento, privilegiando-se os textos de autoria feminina.

A constituição do sujeito feminino, conforme argumenta Zinani (2013, p. 55), “é um processo com raízes históricas que implica transformações relevantes na sociedade, uma vez que a mudança da mulher acarreta modificações nos papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos, tornando-se abertos e indeterminados”.

Suscitando os preceitos de Alcoff<sup>172</sup>, Costa (2002, p. 76) sugere definir

“mulher como posicionalidade”, em que posição se refere a uma identidade politicamente assumida, que está invariavelmente ligada à localização do sujeito (seja ela social, cultural, geográfica, econômica, sexual e assim por diante) e a partir da qual interpretamos o mundo e na qual nos fundamentamos.

Por conseguinte, em relação à identidade, dois pontos são destacados por Costa no que tange ao conceito de “mulher como posicionalidade” proposto por Alcoff: trata-se, primeiramente, de um termo relacional e, em segundo lugar, atesta-se que as diferentes posições, intersectadas por outras categorias sociais e ocupadas pelas mulheres, “podem ser usadas como um lugar a partir do qual essas mulheres se engajam com a construção, e não com a simples descoberta dos significados”. Nesse sentido, a autora complementa que “o

<sup>169</sup> Do original: “Subjectivity, as it occurs in feminist theory, variously refers to the conscious thoughts and feelings of the individual, her sense of self and, in psychoanalytic and post-structuralist contexts, it encompasses unconscious meanings, wishes and desires”.

<sup>170</sup> A woman’s self is formed by her observation of and practical engagement with the world.

<sup>171</sup> Identity is used to refer to a woman’s conscious sense of who she is.

<sup>172</sup> Consultar ALCOFF, Linda. Cultural feminism versus poststructuralism: the identity crisis in feminist theory. *Signs* 13(3), 1988.

conceito de posicionalidade permite que outras identidades sociais e relações além do gênero possam assumir prioridade na formação da consciência multivocal das mulheres.” (2002, p. 77).

Em *Presença de Thalia*, Ruth Laus apresenta, por meio de um narrador em terceira pessoa, uma progressão de representações de imagens femininas que acompanham o desenrolar temporal na narrativa, situadas e restritas, basicamente, no campo social familiar, em uma região cultural ficcional que representa Tijuca. Essas representações são feitas a partir das descendentes de Anna e Hans Meissen, já estabelecidos em solo brasileiro, e concentram-se nas experiências dos sujeitos femininos representados pelas figuras da filha Thalia Rottweil Meissen; da neta Maria Meissen de Mattos; da bisneta Theodora de Mattos Camargo e, finalmente, da tataraneta Thalia de Camargo Raposo. A cada uma dessas personagens cabe inaugurar um capítulo na obra e, conseqüentemente, pode-se dizer um novo capítulo na história do clã germânico.

A epígrafe deste subcapítulo pode ser elucidativa. A essas personagens femininas, a sua realização e emancipação dar-se-ia-se por meio das artes, cada qual perseguindo seu sonho e vontade de atingir seu objetivo. Consoante Junkes, “as personagens femininas de *Presença de Thalia* carregam muito fortemente dentro de si o estigma de atrizes de sonhos desvirtuados” (2000, s.p.). Diferentemente das representações canônicas em que as mulheres perseguiram o sonho de contrair matrimônio e constituir família, pois a elas era esse o papel destinado, as descendentes do clã Meissen não almejam o casamento senão quando lhes é imposto, de certa forma, ou como artifício para a concretização de seus objetivos; a elas, cada qual em seu universo artístico, realizar o sonho era imperativo.

Pode-se dizer que as personagens vivenciam um drama que, transposto a uma realidade objetiva, vai ao encontro do que Beauvoir caracteriza como o drama da mulher, o qual “é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial” (1980, p. 23). Conseqüentemente, a autora complementa que

todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista da existência em “si”, da liberdade em facticidade; essa queda é uma falha moral, se consentida pelo sujeito. Se lhe é infligida, assume o aspecto de frustração ou opressão. Em ambos os casos, é um mal absoluto. Todo indivíduo que se preocupa em justificar sua existência, sente-a como uma necessidade indefinida de se transcender. (BEAUVOIR, 1980, p. 23).



Por conseguinte, analisemos a construção da identidade e da subjetividade das personagens de Ruth Laus, em que tal construção se relaciona aos “laços de família”, citando Clarice Lispector, estabelecidos na obra ficcional. Esse mundo, construído essencialmente pelo olhar masculino, é transposto por meio da expressão literária, na condição da escritora, com vistas a desvelar a condição feminina: “fazer sentir com o outro e como o outro, partilhar um registro simbólico e imaginário é a magia da Literatura.” (MELLO, 1998, p. 12).

Na obra de Ruth Laus assim como ocorre, consoante Elódia Xavier (1998, p. 13), ao proceder à leitura de vários textos de autoria feminina, atesta-se a recorrência do tema da família: “voltadas, sobretudo para o espaço doméstico, privado, as mulheres, ao construírem seu universo ficcional, priorizam as relações familiares”. Em *Presença de Thalia* (1989), “os laços de família” são protetores e constrictivos, constituindo-se em elementos estruturantes da narrativa e interferem diretamente nas práticas sociais das personagens. Além disso, a família é considerada como “lugar de adestramento para a adequação social” (XAVIER, 1998, p. 13-14) e, muitas vezes, responsável pelos conflitos narrados.

#### **4.3.1 Thalia Rottweil Meissen: o primeiro palco**

O primeiro capítulo, intitulado “O primeiro palco”, desenrola-se entre 1880, com a chegada do casal-matriz germânico a Tijucas – Anna e Hans Meissen -, a 1909, ano marcado pelo falecimento de Thalia Rottweil Meissen e nascimento de sua filha, Maria Meissen de Mattos.

Neste capítulo é estabelecido o núcleo familiar Meissen da trama, em que a narrativa reforça o sistema de gênero, mapeando os espaços público e privado, configurando funções diferentes para sexos diferentes.

O espaço privado é representado primeiramente, pela granja onde residem Anna e Hans Meissen, presente dos tios (Rainer Brehm e Belica Xaxier) e do “avô” (Pedro Xavier), em que também vivem os gêmeos serviçais descendentes de escravos Tonica e Xandoca e, mais tarde, junta-se aos dois, Tulico (presente de Rainer Brehm a Thalia). Ao passar do tempo, ao prosperar econômica e socialmente, a família Meissen amplia a granja, contando com uma casa suntuosa, patrimônio sólido e seguro, além de cinco filhos, entre eles, a primogênita Thalia Rottweil Meissen, foco da análise.

O espaço público é marcado pela presença masculina. Em relação ao núcleo familiar Meissen, Hans é quem tem acesso ao trabalho fora da granja, pois trabalha na Beneficiadora Santa Izabel, juntamente com Pedro Xavier e Rainer Brehm. As incursões das mulheres pelo

espaço público ocorrem em suas idas à igreja matriz de Tijucas, prioritariamente. Mais tarde, com o nascimento dos filhos homens, serão eles que também terão acesso ao espaço público por meio do trabalho. A narrativa, em grande parte, transita entre o privado – a casa dos Meissen – e o público – a igreja matriz de Tijucas.

Em princípios da narrativa, anunciada a gravidez de Anna, e “dia festivo em casa de Belica e Rainer Brehm”, já se percebe a configuração de uma família tradicional, regida pelos princípios do patriarcalismo: “o sexo e o nome do futuro bebê ocuparam o enlevo do grupo. Os homens queriam menino, Para as mulheres era indiferente” (LAUS, 1999, p. 19), demonstrando a hierarquia de gênero em relação à preferência do “sexo” do infante. A indiferença das mulheres em se posicionar atesta a prerrogativa de constituição do feminino sem um discurso próprio

Em 1882, nasce Thalia “aos dois anos de Brasil” do casal Meissen, o que motiva Hans ir ao jardim plantar uma semente de *flamboyant*: “A árvore cresceria com a filha”, que, de acordo com Pedro Xavier, era uma linda tijucana (LAUS, 1999, p. 19). Simbolicamente, ao plantar a semente na terra, simbolizando a filha, estabelece-se que Thalia terá sua vida atrelada à Tijucas e ao pai, assim como as raízes se fixam na terra e ficam restritas àquele espaço. A essa personagem o destino não seria outro senão ali permanecer.

Thalia, aos seis anos, tinha dois irmãos – Hans e Rainer – e pais abastados. Quando criança, “ajudava a mãe a colher frutas e legumes, gostava de vê-la ordenhar as vacas ou acompanhá-la ao poleiro para recolher ovos das poedeiras” (LAUS, 1999, p. 20) e “Thalia já ajudava a mãe: para fazer um bom casamento, é preciso saber trabalhar” (LAUS, 1999, p. 23), ponto expresso pela voz narrativa. Desde cedo, os papéis sociais dos sexos estavam bem determinados: o lugar da mulher reduzido ao espaço privado e seu destino, o casamento.

Nessa idade, em torno dos seis anos, “naquele vinte de janeiro” [1988], dia de São Sebastião, padroeiro de Tijucas, é que desperta o desejo de Thalia de ser o próprio santo nas procissões da cidade, por conta de ser uma grande celebração festiva local que atraía muitos devotos, também vindos de lugares vizinhos. O encantamento da menina já parte no começo da missa, em companhia de Anna, sendo que, das meninas, a mais atenta Thalia:

Ajoelhada ao lado da mãe, fixou sua atenção no padroeiro tirado do altar-mor para o andor colocado defronte aos bancos.

- Por que o santinho está todo espetado? – perguntou meio alto, tirando riso das vizinhas de banco.

- Psiu! Não se deve falar na igreja – repreendeu Anna baixinho.

Já o padre iniciava o sermão.

- Como é que o padre fala?...

- Fica quietinha – pediu a mãe -, senão terei que te levar para casa e não vais à procissão.  
 - Procissão? Há!!! – lembrou deslumbrada. E começou a reconstruir na memória a do ano anterior, que tinha visto de longe: todos em fila, um atrás do outro, começando pelos pequenos. Meninos de um lado, meninas do outro. Um homem de casaco de seda vermelha, bem na frente, levava uma cruz de prata na ponta de um pau. Moças e velhas atrás das meninas e do outro lado a homarada toda. No meio, entre as filas, uma porção de mulheres com livrinhos escolhia os cânticos e depois todo mundo cantava igual. Também no meio, mais atrás, homens de casaco vermelho levavam nos ombros aquilo que a Mutti chamava de andor, todo coberto com flores de papel crepon. O santinho saía alto no meio da gentarada. Bonito!... claro que ficaria quieta (LAUS, 1999, p. 20-21).

Como não pudera acompanhar a procissão com a Mutti nos anos anteriores “por causa dos pequenos”, e “só o Papi representava a família”, a lembrança lhe causa deslumbramento, ainda na visão ingênua e infantil, e garante a devida obediência, cedendo ao pedido de silêncio da mãe. Ao acompanhar a primeira procissão em si, Thalia impressiona-se sobremaneira e, em pensamento, projeta-se no alto do andor, de forma que “via-se firme segurando o tronco que o amarrava. Reta. Sem cansaço até o fim da procissão” (LAUS, 1999, p. 22), manifesta-se na pequena Thalia o desejo e, com ele, revela-se a vaidade.

De certa forma já demonstrando uma postura transgressora, a primogênita dos Meissen, em uma primeira tentativa de conversa, “às seis horas da manhã, na mesa do café, a oração paterna e o silêncio habitual”, mas o desejo mais forte, indaga:

- Papi – saiu muito alto, nervosa baixou a voz -, como se faz para ser São Sebastião? Foi um estalo. Os pais se olharam. Os gurus também, achando graça, mas sem ruído.  
 - Que novidade é esta hoje? – Hans disfarçou o riso. – Falar à mesa e perguntar uma bobagem dessas...  
 - Desculpe! É que eu queria se São Sebastião.  
 - Falaremos logo mais, está bom? O Papi agora não pode. Tem que sair apressado (LAUS, 1999, p. 22).

Thalia não desiste e, mais tarde, quando Hans volta para casa, já tendo arquitetado uma estratégia de interpelação, a menina, mais uma vez, questiona:

- Papi, o senhor pode conversar agora?  
 - Ainda não estás dormindo, filha? – surpreendeu-se o pai.  
 - O senhor não disse que ia conversar comigo?  
 - Bem, vamos ver o que há.  
 - Como se faz para ser São Sebastião?  
 - Como os gurizinhos que estavam na procissão pagando promessas? Primeiro tinhas que ser um menino.  
 - Não! – esse Papi não entendia nada. – Aqueles são santinhos de mentira que andam no chão. Eu digo andar lá no alto em cima de flores.  
 Hans achou graça, sentou-a nos joelhos e pôs-se a acariciar-lhe os cabelos.  
 - Que ideia é esta? Só santo de verdade pode andar assim. Sua filha inventava cada uma... pensou Meissen, divertindo-se.  
 - E não se pode ser santo de verdade?

- Sendo bem bonzinho, sim. Mas só depois de morrer – brincou o pai.  
 - E como se faz para morrer? – insistia a menina.  
 - *Meine liebe!* O que tens nesta cabecinha? Uma linda menina loura e cacheada não pode ser São Sebastião. Pode, quando muito, ser um anjinho rechonchudo. Queres ser um?  
 Thalia, naquele aconchego extra com carícias nos cabelos, fora vencida pelo sono (LAUS, 1999, p. 23-24).

Com o intuito de ser São Sebastião, a personagem dirige-se à mãe que, da mesma forma que Hans, não vê possibilidades de a filha ser São Sebastião, sendo que à menina restaria sair de anjinho e, assim, Anna pede que ambas façam uma promessa para que a criação de galinhas sare de uma doença e Thalia participe da procissão. No entanto, a menina não queria ser igual aos demais que acompanhavam a procissão e a impossibilidade de ser São Sebastião a decepciona profundamente: “- Mutti, eu não vou sair de anjo. Se a galinhada sarar a senhora manda o pequeno Hans. Eu só queria sair se fosse de São Sebastião” (LAUS, 1999, p. 26). O posicionamento da pequena Thalia revela uma tentativa de construção de sua identidade, mas acaba sendo tolhida pelos pais, diante da possibilidade de realizar seu sonho.

Ao avançar a narrativa no tempo, em 1897, quando os herdeiros dos Meissen já somavam cinco e a casa onde moravam era nova e grande, Thalia, prestes a completar quinze anos, ocupa o lugar da mãe na saleta-escola. Desempenhando o papel que cabia ao feminino,

se esmerava no ensinar como o fizera no aprender. Já sabia quase de cor todos os livros da casa [...]. Depois da ceia os lia em voz alta, enquanto os pais e irmãos mais crescidos a cercavam perto do grande fogão de alvenaria, no inverno, ou na varanda no verão. Ela vivia cada história. Era heroína em todas. Figuras maravilhosas a acompanhavam o dia todo (LAUS, 1999, p. 30).

Apreende-se que a jovem, apesar de ter sua vida restrita ao ambiente privado do lar, em cada história via uma fuga desse ambiente e, colocando-se como a personagem central, de certa forma, conduzia sua própria história de vida.

Nesse ano, outro evento promove outra transformação na vida de Thalia: sua mãe Anna, ao ser coiceada “exatamente no ventre que abrigava o novo bebê”, enquanto examinava uma vaca doente, fica entre a vida e a morte. Esse evento remonta ao episódio das galinhas, envolvendo a promessa de cura da criação, e traz à adolescente o sentimento de pungimento por não ter saído de anjo nas procissões. A situação extrema, a pressão da parteira e o pedido de Tonica de ser feita uma promessa, além do sentimento de culpa, levam Thalia a comprometer-se em sair de Virgem Maria na Procissão do Corpo de Deus, todos os anos, a vida inteira:

- Meu São Sebastião – rezou Thalia -, eu gosto muito do senhor, perdoe por eu não ter saído de anjinho, mas achei que isso ficaria melhor para os guris. Agora a Mutti está doente e eu peço de todo coração: não deixe que ela morra. Por favor! Eu prometo... eu prometo... o quê, Tonica?
- Sair de Virgem Maria na procissão do Corpo de Deus – aconselhou Tonica muito segura.
- Mas isso não é para São Sebastião – lembrou Thalia.
- Não faz mal, é pra Nossa Senhora e ela é muito mais grande que São Sebastião – benzeu-se. – Ele que me perdoe. Adespois ele compreende que tu não podes sair de anjinho nem de São Sebastião. Ele compreende, filhinha. Promete!
- Sim, meu São Sebastião, eu sairei de Virgem Maria na procissão do Corpo de Deus se a Mutti não morrer. Enquanto eu viver, sairei de Virgem todos os anos. A vida inteira.
- Toda a vida não, filhinha, adespois de casada e com filho não se pode sair de Virgem.
- Eu nunca vou me casar. Não quero. Não quero casar nem ter filhos. É horrível! A Mutti está morrendo por isso, Não viste o bebê sair morto no meio da sangueira? Não quero casar. Meu São Sebastião, juro que sairei de Virgem a vida toda se a Mutti não morrer. Por favor! (LAUS, 1999, p. 32).

A personagem, da adolescência à idade adulta, desenvolve ainda mais o encantamento e o deslumbramento com o ato da representação em cada uma das procissões. Se a ela tinha sido negada a possibilidade de incorporar um santo, viveria sua plenitude e realização incorporando a Virgem Maria, papel que desempenhou com maestria. Thalia, deve-se dizer, transitava entre o privado e o público. No primeiro, encontrava guarida e encorajamento; no segundo, seu sonho era alimentado por meio da admiração. Ela era, enfim, o centro, e dona de uma história que não era apenas sua, mas compartilhada na e pela região.

Na primeira procissão, Anna Meissen esmerara-se no traje de Virgem Maria, momento em que toda a família rodeia a “Virgem”:

- o camisolão de seda branca farto, franzido, caía até os pés de Thalia. Uma grega de fios dourados fazia barra em toda a roda sobre a bainha, arrematava a boca das mangas largas bem compridas e enfeitava o decote junto ao pescoço. Um manto de seda azul-celeste cobria-lhe os cabelos louros e soltos em ondas sobre as costas. [...]
- Que “Nossa Senhora” linda! – repetia Tonica.
- Dá até vontade de rezá pra ela – confirmava Morena.
- Thalia fixara-se no espelho e mal segurava a alegria interior de sentir-se bela e admirada. Mas conflitos brigavam com ela: Pecado! Estar contente com a doença da Mutti. Pecado nenhum. Estava alegre porque a Mutti não havia morrido e ela poderia sair de “Virgem” todos os anos. Coisa boa! Depois, os sapatos feitos na seda do manto, tão macios, pareciam um punhado de nuvens...
- (LAUS, 1999, p. 33)

A partir desse momento, “a vaidade tomava o tamanho de Thalia [...]. Ela já não precisava ser São Sebastião. Era a própria Virgem Maria caminhando sobre as nuvens de seus sapatos azuis. Devagar, tranqüilamente e linda. Muito linda” (LAUS, 1999, p. 33). E à

personificação desse papel, Thalia foi se estabelecendo como figura de reverência e idolatria, em casa e fora dela, e, conseqüentemente, sua soberba aumentava.

A cada ano, novos e sempre mais luxuosos vestidos, sapatos e mantos. Sob a égide de Hans Meissen, “um tributo de gratidão a Deus pela preservação de sua mulher. A própria parteira dissera: ‘Só um milagre pode salvá-la.’ Ele esperara o milagre e Thalia o tinha trazido. Parecia uma santa, entrando de mãos postas, no quarto da mãe doente: “Não chore mais, Papi, a Mutti vai sarar” (LAUS, 1999, p. 34).

Com toda a devoção, anualmente também a promessa era renovada. Como encarnar a Virgem era considerado, por Thalia com muita responsabilidade, ela acaba sendo dispensada dos trabalhos domésticos. Ainda assim, suas principais ocupações estavam restritas ao espaço privado e, a partir de então, concentraram-se nas aulas, na cítara e nos livros, assim nos cuidados pessoais: “A babosa passou a atender massagens nos cabelos e nata fresca pela manhã protegia-lhe a pele delicada. Cada ano, à hora da procissão, o rosado do rosto acentuava-se ao sol outonal. Os grandes olhos azuis brilhavam intensamente” (LAUS, 1999, p. 34). Ao mesmo tempo que incorporava uma outra personagem, delineia-se a figura da mulher ideal, santificada, intocável, atestando-se a personificação de uma Virgem Maria branca, a pureza retratada na pele, na idumentária e no comportamento:

E Thalia leva a sério o seu compromisso. Abominava bailes e festas mundanas. Igreja, serões de música, leitura, nada mais. O modelo da pureza. A maledicência não tinha como atingi-la. “É a própria Virgem” – diziam as comadres. Outras jovens a invejavam, provavelmente, ainda assim a respeitavam. Casar e ter bebês não estavam nos planos de Thalia. O problema com a mãe a chocara violentamente. Depois, o casamento iria afastá-la da santa personificação. “Jamais! Por coisa nenhuma deste mundo...” (LAUS, 1999, p. 34).

Aos vinte e cinco anos de idade, quando atingira dez de Virgem Maria, “era Thalia Rottweil Meissen”, fato que preocupava a Anna, mas que Hans consentia. Se a cada procissão era renovada a promessa, na mesma medida, renovava-se em Thalia, também, “uma indescritível sensação que a estonteava. As emoções vividas em cada ano foram sempre inatingíveis em qualquer outra circunstância de sua vida” (LAUS, 1999, p. 36). Até a terceira, limitara-se a repetir o estabelecido pelo pároco; a partir da quarta, as alterações começaram a tomar maior proporção. Thalia vivia por e para interpretar a Virgem. A personagem não almejava o casamento, quanto menos desempenhar outro papel que não o da idolatrada santa.

Contudo, a transformação derradeira na vida de Thalia inicia com a chegada de seu futuro marido, Rodolpho Garcia de Mattos, médico paulista de vinte e oito anos, que aporta em Tijuca. Como promessa à mãe, o médico deveria visitar Nossa Senhora dos Navegantes a

cada aportar e assim o fez: “Ao entrar na igreja encontrou Thalia que a deixava” (LAUS, 1999, p. 40). O “marujo” encanta-se com a moça, mas esta, ao ser interpelada, não responde e sai constrangida. A indecisão entre a santa e a moça faz com que Rodolpho abra e feche o pacote de velas, saindo, em seguida, à procura de Thalia, sem, no entanto, reencontrá-la. “Negando-se à derrota”, o paulista retorna à venda onde comprara as velas e lá conhece Deoclécio (Pão-por-Deus), quem, a partir de então, não só lhe diz quem é Thalia, mas que, primeiramente, lhe ajuda a conquistá-la. Depois, Rodolpho conta ainda com o auxílio de Ingrid, irmã da Virgem tijuicana e agora sua cúmplice, para poder aproximar-se de Thalia.

No episódio em que Rodolpho se lembra de pagar a promessa de acender velas à Nossa Senhora dos Navegantes, o que seria realizado na manhã seguinte, Deoclécio avisa-o que “- Nesse caso, é melhor ir agora pois é mês do Rosário e está na hora do Terço. A moça-Virgem está na igreja. Sem falta.” (LAUS, 1999, p. 53). Assim, o “marujo de Thalia” se dirige à igreja e lá a avista, de longe, ela passa por perto dele ao sair, mas não ocorre uma aproximação. Ingrid, então, é quem interpela o rapaz, que a pede para entregar um presente à irmã.

Ao chegar em casa, é descoberta a “ousadia” de Ingrid e Rodolpho e, em meio à confusão, é esse o momento em que desperta em Thalia novos “sentimentos”:

Thalia que na discussão pegou a correntinha caída das mãos do pai, encontrou-se olhando condescendente o coraçãozinho. Não era de todo mau sentir-se admirada de maneira nova. Com ela novamente aquela cara morena talhada em jacarandá, dois olhos verdes olhando-a assustados. Para ser honesta, ele era um rapagão. E que bonita voz: “boa tarde, deslumbramento!” (LAUS, 1999, p. 55).

Em um primeiro momento, a resistência de Hans em relação a um possível casamento da primogênita decorre de dois fatos: a promessa feita e pelo fato de não saber ainda que Rodolpho era médico e não marujo. Logo em seguida, é exposta a superproteção paterna, de forma que Thalia “era aquele desabrochar de ternura quando ele chegava cansado da sobrecarga diária. Interessava-se por todos os detalhes do dia” e que “o desejo de manutenção do celibato de Thalia podia também ser um temor inconsciente de que o abandono da promessa pudesse ser punido com a saúde de Anna ou com a sua morte. E, para Hans, perder a esposa seria a mais cruel de todas as desgraças” (LAUS, 1999, p. 58).

Por fim, com os argumentos de Anna sobre a possibilidade de a filha encontrar-se desamparada na velhice, em que a única divergência do casal se prendia ao assunto casamento de Thalia, e a descoberta da real profissão do futuro noivo da filha, acabam por fazer ceder a “má vontade de Hans”. Para o pai, à filha caberia a decisão: “Em matéria de casamento quem

fala é o amor” (LAUS, 1999, p. 63). A voz narrativa traz muito comumente à tona os pensamentos de Hans Meissen, mostrando que, apesar da dominação a que expunha as demais personagens, era concebido como um “romântico” e que cedia às interpelações da esposa Anna. Dessa forma, a violência simbólica permeia toda a trama em *Presença de Thalia*, em que a dominação masculina, algumas vezes camuflada, não passa incólume.

E o compromisso entre Thalia e Rodolpho firma-se. No Natal, na volta de Rodolpho, oficializam o noivado e, “do Natal a Corpus Christi, Thalia mergulhou numa atmosfera atordoante que a envolvia toda: o desfile daquele ano com a solenidade especial da alteração da promessa e o ato religioso do casamento branco. Muito branco, enriquecendo a igreja ao som da Ave-Maria” (LAUS, 1999, p. 65). Seria a última procissão de Thalia Rottweil Meissen como Virgem Maria e o seu casamento marcaria a última, e derradeira, reviravolta.

Na última procissão, a solenidade foi alterada, de forma que a “Virgem” seria despojada e foram lidos os novos deveres a serem assumidos por Thalia: “Que tua primeira filha se chame Maria. Que mesmo com sacrifício acompanhes todas as procissões de Corpus Christi e, se possível, aqui na tua terra. Que a soma correspondente às despesas do vestuário seja doada à paróquia, para atendimento aos pobres” (LAUS, 1999, p. 68). Na cerimônia de casamento, toda a pompa e “a noiva foi a mais bela de todos os tempos” (LAUS, 1999, p. 70).

Enfim, a realidade chegara para a ex-Virgem-Maria-de-Tijucas:

E Thalia acordou!

Não seria mais a Virgem Maria. A festa havia acabado. Que alto preço tinha pago pelo uso, uma única vez, de um traje nupcial ao som da Ave-Maria.

Agora, espaços imensos alargavam distâncias. Longínquos sua terra, o passado, a alegria. Neles procurava resguardar-se em lembranças, mas estas pisavam pela impossibilidade de serem vividas. No começo tivera São Paulo para conhecer. Depois, apenas o cotidiano. Marido na clínica, nos chamados noturnos. A casa sempre vazia e vazio de alegrias seu coração (LAUS, 1999, p. 71).

Sendo preciso acompanhar o marido, apesar dos esforços de Hans para retê-los em Tijucas, e que Thalia esperava fossem vitoriosos, pois Rodolpho deveria permanecer em São Paulo devido a compromissos assumidos com a clínica, mudam-se. O passar lento dos dias, acompanhado da espera do primeiro filho, de uma gravidez inesperada e indesejada, trouxeram à protagonista depressão.

Com a aproximação da data da décima segunda procissão, tendo Rodolpho lhe prometido que o bebê nasceria “em casa dos Meissen”, Thalia, mesmo faltando dois meses para o nascimento, usa como persuasão a recomendação do padre de que ela deveria acompanhar a procissão, de preferência, “em sua terra”, o que o marido consente. A viagem



de volta a Tijucas, que para Thalia trouxera “uma alegria mansa”, com o mar revolto, a debilita ainda mais:

O desconforto do balanço infindável, o enjôo, apagaram em Thalia a doce alegria do embarque. Quebraram-lhe as forças conseguidas no esforço de reerguer-se para a volta. Os transtornos da gravidez inesperada e indesejada por ela acentuaram-se. Havia, ainda, o querer voltar e o temer chegar. A depressão renasceu. (LAUS, 1999, p. 72).

No terceiro dia em Tijucas, e o primeiro a levantar-se e deixar o quarto (o que causou “leve alegria na casa”), Thalia faz um breve passeio pela granja e depois retorna para seu quarto. Lá, deita-se e logo decide levantar-se para abrir o “enorme baú, dos vindos da Alemanha, em madeira fina coberta por couro tacheado, curtido com os pelinhos do animal”, onde eram guardados os trajes de “Virgem”:

Thalia, que se deitara ao voltar da granja, não se conteve mais. Decidiu-se: puxou o banquinho de costurar, sentou-se ao pé do baú e o abriu. Primeira visão, o manto azul com pedrarias. Timidamente, quase não o fazendo, tirou-o de lá. Alisou-o suavemente, colocou-o sobre a cabeça. E já, bem dobrado, à saída, do manto, o camisolão de cetim e *pailletés* leitosos. Ainda o sapato completando o traje da última procissão. Calçou o seu pousar sobre as nuvens. Pôs-se de pé, abriu o velho guarda-roupas feito pelo pai e, colocando o camisolão à sua frente, olhou-se no espelho interno da porta.

Depois, a rememorar momentos perdidos, Thalia reviu, peça por peça, todos os seus onze trajes de “Virgem”. E, a colocar vestidos em frente ao corpo deformado, a cobrir-se e descobrir-se com mantos azuis, foi espalhando sobre os móveis do amplo quarto do casarão todos os envólucros da “Virgem” que ela tanto gostava de interpretar (LAUS, 1999, p. 73).

E o estado de Thalia piorava à medida que se aproximava o dia da procissão: “Na véspera, um parto prematuro trouxe Maria. No dia, enquanto a procissão coloria o Pontal, Thalia abandonou definitivamente as procissões terrenas” (LAUS, 1999, p. 75). Dessa forma, a procissão não chegou a dispersar-se e a notícia do falecimento de Thalia trouxe às pessoas a “incômoda certeza de que Thalia tinha sido punida com a morte por ter abandonado a promessa” (LAUS, 1999, p. 75). Seguiu-se uma vigília noite adentro em homenagem à “Virgem” que partira e, de manhã cedo, o corpo deixa o quarto onde passara a noite em direção à matriz – ali todos poderiam vê-la:

Foram passando, em lágrimas, para deixar uma prece, uma flor. E ela parecia a própria Virgem Maria. Agora em porcelana, na sua palidez, na sua imobilidade. A partir dali – por certo -, quando rezassem à Nossa Senhora, era de Thalia a imagem que iriam encontrar em suas mentes. (LAUS, 1999, p. 75).

Nessa dimensão, “ao nascer-lhe a filha, Maria Meissen de Mattos, Thalia encerra o exercício de elaboração do seu feminino” (SACHET, 1999, p. 160), em que o sujeito, enquanto personagem, mesmo que ilusoriamente, construía seu caminho por meio da personificação da Virgem Maria e, em certa medida, constituía-se com discurso próprio, calcado na religiosidade como desculpa, exatamente por poder interpretar um papel que ela tomara para si. Ainda assim, Thalia encontrava-se atrelada, concomitantemente, a dois espaços: o familiar e o regional – lugares em que encontrava suporte para a realização de seu sonho ou para a manutenção de seu desejo. Tendo de partir com o marido, ficam para trás os mantenedores da identidade que se delineava em Thalia – os que lhe permitiam realizar-se humanamente.

A partir do momento em que a realidade lhe é apresentada, isto é, o momento em que abdica de sua interpretação, que é sua autonomia, esta é sobreposta pelo matrimônio, e à personagem não resta outro fim senão, ao retornar para sua terra e pela impossibilidade de retomar o mito da virgem tijuca, a morte e a liberdade plena. Isso ainda remete à semente de *flamboyant*, simbolicamente plantada por Hans quando Thalia nascera e que vem a acompanhar o crescimento da filha: cujas raízes sempre foram em Tijuca e ali ela permaneceria para sempre.

#### **4.3.2 Maria Meissen de Mattos: à inventadeira armam um circo**

Intitulado “Brincando de parecer”, o segundo capítulo, de 1909 a 1930, inicia com o nascimento de Maria Meissen de Mattos, filha de Thalia e Rodolpho. O espaço configura-se ainda o mesmo, e a família hierárquica organiza-se da mesma forma, uma vez que Maria é criada pelos avós Anna e Hans Meissen.

Tendo vindo ao mundo prematuramente, “Maria nasceu miúda, frágil e chorava dia e noite como se tivesse consciência da perda sofrida”. (LAUS, 1999, p.79). A neta dos Meissen foi, em uma cerimônia muito simples, com batizado antecipado e os avós por padrinhos, consagrada à Senhora dos Navegantes: “Era domingo e era de manhã. A partir dos sinos da Ave-Maria, o bebê deixou de chorar”. (LAUS, 1999, p. 80). No caso de Maria, diferentemente de sua mãe Thalia, ser consagrada à Santa “não importava em nenhum compromisso religioso. Ela era apenas uma ‘privilegiada’ – no dizer do pároco – que tinha a Santa como sua protetora. Uma proteção celeste além da terrena do importante Hans Meissen”. (LAUS, 1999, p. 85).

Pelo fato de seu pai Rodolpho ter de partir, e com seu consentimento, Maria acaba por ser criada pelos avós Anna e Hans Meissen que, abalados com a morte da filha e por terem “em mãos um bebê prematuro, mirrado e órfão”, criam a neta sem a disciplina aplicada aos primeiros filhos e amainada por Ingrid, a irmã caçula de Thalia. Quando pequena:

Do amor e da dedicação desabrochou a neta, quase tão forte e bonita quanto a mãe. E ia crescendo em meio aos lindos causos contados sobre Thalia. Sendo o assunto preferido de Tonica, Maria conheceu cada detalhe desde a primeira procissão [...]. O mais emocionante, para Maria, era o caso do *coração*. Agora era dela, guardado cuidadosamente no cofrinho alemão junto ao coraçãozinho de ouro e outras jóias que Papi Rodolpho dera à Mutti Thalia. (LAUS, 1999, p. 82, grifo da autora).

Logo, Maria é apresentada antiteticamente: do nascimento, frágil a uma criança forte, pelo amor e dedicação dispensados pelos avós, além de ser rodeada pelas lembranças da mãe Thalia. A família e o ambiente privado são, precisamente, os laços protetores e constritivos.

Aos seis anos e meio de idade, em 1916, Maria começa a frequentar o Grupo Escolar Cruz e Sousa, recém-inaugurado, já que Anna não mais tinha energia para “controlar a neta tão diferente da mãe na sua indisciplina” (LAUS, 1999, p. 84) e a menina passa a ter acesso ao ambiente público. E das festinhas de aniversário das colegas é que surge a brincadeira que principia o despertar da neta dos Meissen pelo desejo de interpretar – “E se não coube a Maria nascer em um barco, só uma coisa a encantava mais do que estar dentro de um: Brincar-de-Parecer”. (LAUS, 1999, p. 85).

Já em 1920, ocorre a conjunção que sela o destino da neta dos Meissen: o Brincar-de-Parecer, na festa de aniversário de sua melhor amiga, Nina, e o encontro de Maria, aos dez anos de idade, com Belarmino (“o homem do barco”), que viera parar em Tijucas e acabara por ali se estabelecendo, vindo a residir em uma embarcação abandonada que lhe fora cedida. “A gurria, que era muito mais ‘capeta’ do que lhe dissera o avô” (LAUS, 1999, p. 94), acaba por conseguir que o homem do barco lhe revele seu tão bem guardado segredo, em seus assíduos encontros no barco: Belarmino, “ainda guri, meteu o pé no mundo atrás de um circo que viu em Itajahy numa das idas de negócio de farinha do pai. O palhaço o fez rir tanto que decidiu: havia de ser palhaço. E onde se aprende isso senão no circo?” (LAUS, 1999, p. 95).

Das histórias contadas pelo ex-palhaço, a do seu grande amor Ednéia, foi para a neta dos Meissen motivo de encantamento e de projeção:

- Tu precisavas ter conhecido ednéia, era linda como uma deusa. Também era muito inventadeira, sempre botando coisa nova no espetáculo. Sabes o que é espetáculo?  
- É assim como Brincar-de-Parecer, não é? – respondeu Maria com ares de sabichona.

- Mais ou menos como me contaste ontem. Ela “parecia” e deixava todo mundo adoidado. Eles iam ao circo mais pra ver a pantomima. O drama de encerramento – explicou Belarmino – e Ednéia era a grande estrela – e ensinou. – estrela é a mais bonita. Isto é, a principal.

[...]

[...] Maria esperou. Ela mesma entregou-se a idealizar as feições, as roupas, os gestos de Ednéia. E vaidosa, ajeitando os cabelos:

- O senhor acha que eu poderia trabalhar no circo?

- Acho que não – Belarmino afagou Maria e mudou o tom. Quer dizer, não é que te falte talento, mas é uma vida muito custosa e tu estás acostumada noutra mundo. – Fez um gesto de silêncio. [...] (LAUS, 1999, p. 95-96).

A história de Edinéia desencadeia em Maria o desejo de ser tão “inventadeira” quanto o palhaço lhe disse que ela o fora. Na ocasião do aniversário da colega Nair, época em que “nos seus onze/doze anos, todas queriam ser diferentes e ultrapassarem a antecessora. Isso enchia de expectativa e vibração a plateia, às vezes compensada com alguns momentos de verdadeiro riso” (LAUS, 1999, p. 97). Anunciado o Brincar-de-Parecer, que por motivo de chuva foi feito no quarto de hóspedes da anfitriã, estava sendo realizado em ordem alfabética, o que deixava Maria ansiosa por ser espectadora “e aquele entra-e-sai de colegas embaralhava suas idéias e o atordoamento atrapalhava o planejar de sua encenação. Chegada a hora, tudo já tinha sido dito e feito” (LAUS, 1999, p. 97). Demorando-se no camarim improvisado, a plateia impacienta-se reagindo com assobios e bate-pés:

Maria, finalmente, “Pareceu”: nuazinha – em pelo -, fazendo-se de bailarina. Um pequeno chale (sic) a cobria ou não, de acordo com a sua improvisada coreografia ao som de seu próprio cantar.

Na plateia, todos estatelados.

Elenco e espectadores saíram quarto afora cheios de escândalo.

Anna tratou de retirá-la da festa em virtude do reboliço que se fez e a repreendeu severamente.

- Que gente entojada, Mutti, eu só queria ser inventadeira como a Ednéia. Isso faz algum mal? (LAUS, 1999, p. 97).

Depois do ocorrido, a brincadeira fora proibida nas festas de aniversário, sendo Maria apontada como péssimo exemplo, mas não deixavam de convidá-la pela importância do avô.

O processo de construção da identidade de Maria é desencadeado pelas brincadeiras nas casas das colegas – o Brincar-de-Parecer -, e a figura de Edinéia também vem a desempenhar um papel valioso neste processo, uma vez que a neta dos Meissen projeta na atriz circense seu ideal de vida.

O ano de 1921 é marcado pelo surgimento do Circo Tijucas, o qual virá a cumprir, também, um papel importante na constituição da identidade de Maria e na integração de sua personalidade. Idealizado por Hans quando Maria revela aos avós que seu “grande e único sonho era trabalhar num circo” (LAUS, 1999, p. 100), serviu de pretexto para agradecer, ainda

mais, a neta. Como na granja havia um velho paiol sem uso, este seria reformado e transformado em circo, devendo estar pronto para festejar os doze anos de Maria. A estreia, no primeiro espetáculo, uma minicomédia traduzida por Anna, contou com a participação de todos os membros da granja e Belarmino, exceto Maria. Com o sucesso da apresentação, seguiram-se outras, todos os sábados – única apresentação semanal.

A partir de então, quando passa a integrar o elenco, em cada apresentação, a neta dos Meissen revela-se ainda mais voluntariosa:

O problema pior foi de Anna: inserir novo personagem à peça – Maria não admitiu um Brincar-de-Parecer sem sua participação. Afinal, além de *Estrela*, era a mais bonita e a dona do circo. Em sua habitual indisciplina revelou-se péssima profissional desrespeitando as marcações da avó. Foi uma tremenda rouba-cenas. Muito espevitada, queixava-se Anninha, logo fabricava um primeiro plano para si própria. [...] No mais, em cada apresentação algo ou muitos algos eram modificados: tinha que ser “inventadeira” como Ednéia. Por sorte – pensava Anna – não se despiu. Mas para Maria, agora *Estrela* e dona de circo, isso era perfeitamente dispensável. (LAUS, 1999, p. 102-103, grifo da autora).

O circo teve duração dos doze aos quinze anos de Maria, e sofreu diversas modificações: “o picadeiro de chão batido ganhou tablado, mais conforto nas arquibancadas, pintura nova, camarins adequados. Acabaram por transformá-lo em um pequeno Teatro de Arena”. Assim como o circo, a partir dos quinze anos, Maria também foi se transformando, pois, sabendo-se “Estrela-Maior”, “foi deixando a indisciplina dar lugar ao bem-fazer os papéis que lhe cabiam” (LAUS, 1999, p. 109), sempre amparada por Hans Meissen. Quando é inaugurado, em 1925, o Cine Theatro, momento em que Hollywood toma conta de Tijuca nas telas do cinema, acaba por desmorrar o mundo circense que Maria levava tão a sério: “aquela visão de sonho tão distante, sem a menor possibilidade de alcance, apagou o CIRCO TIJUCAS. Aos poucos foi sendo trocado pelas tardes domingueiras no Cine Theatro. E até Ednéia sumiu...” (LAUS, 1999, p. 110).

E o sonho distante, não no tempo, mas no espaço, será o desencadeador dos conflitos vindouros no clã Meissen. Maria verá com a chegada de um circo de fora a possibilidade de concretização de seu sonho: aos vinte anos de Maria, em 1929, chega a Tijuca o Circo Brasil. A neta dos Meissen, “remexendo a alma, procurando saídas após a descoberta de Hollywood e sua inacessibilidade” (LAUS, 1999, p. 111), e lembrando-se de Belarmino que partira a pedido de Ednéia, vai ao circo com o intuito de reencontrá-lo e ter contato com os artistas circenses, contudo, especialmente, queria “uma Ednéia real”. Sem esperar pela estreia, Maria, juntamente com sua amiga Nina,

rondaram o levantamento da lona, fundindo em Maria o real e o sonho. Junto a uma carreta, Raul informou: não, nenhum Belarmino nem Ednéia. Lamentou decepcioná-las, examinou as duas atentamente, depois falaram de circo, enquanto as acompanhou até metade do caminho de volta à casa. (LAUS, 1999, p. 111).

Neste exato momento, Maria concebe o plano de ir embora com o circo, tendo Raul como “desculpa”, o que confessa à amiga Nina, vendo esta uma oportunidade de realizar seu sonho de ser atriz. Raul Camargo, vinte e cinco anos, futuro esposo de Maria, por sua vez, também demonstra interesse pela neta de Hans. Seu interesse, contrariamente ao de Maria, dizia respeito a ligar-se a uma família rica, como forma de escapar à vida de circo que tanto detestava:

Nele tinha nascido, nele tinha perdido a mãe tísica de desconforto e cansaço. Só ao pai agradava aquele ciganear infundável. Raul não o abandonava, por acomodação e insegurança. Nada aprendera a fazer. Atender à bilheteria, administrar o dinheiro, conhecer cidades e nelas tentar, entre moças ricas, o escape possível. Cidades do interior, pequenas e pobres como o próprio circo, não lhe trouxeram vitória dos planos.

[...]

À porta do circo, um trabalhado local deu-lhe todas as informações: “É Maria, neta do homem mais rico e importante da cidade.” (LAUS, 1999, 112).

A ambos, vislumbra-se uma oportunidade de fuga das vidas que levavam. Assim, iniciam um namoro às escondidas. Não demora muito para que Hans e Anna desconfiem e, em uma manobra para afastar os dois, resolvem viajar com Maria para a chácara de sua tia Rosa, dando como pretexto uma suposta doença. Maria, buscando socorro em Nina, pede à amiga que avise Raul sobre a viagem, momento em que também confessa o motivo pelo qual insiste em investir no namoro: “- Isso é só um caminho, boba! Sozinha o Papi nunca me deixaria sair daqui... Depois – completou ironicamente -, com Raul e meu dinheiro, iremos para o rio e, lá, muito podemos fazer.” (LAUS, 1999, p. 116).

Com a ajuda da própria Maria, Raul consegue aproximar-se mais de Hans. Em um encontro derradeiro com o futuro sogro, afinal o circo deveria partir, Raul, de forma dissimulada, confessa-se um homem apaixonado e revela que, para ficar ao lado de Maria, faria qualquer sacrifício, inclusive deixar o circo, pois sabia que a Hans e Anna importava não perder a neta e mantê-la por perto. Maria, que até então também escondera da avó os encontros e as pretensões de casamento, também revela seu interesse por Raul, mas não sem surpreender a avó, que a considera dissimulada. Sabendo da farsa da chácara, a neta impõe-se e garante seu direito de escolha.

Empecilhos não mais existiram para o casamento, pois Hans acreditava que Raul realmente amava a neta e que largaria tudo para com ela ficar, e já lhe preparava um posto na Madeireira Santa Izabel. Contudo, ainda pairava a incerteza de Maria corresponder ao amor do futuro genro.

Quando se encontra com a noiva, Raul descobre sua real intenção: “Maria só pensava em participar do elenco do circo e acompanhá-lo por caminhos e caminhos Brasil afora. Tão ocupado em se fazer amar, só agora percebeu seu insucesso. Raul estava confuso: ninguém amava ninguém.” (LAUS, 1999, p. 123). Era preciso, então, “driblar” a noiva. Dessa forma, Maria e avós foram ludibriados pelo noivo: os avós, temerosos que a neta fosse embora e tivesse uma vida errante, foram convencidos por Raul de que nada deveria ser dito sobre a permanência deles em Tijucas; a noiva não deveria falar aos avós que partiria com Raul após o casamento. Maria só não sabia ainda que não partiria com o circo:

E os Meissen, em si, felizes porque Maria ficava. Maria, radiante porque partiria. E nessa encenação viveram dois meses de preparativos e ausência de Raul. Ausência buscada apenas como abrigo, para controlar o equilíbrio noivo-noiva. Pegou suas economias e zarpo para Curitiba. Garantir o enxoval de neto de Hans Meissen e gerente da Madeireira Santa Izabel. (LAUS, 1999, p. 124-125).

O casamento de Maria foi, como um ato de repetição de histórias, e a pedido dela, a remontagem do casamento de Thalia, apenas com personagens mais velhos. Na volta da lua-de-mel, a voz narrativa sugere que algo parece ter mudado em Maria, a qual, em uma conversa com o marido, revela ter pena de deixar os avós e ir embora. Em Raul, consoante a voz narrativa, também despertava emoção nova, agora “apoiado em escora bem fincada, seu coração estava livre e seguro para outros sentimentos.” (LAUS, 1999, p. 126-127).

Com um mês de casados e a um mês do Natal, Maria consulta o marido acerca da necessidade de realmente viajarem, estando a avó Anna doente. Esse fato garante a permanência do casal em Tijucas, de forma que Raul começa a sair com Hans para a madeireira, e Anna, por sua vez, começa a reanimar-se. Os laços constritivos continuam atuando na vida de Maria, ainda com maior intensidade, mesmo que de forma sutil e velada.

Depois de muito tempo, Maria resolve visitar a melhor amiga Nina. Lá a amiga conta-lhe de sua gravidez e da “sensação de paraíso”, de encantamento, o que faz com que Maria desconfie de estar grávida, também. E, no Natal, “todo mundo já sabia da gravidez da neta dos Meissen. Nem tinha viajado por estar ‘encrencada’” (LAUS, 1999, p. 128). A felicidade de Raul é plena, pois não haveria mais porque partirem. A Maria, então, restava permanecer

em Tijucas. Em julho de 1930, nasce Theodora: “Não veio menino como queria o pai, nem moreninho agradando à mamãe. A alemoada continuava” (LAUS, 1999, p. 130).

Se para Thalia os “laços de família” propiciaram a realização do sonho, para Maria foram, embora protetores, ainda mais constritivos. Mesmo que o casamento tenha servido de pretexto para uma possível fuga desses laços e para a consumação de seus anseios, ela finda por envolver-se na trama e, em Tijucas, permanece, abdicando de seu sonho em função da nova família que vem a constituir.

Maria, “gênese de um Novo, gênese de uma nova carpintaria do Feminino que desloca o agir do sagrado da procissão para o profano da profissão” (SACHET, 1999, p. 161), será a mola propulsora para que a filha, Theodora, leve a efeito o que ela deixara de realizar.

#### **4.3.3 Theodora de Mattos Camargo: pregando uma peça**

“O encontro”, terceiro capítulo, de 1930 a 1955, principia com a festa de Natal ainda na casa dos Meissen: Theodora de Mattos Camargo, cinco meses, “olhinhos arregalados, enfrentava deslumbrada o brilho das velas e bolas coloridas” (LAUS, 1999, p. 135). Aquele foi, a pedido de Maria, o maior dos Natais “para sua Theodora”.

A partir desse capítulo, as histórias de mãe e filha começam a se desenvolver lado a lado. Desde a gravidez, Maria passou por transformações: “O ‘encantamento’, mencionado por Nina, tomou-lhe toda e, depois, chegando o bebê, veio junto grande temor pela espécie de vida que lhe poderia proporcionar em um pobre circo.” (LAUS, 1999, p. 136-137). A mãe, então, afastava-se sempre mais, silenciosa e conscientemente, do Circo Brasil.

Em idade escolar, Theodora, que já tinha dois irmãos que aumentavam a família, estudava no Colégio Espírito Santo, escolhido por Raul, pois naqueles jardins “tinha aprendido a descobrir Maria. Depois, havia a pintura e o piano. Também a disciplina das Irmãs, a mais indicada para sua ‘princesa’ Theodora que, segundo todos, não tinha saído à mãe. Era dócil, suave, ‘mansinha’ – no dizer de Tonica.” (LAUS, 1999, p. 137).

Os bisavós Anna e Hans Meissen falecem em 1940, e quem assume a posição de Hans é Raul. Assim, Raul protagoniza o novo patriarca, mantendo a configuração familiar de gênero garantida.

Em 1945, Theodora, formada aos quatorze anos, continua seus estudos, agora como interna no Colégio Coração de Jesus, em Florianópolis, novamente por escolha do pai que, com ciúmes, não permitira que ficasse hospedada em casa de parentes, já que “queria disciplina para a filha, o que não encontraria fora do internato.” (LAUS, 1999, p. 140). Na



época escolar em Tijuca, a pedido de Raul e com sua intervenção, a filha sempre foi impedida de participar de encenações teatrais, devido à herança materna e de Theodora avó:

Theodora, sem inclinação para a pintura, dedicou-se ao piano e a trabalhos manuais. Às vezes queixava-se à mãe do fato de as Irmãs não a incluírem nos “dramas”.  
 - As Irmãs têm muita prática, filha, de certo notaram que não dás para aquilo.  
 - Mas sem experimentar?...  
 Maria desconversava, falando do passeio então programado e Theodora acabava por se conformar. “Mansinha”, como dissera Tónica. (LAUS, 1999, p. 143).

Mesmo que desagradasse a interferência de Raul, Maria ainda acreditava que garantir a paz em casa e aos filhos era melhor, pelo menos por enquanto. Dessa maneira, “sem os interditos da geometria do Pai e do Padre, em Thalia, e do avô em Maria, a geometria do Masculino de Raul entra em violenta oposição com a familiar carpintaria: impede a menor participação da filha em encenações teatrais de Tijuca e a transfere para um colégio de freiras [...]” (SACHET, 1999, p. 161-162).

Mesmo assim, já no Colégio Coração de Jesus, Theodora reencontra a prima Beatriz, filha única do tio Rainer Junior, que lá estudava desde o primário e estava envolvida ativamente em tudo que dissesse respeito à arte de representar. Por conseguinte, as mudanças na construção da identidade de Theodora começam a operar. A exemplo da prima, ingressa no “Teatrinho” e, ao chegar em casa, de férias, conta a novidade a todos, incluindo-se o pai. Raul tenta persuadir a filha a não se entusiasmar com o “Teatrinho”, alegando que não daria certo e que o pai não gostava. Theodora ainda tenta questionar por que o pai não gosta, e ele responde que “as artistas são muito infelizes”. A mãe, querendo evitar que Raul repetisse à filha o mesmo discurso, a chama a pretexto de algo.

Após, já no quarto com Maria, o pai culpa-se por não ter alertado a Mãe do Coração de Jesus, como o fizera na outra escola, e alega que o faria na próxima visita, fato que permite a mãe de Theodora, finalmente, posicionar-se e enfrentar o marido:

- Acho bom não falar coisa nenhuma. A guria esteve até agora envolvida e vai sentir-se rejeitada. Deixa, é só um brinquedo. Deixa a menina se distrair senão acaba por não estudar mais.  
 - Por ti ela pode até virar atriz, não é? – criticou Raul irritado.  
 - É! E acho bom não discutirmos isso.  
 - Por quê? – esperou. – fala!  
 - Falo! Estou sabendo da trama de vocês, tu, Mutti e papi para me afastarem da minha vocação (a Mutti acabou me contando tempos atrás por sentir-se desconfortável com o segredo), claro que não mudou nada porque não fiquei por vocês. Fiquei por Theo. Agora deixa a menina em paz. Ela saberá escolher seu caminho. Não realizaste tua escolha? Deixa a menina! – E falou ríspida.  
 - Por que a zanga? Não achas melhor ter nossa filha junto com a gente?

- Melhor tê-la onde ela quiser estar, isso é o que importa. Não conta comigo para impedi-la de seguir a carreira que escolher. Estou falando sério. (LAUS, 1999, p. 144).

Theodora, aos dezesseis anos, sentindo o apoio da mãe, e Maria buscando realização por meio da filha, ingressa para o Grupo Teatral Amadores-da-Ilha, sua porta de entrada para, mais tarde, em seu último ano de internato, aos dezoito anos, ser convidada a participar da peça *Ophélie*, no Teatro Álvaro de Carvalho:

Ao pisar no palco de estreia, Theodora desencarnou. Que o céu se despencasse, que o espaço se desintegrasse, porque tudo era secundário. Naquele momento, nenhum elo possível de terra a terra. Flutuava no espaço. Em seu Espaço.  
Uma *Ophélie* quase diáfana aplaudida em cena aberta por toda a plateia[...]. (LAUS, 1999, p. 147).

Raul, por sua vez, no dia seguinte, ao ler no jornal da capital elogios à filha, chorava, “e nunca se soube se por alegria ou desaprovação. Sabia, apenas, que Theodora, sua mãe, estava de volta. E isso era motivo de lágrimas. Não por sua vinda, mas pelo renascer de seu sofrimento em sua única neta, a sua ‘princesa’ Theodora.” (LAUS, 1999, p. 148).

Theodora, que voltara a Tijucas depois de terminar os estudos no internato, deixou a Ilha e os “Amadores”. Em uma festa política e social de despedida do tio Rainer Junior, conhece Carlos de Sant’Anna Raposo, por quem “deixa-se levar pela ronda-conquista”, emocionada com a despedida de Beatriz e sensibilizada por estar de volta e onde nada poderia fazer em termos de teatro.

Mesmo tendo prometido à prima “amansar o velho – Raul – e ir para o Rio seguir sua carreira artística” (LAUS, 1999, p. 149), Theodora acaba por ser “derrotada”, cedendo aos mandos do pai, e torna-se mais facilmente manipulável por Carlos e finda por casar.

Três meses depois, o fracasso do casamento estava estabelecido, por conta da descoberta de uma amante do marido. Mesmo o pai querendo contornar a situação, como já o fizera em tempos de namoro com Maria, Theodora, já grávida, primeiramente, opta por dormir em quartos separados.

Com o nascimento da filha Thalia, nada mudou. Um ano depois, certificada da impossibilidade de conviver com Carlos, separa-se: “Assim, pensou, repensou e concluiu que para a filha seria mais saudável a separação e ausência dos pais”. Theodora decide deixar a filha com a avó e partir para o Rio para, conforme prometera, encontrar a prima Beatriz, mas não sem antes enfrentar o pai: “O desencantamento matrimonial a fez menos mansa e conseguiu enfrentar o pai” (LAUS, 1999, p. 150).

Maria, em um misto de perda e vitória, chorava: “Theo estaria ausente, mas livre para todas as buscas que ela mesma quisera ter feito. Ambas haveriam de vencer. Não fosse pelos meninos, iria junto. Não para ser atriz, mas para ser babá de uma muito especial.” (LAUS, 1999, p. 151). Carlos, não se metendo na viagem e nem discutindo o futuro de Thalia, que para ele era problema dos avós, recebeu o dinheiro que exigira de Raul e foi desligado da empresa, deixando a cidade. E quem parte, também, em tensa expectativa, é Theodora.

Assim, a subversão do poder patriarcal é estabelecida: “A provinciana Tijucas – de horizontes restritos, mas universo que se plenificava autonomamente – condicionou suas heroínas ao realismo conveniente do clã. Apenas Theodora, transpostos já os cenários locais com os estudos na “cidade” capital e iniciada no Grupo Teatral de Aécio Cunha, estreando com personagem não menor do que Ofélia no drama *Hamlet*, rasgou, enfim, as amarras, com coerência e verossimilhança, para desvelar outras perspectivas futuras.” (JUNKES, 2000, s.p.).

Theodora, com o apoio de sua mãe, consegue impor-se ao pai e iniciar um novo capítulo na história do clã. Ocorre o simbólico rompimento de todos os laços que a prendiam: separa-se do marido, enfrenta o pai e, então, parte, deixando Tijucas para trás. Enfim, liberta-se.

#### **4.3.4 Thalia de Camargo Raposo: pontinhas dos pés sobre as águas negras**

Finalmente, o breve e último capítulo intitulado “O recomeço”, inicia em 1955, com a descrição da última descendente germânica - Thalia de Camargo Raposo, já no Rio de Janeiro:

Thalia, cabecinha loura encostada nos balaústres da sacada, acompanhava o fim do dia e a noite escurecer a lagoa defronte, no outro lado da avenida. Tingindo sempre mais forte, fazia negras as águas antes ensolaradas e, como a cor, transformavam-se os desejos de Thalia: ao sol, passeava mentalmente em esguios veleiros correndo leves ao longe; à noite, bailava sobre a eira negra lá embaixo, nas pontinhas dos pés. (LAUS, 1999, p. 155).

A metáfora aqui presente, entre o amanhecer e o escurecer, é prenúncio de novos tempos, como mesmo a avó Maria, recém chegada em visita, profere: “- Thalia tem sorte – concluiu a avó. – É livre, é Rio de Janeiro e são outros tempos.” Assim como também já intui-se a inclinação da segunda Thalia às artes, agora a dança, quando pede à mãe: “- Mamãe, a senhora me deixa ir dançar lá naquele lisinho preto da lagoa?” (LAUS, 1999, p. 155).

Theodora, ao deixar Tijuca, ficara alguns meses com os tios no Rio e, por sugestão da mãe, depois compra um apartamento e se instala “na Avenida Epitácio Pessoa, frente ao Corcovado, onde a Lagoa se mostra mais bonita” (LAUS, 1999, p. 155). Tão logo chegara ao Rio, também trata de se ligar ao Teatro Duse, com vistas a aperfeiçoar o aprendizado do Amadores-da-Ilha, pois queria preparar-se para seguir a carreira de atriz.

Um ano depois, com saudades da filha, leva Thalia para o Rio de Janeiro e ali “cresciam ambas sob os olhos ternos de Licinha, neta de Tulico. Theodora construindo, degrau por degrau, sua ambicionada carreira de atriz. Thalia, pessoinha exigente perseguindo um sonho impossível: dançar – pontinhas dos pés – sobre águas negras.” (LAUS, 1999, p. 156).

E chega mais um dia vinte de janeiro: Thalia, cinco anos, vai com Maria à “desconhecida Zona Norte, na igreja de São Sebastião para vovó pagar promessa”. Lá, extasiada com a imagem do santo, assim como acontecera com a primeira Thalia, sua bisavó, pergunta: “- Vovó, como se faz para ser São Sebastião?” (LAUS, 1999, p. 156).

Consoante Sachet, “mas Feminino é começo, é gênese, é recomeço de cada começo” (1999, p. 162), e supõe-se uma certa noção de circularidade com o encerramento da narrativa, focalizando a última personagem Thalia, em que o final fica em suspenso: existe a possibilidade de a história se repetir? O princípio e o fim serão a mesma coisa?

Mas os tempos são outros, o lugar também é, assim como à personagem final caberão novas escolhas e, quiçá, a coragem de enfrentar as consequências de suas decisões, especialmente se forem de encontro ao socialmente estabelecido.

A liberdade é, na vida dessas personagens, interpretada como de sentido semelhante à subjetividade e à identidade, uma vez que é a possibilidade de expressão daquilo que se quer ser, exigindo a tomada de decisões e posições, bem como o enfrentamento dessas escolhas. Sendo assim, só é plena sua realização, embora haja divergência do socialmente estabelecido, quando a identidade exige posicionamento.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica literária feminista, ao dialogar com os estudos culturais, atestou a imperfeição dos modelos androcêntricos da história e da cultura, bem como a inadequação dos mesmos à análise da experiência feminina. Contribuindo para a expansão da participação da mulher na literatura, permitiu que obras de escritoras mulheres antes rejeitadas pela crítica, pudessem ser analisadas, discutidas e tornadas públicas.

De acordo com Zinani (2013, p. 30),

um projeto adequado de crítica feminista necessita priorizar a discussão que envolve o estabelecimento da identidade, na medida em que a subjetividade se funda na particularidade e na diferença, e tem, como um de seus pressupostos básicos, a fuga da homogeneização. Essa busca da diferença possibilita a aproximação de manifestações culturais e representações do imaginário de múltiplas vozes, por meio da qual pode concretizar-se a valorização do “outro”, enquanto portador de conhecimento e a vivência singulares.

O texto literário, para Luiza Lobo, em seu artigo “A literatura de autoria feminina na América Latina”, trata-se daquele que apresenta um ponto de vista da narrativa, experiência de vida, e portanto um sujeito de enunciação consciente de seu papel social: “é a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens, narrador ou na sua *persona* na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão.” (2013, s.p., grifo da autora).

O termo sujeito, bem como todos seus significantes, apresenta significados plurais que dependem do contexto. Como ocorre na teoria feminista, Weedon (2003, p. 112) considera que ser um sujeito político com direitos e deveres comparáveis aos masculinos tem sido, há tempos, a questão-chave feminista e, nos estudos literários, a questão do sujeito, bem como de sua identidade e subjetividade, tornam-se essenciais. Assim, em relação à categoria “mulher” como base para a política feminista, Costa (2002, p. 76), ao suscitar os pressupostos de Alcoff, sugere definir “mulher como posicionalidade”, explicando que posição se refere a uma identidade politicamente assumida, que está “invariavelmente ligada à localização do sujeito (seja ela social, cultural, geográfica, econômica, sexual e assim por diante) e a partir da qual interpretamos o mundo e na qual nos fundamentamos”.

Nesse sentido, contemporaneamente, as representações de sujeitos femininos em obras escritas por mulheres têm trazido à luz a questão da identidade e da subjetividade, de forma

que a literatura de autoria feminina constitui-se nas obras em que a literatura “se exerce como tomada de consciência de seu papel social” (LOBO, 2013, s.p.).

A presente dissertação apresentou a problematização da representação social do feminino na obra *Presença de Thalia* (1989), de Ruth Laus, questionando-se se esta poderia ser analisada como manutenção, destruição ou transformação dos paradigmas do mito patriarcal, possibilitando um entendimento dos papéis do feminino e do masculino dentro do universo ficcional da obra. Desse modo, com base nos pressupostos de Douglass (1989), atesta-se que Ruth Laus atreve-se a criticar o mito no ato de transcrevê-lo, de forma que o paradigma perde a inalterabilidade que lhe conferia qualidade mítica no momento em que Theodora subverte o sistema patriarcal estabelecido na narrativa.

Consoante Douglass, no que diz respeito à escrita de autoria feminina, isso pode ocorrer de forma que “enquanto a escritora feminista acaba com a mitologia, ela *também* a lança de novo na base de uma nova definição” (1989, p. 28, grifo da autora). Baseando-se em uma discussão focalizada no “paradigma mítico da busca”, a autora aponta que a tradição literária da busca é facilmente identificável como uma tradição patriarcal, referindo-se aos estudos de Campbell, e diz respeito ao fato de ter sido definido que a mulher é concebida como “o outro” do herói, como o objeto por ele buscado: “o mito da busca tem-se estruturado nas construções do ‘masculino como sujeito transcendente’ e do ‘feminino como seu outro imanente’”, constituindo-se, assim, as pedras fundamentais da ideologia patriarcal (1989, p. 28-29).

Questionando como poderia uma escritora apropriar-se desse paradigma patriarcal para escrever uma busca da mulher, Douglass aponta a existência de três tipos: a busca feminina, a busca da heroína masculina e a busca feminista. Assim,

enquanto a busca feminina e a busca da heroína masculina se fundam na estrutura binária e patriarcal da busca do herói masculino, problematizando-o unicamente na medida em que a escritora coloca uma distância irônica entre o paradigma duplicado e sua própria voz, a busca feminista se define por sua rejeição explícita das identidades de gênero e por sua conseqüente transformação da estrutura mítica neles baseada. (DOUGLASS, 1989, p. 31).

Na busca feminista, ou no terceiro tipo de busca da mulher, nem o buscador nem o objeto buscado se definem em termos de gênero, e, ao contrário, o movimento da protagonista, em conformidade com Douglass (1989, p. 31), se faz tanto pela rejeição da feminilidade quanto da masculinidade, “e pela busca de uma experiência que transponha a ideologia patriarcal configurada por essas identidades”. Por conseguinte, a busca feminista

estrutura-se pelo ato de romper com o mito patriarcal e dominar a imanência feminina, e de “derramar-se em direção a um futuro indefinido”.

Pode-se dizer que *Presença de Thalia* configura-se como esse terceiro tipo de busca da mulher, a busca feminista, em que as personagens, nas construções de suas identidades, realizam percursos que procuram romper com as identidades de gênero impostas, permeadas por uma busca incessante pela realização de si mesmas, de forma que algumas não obtêm êxito, entretanto, finalmente, Theodora rompe com o poder estabelecido, e sua filha Thalia, simbolizando ao mesmo tempo começo e recomeço, indefinindo o encerramento da narrativa, lança o leitor para além do fim do romance. Conforme Douglass assevera em relação à busca da mulher, “enquanto a estrutura da busca patriarcal se define pelo fechamento, a busca feminista se define pela abertura” (1989, p. 31), configurando-se como uma busca aberta, em que a finalidade narrativa é substituída pelo processo narrativo.

Também foi questionado se o universo ficcional da obra *Presença de Thalia* (1989), de Ruth Laus, promovia intervenção nos sistemas sociais de poder estabelecido. A essa proposição, pode-se dizer que, em parte, intervém. No que diz respeito ao sistema social de cunho patriarcal, como já exposto, existe a intervenção de forma a destruir o mito, enquanto mulher; por outro lado, no que diz respeito a reconhecer-se enquanto mulher, atesta-se a existência de um outro discurso que subjaz à narrativa – o discurso de alteridade política de cunho étnico, não é subvertido. Nesse sentido, não há apagamento das diferenças entre as descendentes germânicas e as serviçais negras, não atuando, então, como uma voz alternativa ou a expressão de uma minoria. Por sua vez, é possível entender que há diferenças entre ser uma mulher branca e uma mulher negra na obra, como parte de uma etnia não prestigiada.

Nesse momento, é importante atentarmos a algumas questões propostas por Simone de Beauvoir: “Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina? Que caminhos lhe são abertos? Quais conduzem a um beco sem saída? Como encontrar a independência no seio da dependência? Que circunstâncias restringem a liberdade da mulher, e quais pode ela superar?” (1980, p. 23).

Para Beauvoir, essas são algumas questões fundamentais que [...], “interessando-nos pelas oportunidades dos indivíduos, não as definiremos em termos de felicidade e sim em termos de liberdade.” (1980, p. 23). Assim como ela, também as queremos elucidar nestas considerações finais em relação ao estudo desenvolvido.

Começamos pelo título da obra analisada - *Presença de Thalia*.

Na mitologia grega, de acordo com Massaud Moisés (2004, p. 313), as musas eram, primitivamente, ninfas que habitavam os bosques e, elevadas à categoria de divindade,



passaram a inspirar a música e a poesia. Inicialmente em número de três, representavam a meditação (*Melete*), a memória (*Mneme*) e o canto (*Aoide*). Hesíodo, em sua *Teogonia*, converteu-as em nove e atribuiu-lhes o nascimento a Zeus e Mnemósine, e, a partir de então, vieram a ser conhecidas. Com o tempo, cada uma delas assume, na imaginação popular, a função inspiradora e protetora de uma das Artes.

Tália (Thalia), a musa que intitula a obra, presidia especialmente a comédia e a poesia ligeira (GUIMARÃES, 1995, p. 280). As artes estão presentes em toda a extensão do texto de Ruth Laus, seja a própria narrativa, sejam as aptidões das mulheres do clã germânico, mãe e descendentes, relacionadas aos instrumentos musicais que tocavam (a cítara e o piano), e como representantes masculinos, o violino tocado por Hans e a gaitinha de Deoclécio; os livros lidos; as personagens que as descendentes intencionavam interpretar: a arte sagrada e religiosa das procissões de São Sebastião e de Corpus Christi, com Thalia representando a Virgem Maria; o profano na arte circense, mais a cinematográfica, com Maria; e na teatral, com Theodora, até a referência final à dança, com a última Thalia.

Em relação à arte sagrada e religiosa, Thalia Rottweil Meissen possivelmente admira-se com o emblemático santo flechado que, suspenso no andor, em posição de destaque, revela-lhe a possibilidade de ela mesma ser o centro, primeiramente das atenções, para depois, o ser em relação a sua própria vida, com a personificação da Virgem Maria. Thalia não encontrava empecilhos em sua arte de representar, a não ser a vontade que expressara em ser o masculino São Sebastião; todavia, encontra apoio e sustentação, tanto no campo social familiar quanto na região, na grandiosa personificação da Santa Virgem. É por meio do mito da Virgem de Tijucas que existe a conjunção entre o campo social familiar e o regional, fundindo-se os espaços privado e público na narrativa. A figura de Thalia promove tal coesão entre os laços familiares e regionais tanto que seu afastamento deles, torna-se seu declínio. Também é possível crer, e aqui infere-se, que tenha despertado na pequena infanta Thalia um dos sete pecados capitais: a soberba, refletindo diretamente em sua subjetividade. Com o casamento e a realidade instaurada, acrescida de uma gravidez indesejada, a manutenção da construção da identidade da personagem é rompida, e ela cai em depressão. A morte, portanto, é a liberdade para Thalia, pois, dentro de sua condição feminina, agora remetendo-nos novamente aos questionamentos de Beauvoir, ela não supera a realidade que se impusera.

Por meio de Maria, é dado espaço, na narrativa, à arte profana, com o Circo Tijucas. Assim como ocorrera com sua mãe, não encontra maiores problemas na arte de representar, pois estava protegida e tutelada pelos laços familiares. A construção de sua identidade é mediada pelo “brincar-de-parecer” das festas de aniversário das colegas de escola, pelo desejo

e pela projeção que faz em ser “inventadeira” como Ednéia, atriz circense que conhecera por meio das histórias contadas por Belarmino, quando criança, nas visitas ao barco do ex-palhaço, e pela posição de “Estrela e dona de circo” nas apresentações do circo, idealizado pelo avô Hans e dirigido pela avó Anna. Com a chegada do Cine Theatro, em Tijucas, o cinema e *Hollywood*, além de invadirem a cidade, desmoronam o mundo idealizado da personagem, tornando-se inalcançável. Com a chegada do Circo Brasil a Tijucas, é reaceso o sonho de Maria que vê, em Raul, a oportunidade de concretizá-lo. O casamento com o filho do dono do circo seria o subterfúgio para atingir seu objetivo de ser atriz, libertando-se dos laços constritivos familiares e, conseqüentemente, regionais, mal sabendo que isso também lhe interromperia o sonho, mais uma vez. O marido, ao desejar permanecer em Tijucas, pois Maria era a concretização de seu sonho de casar com uma moça de família rica e acabar com a vida circense errante em que se encontrava, encontra apoio de Hans e Anna, envolvendo a neta na trama armada pelo futuro esposo. Assim, com o casamento e a gravidez, Maria abdica de seu sonho, que virá a se concretizar com sua filha Theodora.

No que concerne ainda à arte profana, agora com a interpretação da personagem Theodora, é trazida ao contexto da obra a figura de Ofélia, da peça *Hamlet*, de Shakespeare. Por meio desta última que a filha de Maria desperta para sua vocação artística, descobrindo no tão sonhado, e impedido de todas as formas pelo pai Raul, “drama”, a compreensão de si mesma. Entre as duas personagens, uma semelhança: Ofélia e Theodora encontram-se cercadas por homens que detêm o poder – a primeira, pelo pai, pelo irmão e por Hamlet; a segunda, pelo pai autoritário e superprotetor, já ausentes os bisavós Anna e Hans Meissen. Por outro lado, diferentemente de Ofélia, que era aconselhada e instruída pelo pai, por conta da ausência materna, Theodora tem na figura de Maria, sua mãe, apoio constante no que diz respeito à realização de seu sonho. Simbolicamente, o suicídio de Ofélia encenado por Theodora pode ter sido o seu momento de epifania: a morte no palco, então, finalmente desperta a personagem de sua letargia. A “mansinha”, com seu retorno a Tijucas e aos laços familiares, ainda precisa passar por um casamento frustrado para, então, separar-se, enfrentar o pai e partir para o Rio de Janeiro, onde reiniciaria os estudos para concretizar seu sonho de ser atriz. Apresenta-se, nesse momento, a subversão do sistema patriarcal estabelecido no universo ficcional, protagonizado por uma ação conjunta de mãe e filha.

A última arte, também profana, a dança – o *ballet* –, encontra-se representada no último capítulo da obra. A breve descrição dada pela voz narrativa delinea-se no anoitecer, em contraste com o dia que finda, nos passos da pequena Thalia de Camargo Raposo, em uma possível alusão ao *Lago dos cisnes*, do compositor russo Tchaikovsky. O balé dramático russo

divide-se em quatro atos e, semelhantemente, a obra de Ruth Laus também. Outra possível alusão refere-se ao dia e à noite: no balé, o lago do bosque e as suas margens pertencem ao reino do mago Rothbart, o qual transforma a princesa Odette e suas donzelas em cisne, permitindo que só à noite recuperem a aparência humana. Dessa forma, em *Presença de Thalia*, o lago cede lugar à lagoa, e a personagem final, metaforicamente, inicia o processo de construção de sua identidade com base em seus desejos, que se transformavam com o anoitecer. Inversamente, durante o dia, Thalia era ela mesma, humana, em aparência; à noite, dançando à beira do lago, era outra, representando, agora em essência:

Thalia, cabecinha loura encostada nos balaústres da sacada, acompanhava o fim do dia e a noite escurecer a lagoa defronte, no outro lado da avenida. Tingindo sempre mais forte, fazia negras as águas antes ensolaradas e, como a cor, transformavam-se os desejos de Thalia: ao sol, passeava mentalmente em esguios veleiros correndo leves ao longe; à noite, bailava sobre a eira negra lá embaixo, nas pontinhas dos pés. (LAUS, 1999, p. 155).

A presença de Thalia, agora a personagem primeira, a primogênita do casal Hans e Anna Meissen, encontra-se, assim como a musa grega, também presente em todos os momentos do romance: na memória dos pais e da região, como o mito; nas histórias contadas a sua filha Maria; nos trajes da Virgem usados no Circo Tijucas, no próprio casamento da filha, que quis o seu igual ao da mãe; na decisão de sua irmã Ingrid de tornar-se freira, pela culpa por ter aproximado Thalia de Rodolpho; no nome que Theodora dera à filha Thalia... e há Maria, mãe de Theodora, filha de Thalia. Numa relação de circularidade, a nomeação das descendentes do clã Meissen encerra a narrativa em um círculo hermenêutico de interpretação. Todas representam um papel, artístico e ficcional. Em todos os seus percursos e trajetórias, procuram realizar-se na esfera artística como seres humanos. A algumas o caminho aberto conduziu apenas ao seu fim, sem a realização plena, como aconteceu à Thalia Rottweil Meissen e à Maria Meissen de Mattos; àquela que o caminho parecia conduzir a um beco sem saída, Theodora de Mattos Camargo, coube superar. E à Thalia de Camargo Raposo o horizonte ainda há de se revelar.

A expressão de Ruth Laus, isto é, seu texto realizado, sua interpretação das relações sociais, reflete-se nas representações de mulheres que vivenciam o conflito de quererem ser algo além do que elas são, e procuram fazer isso por meio da representação de outros papéis que não aqueles socialmente impostos, mas desempenhados, no círculo familiar essencialmente patriarcal em que vivem encerradas, na maior parte do tempo, em uma região cultural também constrictiva.

Nesse sentido, a seguinte passagem bíblica (GÊNESIS, 12:1-3) talvez seja elucidativa, no que concerne às personagens femininas em relação à possibilidade de alcançarem a plena realização:

Ora, o SENHOR disse a Abrão: Sai-te da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que eu te mostrarei.

E far-te-ei uma grande nação, e abençoar-te-ei e engrandecerei o teu nome; e tu serás uma bênção.

E abençoarei os que te abençoarem, e amaldiçoarei os que te amaldiçoarem; e em ti serão benditas todas as famílias da terra.



## REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE. Disponível em: <[http://abca.art.br/?page\\_id=243](http://abca.art.br/?page_id=243)>. Acesso em: 5 jun. 2015.
- ARENDDT, João Claudio. Do outro lado do muro: regionalidades e regiões culturais. **Rua**, Campinas, v. 2, n. 18, p. 82-98, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/home/capaArtigo.rua?id=136>>. Acesso em: 14 abr. 2014.
- ARENDDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto. (Org.). **Regionalismus – regionalismo**: subsídios para um novo debate. Caxias do Sul: Educs, 2013.
- BARBOSA, Márcia Fagundes. **Vivendo além das fronteiras**: o guarda-roupa alemão de Lausimar Laus. 2002. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2002.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e família. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.
- BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998. p. 187-228.
- BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. 9. ed. São Paulo: DIFEL, 1979.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 1.
- BERNARDES, Anita Guazzelli; GUARESCHI, Neuza. A cultura como constituinte do sujeito e do conhecimento. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues (Org.). **Gênero e cultura**: questões contemporâneas. Porto Alegre: Edípucrs, 2004. p. 199-222.
- BÍBLIA. [Online]. Disponível em: <<https://www.biblionline.com.br/acf/gn/12>>. Acesso em: 10 jun. 2015.
- BONDAN, Gersa; SANTOS, Salette Rosa Pezzi. A representação do duplo na construção da identidade de Isabela: um copo, uma ode à solidão. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salette Rosa Pezzi dos. (Org.). **Da tessitura ao texto**: percursos de crítica feminista. Caxias do Sul: Educs, 2012. p. 119-134.
- BORTOLIN, Nancy Therezinha (Org.). **Indicador catarinense das artes plásticas**. 2010. Disponível em: <<http://www.masc.sc.gov.br/indicador/>>. Acesso em: 2 jun. 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 4. ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BRUNER, Edward M. Experience and its expressions. In: BRUNER, Edward M.; TURNER, Victor W. **The anthropology of experience**. Chicago: University Of Illinois Press, 1986. p. 3-30.

BRUNER, Edward M.; TURNER, Victor W. **The anthropology of experience**. Chicago: University Of Illinois Press, 1986.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis. (Org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 111-125.

CARDOSO, Mirian Rosi. **Estudos culturais e gênero: mulheres na ficção de Urda Alice Klueger**. 2001. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

CASTANHEIRA, Cláudia. Escritoras brasileiras: momentos-chave de uma trajetória. **Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 9, julho 2011. p. 25-36. Disponível em: <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. In: \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 199-217.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

CHIAPPINI, Ligia. Regionalismo(s) e regionalidade(s); trajetória de uma pesquisadora brasileira no diálogo com pesquisadores europeus e convite a novas aventuras. In ARENDT, J. C.; NEUMANN, G. R. (Org.). **Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate**. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 13-35.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues (Org.). **Gênero e cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004. p.13-38.

COSTA, Claudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 19, p. 59-90, 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332002000200004&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332002000200004&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em 27 abr. 2015.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Bauru: São Paulo, 2002.

DOUGLASS, Ellen H. Para uma mitologia feminista do século XX. **Organon**, Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, v. 16, n. 16, p. 26-33, 1989.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, R. T. (Org.). **Mulheres e literatura: (trans) formando identidades**. Porto Alegre: Palloti, 1997.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. v. 1.

FERNANDES, Mario Luiz. **República de penas e espadas**: o discurso da imprensa republicana catarinense (1885-1889) 263 f.. 2007. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Comunicação Social, Porto Alegre. Disponível em:

< [http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=743](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=743)>. Acesso em: 21 set. 2014.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. **Dicionário de mulheres**. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 2011.

FOLHETO IMPRESSO Ô **Catarina!** Harry Laus: dez anos de ausência. Florianópolis, maio 2002, n. 52. Disponível em:

< [http://www.fcc.sc.gov.br/ocatarina/arquivosSGC/ocatarina\\_52.pdf](http://www.fcc.sc.gov.br/ocatarina/arquivosSGC/ocatarina_52.pdf)>. Acesso em: 05 out. 2013.

GARCIA JUNIOR, Edgar. **Práticas regionalizadoras e o mosaico cultural catarinense**. 2002. 130 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001. Disponível em:

<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/83626/236956.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 01 nov. 2014.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: \_\_\_\_\_. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989. p. 13-41.

\_\_\_\_\_. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Nova luz sobre a Antropologia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1995.

HAESBAERT, Rogério. Região e regionalização num mundo des-territorializado. In: FELDMAN, Sara; FERNANDES, Sara. (Org.). **O urbano e o regional no Brasil contemporâneo**: mutações, tensões, desafios. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 38-58.

\_\_\_\_\_. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. **Antares**, n. 3, jan.-jun. 2010. Disponível em:

< <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/416/360>>. Acesso em: 24 mar. 2014.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminino como crítica de cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Disponível em:

<<http://www.issuu.com/heloisabuarquedehollanda/docs/tendenciaseimpasses?mode=window&pageNumber=1>>. Acesso em: 12 maio 2013.



HUBER, Valburga. A literatura dos imigrantes alemães do Vale do Itajaí. **Linguagens**, Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 1, n. 3, p. 277-288, set./dez. 2007. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/viewFile/929/810>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura. **Antares**, n. 2, jul.-dez. 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/400/330>>. Acesso em: 24 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Formação de espaço cultural-regional através de políticas linguísticas e literárias. In: ARENDT, J. C.; NEUMANN, G. R. (Org.). **Regionalismus – regionalismos**: subsídios para um novo debate. Caxias do Sul: EducS, 2013, p. 75-108.

JOHNSON, Allan G.. **Dicionário de sociologia**: guia prático da linguagem sociológica. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JUNKES, Lauro. **Ruth Laus sempre**: em busca das raízes do clã germânico (Parte II). (2000). Disponível em: <<http://ruthlaus.blogspot.com.br/2007/10/ruth-laus-sempre-parte-ii-em-busca-das.html>>. Acesso em: 4 out. 2013.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LAUS, Ruth. **Viagem ao desencontro**. 2. ed. Porto Belo, SC: Laus, 1999.

\_\_\_\_\_. **Presença de Thalia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Laus, 1999.

\_\_\_\_\_. **Relações**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1994.

\_\_\_\_\_. **A décima carta**: Laus. Apenas. 3. ed. Florianópolis: Mulheres, 2006.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Tradução de Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

LIMA, Jeferson. Ruth Laus lança reedições de suas obras literárias. **A Notícia**. Joinville, 22 mar. 2000. Anexo, s.p. Disponível em: <<http://www1.an.com.br/2000/mar/22/0ane.htm>>. Acesso em: 5 abr. 2014.

\_\_\_\_\_. Ibrahim de Tijucas. **A Notícia**. Joinville, 22 mar. 2000. Anexo, s.p. Disponível em: <<http://www1.an.com.br/2000/mar/22/0ane.htm>>. Acesso em: 5 abr. 2014.

LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. Disponível em: <<http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>>. Acesso em: 12 maio 2013.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. **Projeto história**, São Paulo, n. 17, nov. 1998, p. 63-201. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110/8154>>. Acesso em: 15 set. 2014.

MACHADO, Alzemi; MARCELINO, Roseléia (Org.). **Catálogo de jornais catarinenses: 1831-2013**. Florianópolis: FCC, 2014. Disponível em: <[http://www.fcc.sc.gov.br/bibliotecapublica/arquivosSGC/DOWN\\_182251Catalogo\\_BPSC.pdf](http://www.fcc.sc.gov.br/bibliotecapublica/arquivosSGC/DOWN_182251Catalogo_BPSC.pdf)>. Acesso em: 8 fev. 2015.

MEIRINHO, Jali. Da typografia provincial à imprensa oficial do Estado. **Revista da Academia Catarinense de Letras**. 2008. Disponível em: <<http://www.deolhonacapital.com.br/2009/12/05/a-historia-da-imprensa-oficial-em-sc/>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

MEMORIAL RUTH LAUS (1920-2007). Disponível em: <<http://ruthlaus.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 4 abr. 2013.

MELO, Osvaldo Ferreira de. **Introdução à história da literatura catarinense**. 2. ed. rev. Porto Alegre: Movimento, 1980.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORGA, Antônio Emílio. Olhares masculinos e modos femininos: a mulher sedutora nos relatos dos viajantes. **Textos & Debates**, Boa Vista: Revista de Ciências Humanas da Universidade Federal de Roraima, v. 1, n. 3, 1996. Disponível em: <<http://revista.ufrb.br/index.php/textosedebates/article/view/920>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

MECKLENBURG, Norbert. Regionalismo literário em tempos de globalização. In: ARENDT, J. C.; NEUMANN, G. R. (Org.). **Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate**. Caxias do Sul: Educ, 2013, p. 173-195.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Escritoras desterrenses. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 08 ago. 1988. Variedades.

\_\_\_\_\_. Narrativa feminina em Santa Catarina (do século XIX até meados do século XX). In: **Organon 16** – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 1989. p. 227-235.

\_\_\_\_\_. Relações [Orelha do livro]. In: LAUS, Ruth. **Relações**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1994.

\_\_\_\_\_. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. **Rev. Estud. Fem.** [online]. 2003, vol. 11, n. 1, pp. 225-233. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2003000100013>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. **Livreto Ruth Laus**. UFSC. Disponível em: <<http://www.yumpu.com/pt/document/view/12950236/conheci-ruth-laus-ha-alguns-anos-por-intermedio-de-seu-irmao-o->>. Acesso em: 12 mai. 2013.

PADILHA, Laura Cavalcante. A diferença interroga o cânone. In: SCHMIDT, Rita (Org.). **Mulheres e literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre: Palloti, 1997. p. 61-69.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina do final do século XIX e início do século XX, no Brasil. In: GOTLIB, Nádía Batella (Org.). **A mulher na literatura**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 254-267.

PEREIRA, Valdézia. **A poesia “modernista” catarinense das décadas de 40 e 50**. Florianópolis: UFSC, 1998.

PEREIRA, Verbena Laranjeira. Gênero: dilemas de um conceito. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues (Org.). **Gênero e cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004. p. 173-198.

PIAZZA, Walter Fernando. **A colonização de Santa Catarina**. Porto Alegre: BRDE, 1982.

\_\_\_\_\_. **Dicionário Político Catarinense**. Florianópolis: Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina, 1985.

\_\_\_\_\_. A obra de José Gonçalves dos Santos Silva. **Ágora**, Florianópolis: Revista do Arquivo Público de Santa Catarina & Curso de Arquivologia da UFSC, v. 4, n. 7, p. 1-3, 1988.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: \_\_\_\_\_. **Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural**. Caxias do Sul: EDUCS, 2003, p. 149-160.

RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. In: Trajetórias do gênero, masculinidades... **Publicações Pagu**, Campinas: Núcleos de Estudo de Gênero/IFCH-UNICAMP, n. 11, p. 89-98, 1998.

RICOEUR, Paul. **O conflito das ideologias**. Trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

RINGER, Fritz K. **A metodologia de Max Weber: unificação das Ciências Sociais e Culturais**. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Edusp, 2004.

ROCHA, Marjorie Nunes Miranda da. **Três narrativas/o mesmo tema: a imigração alemã nos romances de Lausimar Laus**. 2004. 78 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

SACHET, Celestino. **A literatura de Santa Catarina**. Florianópolis: Lunardelli, 1979.

\_\_\_\_\_. Presença de Thalia: carpintaria do feminino na geometria do masculino. In: LAUS, Ruth. **Presença de Thalia**. Rio de Janeiro: Laus, 1999. p. 157-162.

SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. **Antares**, n. 2, jul.-dez. 2009. Disponível em: < <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/399/328>>. Acesso em: 24 mar. 2014.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. **Duas mulheres de letras**: representações da condição feminina. Caxias do Sul: Educs, 2010.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. (Org.). **Mulher e literatura**: história, gênero, sexualidade. Caxias do Sul: Educs, 2010.

SARAU ELETRÔNICO - **Gertrud Gross-Hering**. Blumenau: FURB. Disponível em: <[http://www.bc.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com\\_content&task=view&id=21&Itemid=33](http://www.bc.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=33)>. Acesso em: 20 nov. 2014.

SCHUMANN, Andreas. Tradições estruturais da identidade regional. In: ARENDT, J. C.; NEUMANN, G. R. (Org.). **Regionalismus – regionalismos**: subsídios para um novo debate. Caxias do Sul: Educs, 2013. p. 237-254.

SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo**. Tradução de Laureano Pelegrin. Bauru: EDUSC, 1999.

SEYFERTH, Giralda. **Nacionalismo e identidade étnica: a ideologia germanista e o grupo étnico teuto-brasileiro numa comunidade do Vale do Itajaí**. Florianópolis: FCC, 1981.

\_\_\_\_\_. O colono múltiplo: transformações sociais e (re)significação da identidade camponesa. In: VALLE, Carlos Guilherme Octaviano do; GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (Org.). Dossiê: Povos e Comunidades Tradicionais. **Raízes**, Campinas: Revista de Ciências Sociais e Econômicas – UFCG, v. 31, n. 1, p. 10-24, jan.-jun. 2011. Disponível em: <[http://www.ufcg.edu.br/~raizes/artigos/Artigo\\_258.pdf](http://www.ufcg.edu.br/~raizes/artigos/Artigo_258.pdf)>. Acesso em: 15 abr. 2015.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 23-33.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVEIRA, C. R. **Dicionário de escritoras catarinenses**. 2011. 498 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/95012/297509.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 4 out. 2013.

SORJ, Bila. O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. (Org.). **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

STÜBEN, Jens. Literatura regional e literatura na região. In: ARENDT, J. C.; NEUMANN, G. R. (Org.). **Regionalismus – regionalismos**: subsídios para um novo debate. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 37-73.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. **Guairacá**, Guarapuava, v. 25, n. 1, p.81-102, 2009. Disponível em:

<<http://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/view/1125/1082>>. Acesso em: 5 abr. 2014.

WEEDON, Chris. Subjects. In: EAGLETON, Mary. (Org.). **A concise companion to feminist theory**. London: Blackwell Publishing, 2003. p. 111- 132.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: Educs, 2013.

**ANEXO A - RUTH DE PAULA LAUS: BIODATA, CURRÍCULO-SETOR  
ARTÍSTICO, VIAGENS, CONTRIBUIÇÕES A MOVIMENTOS CULTURAIS,  
IMPrensa- COLABORAÇÃO EM JORNAIS E REVISTAS, PRÊMIOS, VERBETES  
E TÍTULOS**

“Faleceu com 87 anos no dia 12 de setembro de 2007, em Tijucas (SC), no hospital onde estava internada vítima de um AVC, a escritora e crítica de arte Ruth de Paula Laus<sup>173</sup>, que manteve intensa vida cultural no Rio de Janeiro onde criou, em 1956, a primeira galeria com exposições permanentes de arte moderna na cidade, a Galeria Villa Rica - "Presença da Tradição no ambiente moderno" (*slogan* criado pelo poeta Mário Faustino). Em 1964, foi na Villa Rica que Rubens Gerchman realizou a sua primeira exposição individual.

Ruth era filha de Rodolpho José Laus e Minervina Varella Laus. Rodolpho descendia do imigrante alemão Jacob (Jakob) Laus chegado ao Brasil com seus pais Bernhard e Anne Barbara em janeiro de 1847 a Santa Catarina. Faziam parte do grupo de colonos alemães que se instalaram a princípio na Colônia Piedade (Armação da Piedade, na entrada da baía Norte, mas no lado do continente, na antiga Ganchos, hoje Gov. Celso Ramos) em terras cedidas pelo governo imperial brasileiro.

Trabalhou e se manteve ativa até o último instante. Residia em Porto Belo (SC) depois de 50 anos de Rio de Janeiro e, em outubro, iria lançar reedição de livro do escritor e crítico de arte Harry Laus, seu irmão, na Academia Brasileira de Letras no Rio. Preparava também a edição de sua correspondência com Harry pela Editora Mulheres, de Florianópolis.

Em sua breve passagem pelo hospital dizia: "Vamos logo pra casa que tenho muito o que fazer..."

## **RUTH LAUS<sup>174</sup>**

### **Currículo – Setor Artístico**

Ruth de Paula Laus é natural de Tijucas, Santa Catarina (1920)

---

<sup>173</sup> Dados obtidos a partir do blog *Memorial Ruth Laus (1920-2007)*, dedicado à autora. Disponível em: < <http://ruthlaus.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 05 abr. 2013.

<sup>174</sup> Dados obtidos na obra *A décima carta. Laus . Apenas.*, de Ruth Laus, 2006. p. 249-254, os quais também podem ser encontrados em *Viagem ao desencontro e Presença de Thalia*, e foram fornecidos pela autora.

RIO:

**1956/65** – Funda e dirige a VILLA RICA, à Rua Barata Ribeiro, 467, onde promove intenso movimento artístico-cultural nos setores: Arte Sacra, Artes Plásticas, Folclore, Artesanato e Literatura. Incentiva a vocação artística criando o primeiro movimento, no Rio, realmente interessado na descoberta de novos valores, VILLA RICA foi a primeira Galeria carioca com programação permanente em exposições de vanguarda.

#### ESTUDOS ARTÍSTICOS

**1957** – “Introdução a (sic) Museologia” (*In loco* Museus Rio) MEC. Direção Teatral – MEC Rio.

**1959** – “Composição e Análise Crítica” – Museu de Arte Moderna – Rio.

**1959/61** – “História da Arte-Estética” – Instituto Belas-Artes – Rio.

**1966** – “História Comparativa da Música e Artes Visuais” – ENBA, Rio.

1973 – “El Actor y La Energia Sensorial” – Prof. Ruben Fraga (Diretor e ator argentino).

#### VIAGENS

**1961** – Estudos e observações artísticas (completando o curso de História da Arte-Estética): França, Itália, Espanha, Portugal, Grécia, Síria, Líbano, Jordânia, Egito.

**1965/66** – A convite do Governo Argentino, visita Buenos Aires e Córdoba. Conferências sobre Arte Sacra Brasileira e observações sobre Arte Jesuítica (sob patrocínio do Min. Relações Exteriores do Brasil). Estende a viagem ao Uruguai.

**1968/69** – Lisboa, Estoril, Madri e Paris: como idealizadora e coordenadora-acompanhante da exposição de pintura Lirismo Brasileiro. Para conhecimentos artísticos, visita ainda: Inglaterra, Alemanha e Holanda, também sob o patrocínio do Itamaraty.

**1970** – México e Estados Unidos (Itamaraty). Contatos artísticos.

**1973** – Arquitetura: Turquia e Marrocos – revendo França, Itália, Espanha e Portugal.

**1975** – Como membro de júri do Projeto-Cacau-Europa (CEPLAC), acompanha a exposição do “Salão” à Suíça.

Visita ainda: Londres, Paris, Marrocos e Senegal (setembro/novembro).

**1977** – Viagem para contatos de cultura artística: México, Japão, Hong Kong, Tailândia, Singapura, Estados Unidos (S. Francisco e N. York) com volta pela Europa para estudos em Barcelona e Paris.

**1982** – Argentina, Congresso e contatos.

**1988** – França: hóspede da Maison des Écrivains Étrangers – St. Nazaire. Acompanhando Harry Laus.

Percorre a Bretagne para observações artísticas regionais; viaja a St. Paul de Vance a fim de visitar, na Fundação Maeght, a retrospectiva de Fernand Léger; retorna a Paris, vê as novas instalações dos Impressionistas à Gare D’Orsay e conhece o então novo Museu Picasso.

**1991** – Em Paris, visita, no Grand Palais, a mostra de levantamento da obra do pintor francês Georges Seurat, morto em 1891, aos 32 anos.

## CONTRIBUIÇÕES A MOVIMENTOS CULTURAIS

(*Post* – VILLA RICA)

**1965/66** – Produtora e apresentadora do programa Studium: Artes-Plásticas, teatro, Música, Literatura (TV Continental – Canal 9).

**1968** – Relatora de Artes Plásticas no *Primeiro Encontro de Cultura da Guanabara* – Conselho Estadual de Cultura.

**1969/76** – Secretária do Conselho de Artes Plásticas do *Museu da Imagem e do Som* – Conselho extinto em 1981 – motivos políticos, Rio – RJ.

**1970/74** – Secretária da *Associação Brasileira de Críticos de Arte* – Rio.

**1971** – Participa da *Mesa Redonda Internacional de Críticos de Arte* (Bienal São Paulo).

**1972** – Idealiza e coordena a *Semana da Crítica de Arte* (20 anos da Associação Brasileira de Críticos de Arte), Rio – RJ.

**1974** – Assinando R. de Paula, dedica-se à crítica de televisão (*Jornal de Ipanema*), Rio – RJ.

Faz roteiro, dirige e ilumina espetáculo musical com finalidade didática, apresentando evolução da música popular brasileira, partindo das raízes (sic) africanas: Maestro Gaya e Estelina Egg, Rio, Curitiba – PR, Blumenau – SC.

**1976** – Designada pela Associação Brasileira Críticos de Arte como Coordenadora de Seminários de Críticos nos Estados, como colaboração da Associação à informação cultural, Rio – RJ.

Participação em júris de Salões, de Escola de Samba e Grandes Sociedades, em textos de apresentação em catálogos e convites de artistas plásticos, Rio – RJ.

1991 – Participa como observadora do *XIV Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica* (FITEI), realizado anualmente na cidade de Porto, Portugal.



## IMPrensa: COLABORAÇÃO EM JORNAIS E REVISTAS

**1957/76** – O Jornal – Revista Leitura – Revista GAM – Revista Menorah – Revista de Arquitetura – Revista Country – Semana Ibérica – Jornal de Ipanema – Vida das Artes, etc. Rio – RJ.

### Livros

**1966** – Decoração – *Nem Módulo nem Mafuá* – Editora Leitura – Rio, RJ.

Tradução – *Antologia de Contos Tchecos e Slovacos* – Ed. Leitura, Rio, RJ.

**1972** – Romance – *Viagem ao Desencontro* – Editora Leitura – Rio.

**1977** – Decoração – *Decoração Brasileira* – Editora TécnoPrint Ltda. – Rio.

**1989** – Romance – *Presença de Thalia* – Edição Egeu Laus – Rio.

**1994** – *A Décima Carta* – Laus. Apenas. – Edição Egeu Laus – Rio. Relações – Contos – Editora Letras Contemporâneas – Fpolis, SC.

**1999** – Reedição dos livros de sua autoria:

*Viagem ao Desencontro*

*Presença de Thalia*

*Relações*

*A Décima Carta*, Laus. Apenas.

**2000** – *Interlúdio* – conto – Cervantes – Rio.

**2003** – *Interlúdio* – Conto – Cervantes – Rio – RJ – 2ª edição.

**2004** – *O Jardim de Judith* – Antologia Poética – Cervantes, Rio.

**2004** – 3ª Edição *Presença de Thalia* – Pallotti, S. Maria – RS.

**2005** – “VILLA RICA” – *Um Tempo Feliz* – Pallotti, RS.

**2006** – *A décima carta* – 3ª edição.

### Organiza e edita, da obra de seu irmão:

**1996** – *Harry Laus* – *Artes Plásticas* – Cervantes, Rio.

**1997** – *Harry Laus* – *Cine Teatro* – Cervantes, Rio.

**1998** – *Impressões de Vida e Monólogo da Provação* – Cervantes, Rio.

**2001** – *O Santo Mágico* – Cervantes, Rio.

**2002** – *Ao Juiz dos Ausentes* – Cervantes, Rio.

– *Sentinela do Nada* – Cervantes, Rio.

**2003** – *Monólogo de uma Cachorra sem Preconceitos* – Cervantes, Rio.

**2004** – *Os Papéis do Coronel* – Pallotti, S. Maria – RS.

**2005** – *De-Como-Ser* – Pallotti, S. Maria – RS.

**2006** – *Ao Juiz dos Ausentes* – Cervantes, Rio.

### **Verbetes**

*Dicionário de Artes Plásticas*, de Roberto Pontual.

*Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, do Instituto Nacional do Livro – MEC.

*Dicionário da Escritora Brasileira* – São Paulo.

*Indicador Catarinense das Artes Plásticas* – Santa Catarina.

*Indicador Catarinense de Escritores* – Florianópolis, SC.

*Enciclopédia de Literatura Brasileira* – Vol. II.

*Sachet, Literatura* – S. Catarina.

*História da Arte Carioca* – Frederico de Moraes.

### **Títulos**

Ass. Brasileira Críticos Arte (sede SP).

Association International des Critiques d'Art – sede Paris.

Association Latinoamericana de Artes Visuales – sede Buenos Aires.

UBE – União Brasileira de escritores - Rio.

UBE – União Brasileira de Escritores – SC (Florianópolis).

### **Distinções**

**2004** – Concessão título Sócia Honorária – Ass. Bras. Críticos de Arte, por trabalhos culturais prestados à ABCA.

Diploma Sócio Correspondente – União Brasileira de Escritores.

### **Prêmios**

**1994** – Prêmio Academia Catarinense de Letras – *A Décima Carta*.

**1995** – Prêmio Alejandro José Cabassa – UBE, Rio – livro *Relações*.

**1998** – Medalha Harry Laus – União Brasileira de Escritores – Rio. Pela edição da obra inédita de Harry Laus.

**2000** – Medalha Maria Gallotti – Câmara Vereadores Tijucas – SC. Reconhecimento Trabalho Cultural.

**2004** – Prêmio ABCA – Ass. Bras. Críticos de Arte, por trabalhos prestados a esta Associação e 50 anos dedicados à Cultura no Rio – RJ.

Medalha (Literatura) “Museu/Arquivo Poesia Manuscrita” (criação Iaponan Soares – Florianópolis, SC).

**2005** – Medalha Mérito Cultural CRUZ E SOUSA – Fundação Catarinense de Cultura – Florianópolis, SC.

## ANEXO B - ENSAIO “RUTH LAUS SEMPRE”

### Ruth Laus sempre

#### *Parte I: Mulher Desmascara Seus Desencontros*<sup>175</sup>

Não tive a felicidade de conhecer a pessoa de Lausimar Laus, alma de privilegiada candência humana, com quem, no entanto, mantive gratificante correspondência voltada para sua obra. Depois conheci Harry Laus, partilhando convívio social e literário com sua marcante figura imbuída de sólida vivência artística. Somente bem depois, e recentemente, o grupo literário Laus se ampliou na abrangência do meu campo cultural: li o romance de Ruth Laus - **Viagem ao Desencontro** (Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1972), narrativa que inicia e se desenrola com impressionante fluidez, sem qualquer amarra a exageros de narrativa sumária, de abusos descritivos ou de descuidos em lugares-comuns, mas na segurança descontraída de quem desenrola um denso novelo, cujos múltiplos fios mantêm sua frágil autonomia sempre ameaçada e comprometida pelo entrecortante cruzar na rede de relações que constitui o dialogante ser humano.

**Viagem ao Desencontro** encerra o ambíguo desafio das águas paradas, na sua aparência calma que oculta os mistérios das profundezas. Narrado em primeira pessoa por Paula, tida "em conta de mulher muito vivida", segura e equilibrada, e balzaquiana, o relato se organiza em blocos fragmentários e descontínuos, mas dispostos em seqüência contínua, sem divisão em capítulos. Percebe-se ao final a circularidade da narrativa, centralizada em Paris, donde parte um grupo de mulheres para uma excursão turística por diversas localidades em torno do Mar Mediterrâneo, mas também onde conclui a ciranda sentimental da narradora, em suas viagens de desencontro.

Assim, as aparências cedem espaço a dimensões bem mais profundas: do roteiro turístico, penetra-se cada vez mais num perquirir da inesgotável condição humana, especialmente da condição feminina em seu dilacerante dilema: autonomia e carência; bem como o "desencontro" da viagem supera totalmente o pequeno e concreto discordar de roteiro

<sup>175</sup> Este é o primeiro dos três textos escritos por Lauro Junkes que constituem um ensaio intitulado “Ruth Laus sempre”, publicado por ocasião dos 80 anos de Ruth, e que se refere à obra de estreia da autora: *Viagem ao desencontro* (1972). O ensaio, composto de três partes, foi desdobrado, segundo o autor do blog – sobrinho de Ruth Laus -, para facilitar a leitura no Memorial em forma de Blog. Os textos estão reproduzidos na íntegra, como constam no blog. Disponível em: <<http://ruthlaus.blogspot.com.br/2007/10/ningum-dir-seja-este-um-romance-de.html>>. Acesso em: 05 abr. 2013. Esta mesma primeira parte (“Mulher desmascara seus desencontros”) encontra-se publicada na obra *A décima carta. Laus Apenas*, de Ruth Laus, em que consta como data e local em que foi escrito Florianópolis, 04/04/1994.

e aspirações entre Paula e Juan Carlos, para divergências múltiplas na trajetória existencial, deixando entrever os insanáveis sulcos, traumas e desconcertos que o tempo imprimiu em todos.

Embora a narrativa bem demonstre não ser este o problema nuclear, projeta-se como central a problemática da mulher diante do sexo, nas suas relações com o homem. Atente-se primeiramente que todo o relato corporifica a perspicácia sutil da ótica feminina voltada para um universo feminino: a autora é mulher e mulher é a narradora, como o são todas as personagens fulcrais. Tal como Lausimar, também Ruth Laus evidencia ter-se confrontado agudamente com a condição feminina e sua afirmação em meio a um universo marcado por secular machismo. Neste romance é a mulher que constitui o centro. Entretanto, essa mulher vem delineada por um asfixiante contexto: as personagens ativas são todas mulheres, porém mulheres que se defrontam com o implicante epíteto de "solteironas". Essa condição, em grande parte resultante das "raízes da infância", dos traumas, complexos, frustrações e preconceitos herdados, num tradicionalismo repressor, por uma "aprendizagem" de obediência submissa "para trás", adiando questionamentos para "depois", impondo "tabus provincianos" e o impacto do pecado. Para alguém, a problemática entre os pais marcou a concepção de "casamento, para mim, passara a representar tristeza" (p.88). Para outras, a condição de "donzela" é insustentável, mas a estabilidade dum relacionamento apavora. Angustiantes são os relatos embutidos, restituindo a experiência afetivo-sexual de Zélia mulheres que amaram plenamente seus... amantes e, embora cada uma "só receba as sobras", num penoso e constante esconder-se da sociedade, contentam-se sadiamente com esse "amor": "Ela (Zélia) era uma mulher sadia, normal, amava e era amada, não destruía nada; dele só recebia as sobras. Mas, para isso, é preciso haver muito amor" (p. 120).

E o romance todo parece assumir a feição dum denso psicodrama, em que os traumas, frustrações e complexos, anseios insatisfeitos ou recalçados por formas de educação ou mentalidade fechada, afinal explodem ou se extravasam numa forma ou de outra, seja pela simples convivência de portadoras das mesmas ânsias defraudadas, seja pela descontração trazida pelos ambientes da viagem longe do opressor contexto familiar-provinciano, seja mesmo sob a ação de euforias compensadoras ou de distensões movidas a álcool. O divã psicanalítico transfere-se para ambientes e situações nada formais, concretizando todo um processo catártico de liberações, pelo simples fato de abrir válvulas que permitam a extroversão das opressões frustradoras das ânsias.

Daí a página inicial já referir-se à opressão do "nada" (o vazio no "intricado processo de sobrevivência") fazendo surgir o aceno da "felicidade" ("participar de algo que dá alegria"

mansa e suave) no encontro com um homem. E logo a seguir, se Yara (o "sargento" sufocando sua insegurança e angústias com a impetuosidade de palavras e decisões), explicita claramente precisar de MA-RI-DO: esse utensílio corriqueiro que toda provinciana tem", a voz da experiência mais madura de Paula revida: "precisas, como toda mulher, de um COMPANHEIRO" (p. 25). Delineiam-se assim, desde logo, as coordenadas básicas desse universo feminino de carências, frustrações e repressões, buscas, ânsias e sonhos - representando a viagem turística pelos diversos países evidente descontração escapista "à rotina de suas vidas.

Aproveitar a fuga, o sonho, era a preocupação não dissimulada de todas" (p. 151), pois, longe da rotina fechada de sua tradição provinciana, desvestem as máscaras impostas, resultantes dos inúmeros condicionamentos educativo-religioso-familiares, imposições do superego defraudando anseios e abortando sonhos, lançando inclusive desafios drásticos como aquele da própria narradora: "quem me indenizaria a adolescência perdida sem passeios de mãos dadas, sem carícias medrosas, sem beijos apressados, tudo evitado em nome do pecado?" (p. 58), traumas que implantam o impasse para uma vida normal e harmoniosa, suplantada por agressividade numa paradoxal defensividade: "Nasceu dentro de mim um tremendo duelo: o desejo persistente de ser amada e a incapacidade total de me fazer amar" (p. 61). Numa feminina coragem que suplanta muitos machismos covardes, o romance transcorre num enfoque realista e desmistificador, evidenciando a indispensável complementaridade entre mulher e homem; confissão da mulher em seu apelo ansioso pelo companheiro masculino, mesmo que tantas vezes este seja de mau caráter e perigoso; a conseqüente busca da afirmação feminina ou feminista, ora acusando casais "de papel passado" nos quais a hipocrisia do homem aparenta dignidade moral, sustentando mas enganando a esposa, enquanto esta se aliena com seu tipo de infidelidade: "as esposas procriam, jogam cartas e gozam descobrindo ou atribuindo, a outras, o que lhes falta coragem para realizarem. Não traem fisicamente seus maridos: entregam-se a personagens de filmes e livros..." (p. 122), ora lançando mordaz ironia: "Haverá algum remédio para deixarmos de amar um homem? - Há uma receita que dizem ser ótima: casa com ele..." (p. 76), ora investivando a hipocrisia da sociedade que não admite mulher autônoma: "você precisa arranjar um amante", introjetando-lhe a máscara de não parecer "ridícula" mas "evoluída"; para, finalmente, em meio às lições da vida, na lembrança do provérbio da terrinha ("casamento e mortalha, no céu se talham") impor-se a aceitação de conviver com a concepção depreendida por Juan Carlos ("Sem a pessoa certa preferes viver só"), avaliando os pesos dos "desencontros" e do "penoso viver só": "Só, estamos durante as buscas, quando

perambulamos aflitos querendo integrar-nos a momentos aos quais não pertencemos. Só, estamos ao dar-nos sem amor. Só, estamos ao receber O que não amamos. Há que sabermos nos ter a nós mesmos e retirar das ausências todas as presenças as quais necessitamos que sobrevivam. Elas estarão, todas, ao nosso redor. Não concretas. Não materiais. Mas nossas. Totalmente nossas". (p. 183)

Embora o discurso narrativo se sirva muito sagazmente da visão de fora, embutindo e encadeando blocos narrativos captados cinematograficamente pela transcrição de quadros e cenas dialogadas, sem intervencionismos do narrador, de fato, o que predomina em todo o relato é esse devassamento do mundo interior das mulheres-personagens, o que se concretiza nos diálogos e, sobretudo, nas narrativas embutidas. Nesse sentido, é notório como a narrativa toda desenvolve, com incisiva sensibilidade, um vigoroso contraponto entre a situação presente e fragmentos de lembranças do passado, insinuando claramente como a educação, o puritanismo provinciano, o pecado doma religião mal concebida, foram os causadores dos preconceitos e traumas, gerando insatisfações, anseios não realizados, frustrações e carências que um dia explodem. E é exatamente o resgate desse passado que dinamiza todo o relato, ao mesmo tempo em que lhe confere uma vigorosa e dolorosa tonalidade emotiva.

Os blocos narrativos em que Paula rompe os selos dos seus arquivos íntimos, desmascarando o caráter dos homens que passaram por sua vida, assumem exatamente pontos-chave não só para evoluir a ação, mas sobretudo para o forte humanismo que tudo impregna, denunciando não uma vazia futilidade na busca sexual, mas um profundo sentimento de partilha num relacionamento plenificador, tão difícil de ser encontrado. Ao resgatar, por exemplo, a situação do seu primeiro beijo, a narradora caracteriza o parceiro como: "Era mordaz, irrequieto; via-o em permanente busca de prazeres físicos. Faltava-lhe aquele conteúdo espiritual que procuro nas criaturas" (p. 44), denunciando anseios mais densos que o puramente sexual. E ao final, avaliando como "cansavam os desencontros", prefere o estar só, com "a metade da felicidade", pois outras realidades compensam com mais solidez: "Melhor voltar. Ir para casa. Reencontrar-me nas presenças tão minhas ali vividas, de sonhos, buscas, esperas; no lado bom da fé, da ternura que um dia eu fora capaz de abrigar; na Presença Maior, que permanece intata em cada ponto por ela tocado, quando corporeamente passara por eles". (p. 183).

E muito significativo é o "caso" último, com o cordobês Ricardo, antes de ir a Paris. Se a noite com Ricardo fora tão intensamente vivida, pois "ele soubera reconhecer a mulher que estava em seus braços; não se apressara" (p. 167), é porque houve uma comunhão, anseios e carências - quadro que constitui modelo bastante aproximado de todo o significado

profundo da narrativa inteira. A observação da narradora-protagonista Paula - "Ricardo buscava, na pintura, a maneira de descarregar o peso interior. O espectador sensível e interessado recebe a confissão", após ter analisado "em todos os quadros, reflexos de um conteúdo humano onde a dose de pureza não conseguira sobrepujar a necessidade de pecado" - arma a complexa articulação de toda a narrativa, entre a felicidade e o pecado, entre os anseios humanos incontidos por uma busca do "paraíso perdido" e as "tendências ao pecado", estas últimas tão deturpadas por educação preconceituosa, evidenciando como a vida humana é quase incapaz de desenvolver sadia e feliz harmoniosidade em sua realização plena, por vir marcada pela rotina massacrante e por desenvolver-se pressionada por máscaras que vão resultando de inúmeros condicionamentos e imposições, o que permite encarar desconfiadamente a condição humana: "de repente, caímos dentro da vida. De onde? Por quê? Para quê? Perguntas feitas há milênios".

Dessa forma, a narrativa em seu todo se apresenta descontraída, dinamicamente fluida e variada na sua estrutura aparente, dentro da circunstancialidade quase aleatória dos lugares visitados no contexto do Mediterrâneo. Entretanto, esse quadro espacial constitui apenas superficial moldura para as personagens, cujos dramas, ânsias, buscas, carências, preconceitos e talus afetivos vão explodindo, sobretudo no lento e paulatino desvelar-se do passado de Paula, deixando entrever, sob as aparências de segurança e naturalidade, episódios dramáticos que não podiam esvair-se sem deixar marcantes frustrações traumáticas, certamente equacionadas com hábil persistência. Trata o romance, pois, de um inusitado devassamento das paragens íntimas da personalidade feminina, focalizando a pessoa humana em um dos seus aspectos mais inalienáveis, o de constituir um inegável ser de relações. E bem evidenciam os dramas encobertos do relato que, insatisfeitas ou mal orientadas tais relações - por introjetada educação preconceituosa ou castradora impositividade - sobrevêm inevitáveis frustrações traumáticas, na desorientação produzida por subterfúgios desperdiçados em mascaradas superficialidades, quando reações dos ditames da razão se entrechocam com o dinamismo não sufocado das emoções.

Enfim, **Viagem ao Desencontro** se apresenta como narrativa habilmente estruturada, processando-se arditamente o encadeamento-encaixe dos instantâneos registrados, num genioso contraponto entre as aparências do presente e seu condicionamento profundo pelo passado.

O passado é feito aflorar através de pretextos bem semelhantes aos de Proust. E em momentos decisivos do relato, explora bem as potencialidades das elipses e lacunas - aspecto muito bem evidenciado por W. Iser -, para não desfazer com imperfeitas explicitações verbais



o suspense da sugestão, na participação criativa do leitor. Tudo isso desmentiria cabalmente tratar-se dum romance de estréia, não fossem evidentes os fatos reais de que este foi o primeiro romance escrito por Ruth Laus a partir da década de 1960. E talvez pressentindo o poder vigoroso com que a narrativa fosse impor-se incisivamente ao leitor, adverte a autora no prefácio que "o leitor não exagere a tendência inata de atribuir ao autor todas as peripécias amadas ou sofridas pelas personagens. Pelo menos, por favor, não me dêem a mãe de Paula..." Nessa mesma advertência, discorde-se também da observação de que "o tempo desatualizou momentos", pois tais pormenores, se existem, são ínfimos e insignificativos no quadro geral desse corajoso devassar da intimidade feminina e humana de todos os tempos e lugares.

É no mínimo desconcertante este relato, em sua "moral desalinhavada", de uma narradora aparentemente madura, forte e segura, intervindo não raro como "bombeiro" em meio ao incêndio explosivo do grupo feminino, mas que permite constantemente à sua terna sensibilidade feminina transvasar todo tipo de máscaras, para criar um universo impregnado de humanismo que clama por respeito e condições de realização. Mesmo que fosse único, o romance inscreveria Ruth Laus com destaque entre os romancistas contemporâneos que dominam a estrutura narrativa e, ao mesmo tempo, têm um vigoroso e denso tema a comunicar. A Viagem ao Desencontro das personagens marcou o autêntico "encontro/revelação" da romancista Ruth Laus.

## ***Parte II: Em busca das raízes do clã germânico***<sup>176</sup>

Sendo de 1966 o romance de estréia, em 1989 Ruth Laus trouxe a público seu segundo romance: **Presença de Thalia** (Rio de Janeiro: R. Laus). Sem olvidar o habilidoso tratamento das personagens demonstrado no primeiro, esse romance diferencia-se por definir um espaço muito específico para seu desenrolar: Tijucas, provinciana freguesia, terra natal da autora.

Na esteira do primeiro, o romance desdobra o reino da mulher. O feminino perpassa todas as páginas, com sensível primazia. Se os negócios e a política permanecem sob o comando masculino, sucede-se toda uma dinastia de mulheres, que decidem, sempre, os destinos da narrativa; da imigrante Anna – esta, sim, presença quase permanente, sustentando gerações múltiplas, desde 1880 a 1940, embora nunca extrapolasse de sua posição complementar -, passando por Thalia, de exuberante mas abreviado reinado, e extendendo-se por Maria, Theodora e a nova Thalia, gerações em sucessividade mas nunca repetitivas. Se a

---

<sup>176</sup> Sobre a obra *Presença de Thalia* (1989). Disponível em: <<http://ruthlaus.blogspot.com.br/2007/10/ruth-laus-sem-pre-parte-ii-em-busca-das.html>>. Acesso em: 05 abr. 2013.

dinastia da nobreza real se perpetuava através do ramo masculino, aqui a primazia cabe definitivamente às mulheres.

Estruturalmente, a narrativa se arma em perfeita sucessão cronológica, com raras passagens em que a analepse resgata algum *flash-back*, por resgate de recordações. Aliás, essa temporalidade direta parece a mais adequada ao desenrolar dos fatos, porque, tratando-se fundamentalmente de um casal de imigrantes alemães, que veio em busca de futuro mais promissor, esse constante impulsionar para frente corporifica o dinamismo gerador da ação, que nunca se rende a estéreis reminiscências de passadismo, porque a vida necessita ser recriada e realimentada a cada momento, em função do que ainda virá. Se o passado representa experiência, esta, uma vez incorporada, não reclama retornos, porque imperiosa será a marcha contínua para frente.

Inicia com o ano de 1880, quando Rainer Brehm, um dos poucos alemães da freguesia de Tijucas, aguarda a chegada do jovem casal vindo da Alemanha: Anna e Hans Meissen, logo abrasileirados como os Máice. Não tarda e nasce Thalia Rottweil Meissen. Sucedendo-se as décadas, em saltos maiores ou menores, as folhas do calendário/capítulos irão desvelando os anos até 1955, quando a quinta geração retomará referência às primeiras, como que num “eterno retorno” cíclico.

Se a primeira Thalia, na visão ainda ingênua e infantil, mas de quem cultivava muita decisão dentro de si, indagava: “Papi, como se faz para ser São Sebastião?” (p.22 e 23, surpreendendo mais ainda com o desafio: “E como se faz para morrer?”, p.24), a narrativa encerra exatamente com idêntico questionamento da segunda Thalia à avó Maria, com quem fora inicialmente criada: “Vovó como se faz para ser São Sebastião?” (p. 156). Contextos diversificam-se, de Tijucas para o Rio de Janeiro; tempos sucedem-se da década de 1880 à de 1950, porém os ciclos permanecem em alternância, de modo que muitas perspectivas futuras se vislumbram, uma das razões do título **Presença de Thalia**.

Entretanto, se o futuro a decorrer dessa indagação da segunda Thalia permanece apenas no sugestivo horizonte dos possíveis, explicita-se muito bem como a primeira Thalia, não satisfeita com as respostas às suas indagações, decepcionada mesmo, porque não lograra realizar seus desejos (a vaidade inata explodindo - “A vaidade tomava o tamanho de Thalia”, p. 33) de “passear lá no alto (isto é, no andor do Santo carregado) cheio de flores”, e depois até experimentando complexo de culpa por não ter acompanhado o Santo como simples “anjo”. Vislumbrou, aos 15 anos, num momento complexo da família, uma promessa que não apenas projetaria suas aspirações ao mais alto nível, como também transfiguraria até mesmo o sentido da religiosidade popular expressa na procissão de Corpus Christi, pois Thalia passava

a encarnar a mais veneranda personagem feminina da história, a Virgem Maria, numa vivência tão intensa que comprometeria sua própria existência naquele palco de suntuosidade e exibição, em que a projeção pessoal alteraria substanciais valores da religiosidade.

Com anuais inovações e sofisticções, o mito projeta-se arditamente no imaginário popular: “Cada ano, à hora da procissão, o rosado do rosto acentuava-se ao sol outonal. Os grandes olhos azuis brilhavam intensamente. E a Vila de São Sebastião do Tijucas venerava aquela ‘Virgem’ que, ano após anos, desfilava mais alta e mais bela” (p. 34). Atente-se, contudo, para o fato de que a linguagem e a crença das pessoas do povo muitas vezes se aproximam da concepção do carma oriental: cada ato tem seu preço e cada qual paga pelo que fez, para não assumir diretamente o juízo popular direto: castigo de Deus, em decorrência de certas atitudes. O que o futuro reservou para Thalia entende-se bem nessa linha de pensamento. Ela própria, na sua última procissão, sentiu-se “figura quase divina”, mas experimenta dentro de si dilacerantes sensações, pois, “dona de todos os olhares, tinha um coração desobediente dentro do peito. Tão agitado, negava-lhe até mesmo o ar” (p.66). Tudo conduz para uma visão reticente sobre a cerimônia do despojamento, após a procissão, e para o casamento, dois dias depois, quando, “a noiva foi a mais bela de todos os tempos”, porém, tomava consciência de “quão alto preço tinha pago pelo uso, uma única vez, de um traje nupcial ao som da Ave-Maria” (p. 71).

Em meio à forte emoção que perpassa a detalhada narração/descrição dessas vivências cerimoniais, insinua-se inevitável sensação desilusória, como que a queda de um profundo sonho para uma crua realidade. Aliás, as personagens femininas de **Presença de Thalia** carregam muito fortemente dentro de si o estigma de atrizes de sonhos desvirtuados. Os destinos de Thalia precipitam os acontecimentos, sumarizados: se a procissão do ano anterior fora “a coisa mais esplendorosa” (p. 35), agora ela é lançada num “rever silencioso, detalhe por detalhe, da infância e da juventude” (p. 73), para, na festa do ano seguinte abandonar “definitivamente as procissões terrenas”, ao que se sobrepôs de imediato a voz popular: “É a ira de Deus por ter desprezado sua Santa Mãe” (p. 75).

Torna-se relevante acentuar que **Presença de Thalia** define muito conscientemente o seu espaço: a florescente freguesia de Tijucas, comunidade ainda não contagiada pelo anonimato da massa urbana, porém terra onde todos se conhecem e fato algum escapa aos olhares bisbilhoteiros. Transparece, na criação do espaço romanesco, um olhar atento e carinhoso da romancista para com sua terra natal. Brotou de sensibilidade artística o delinear da cativante atmosfera de simplicidade solidária, do ingênuo provincialismo, da religiosidade em que o sagrado e o profano se interfundem. O lirismo não se acanha em contracenar com o

prosaico narrativo: “O Tijucas levava e trazia barcos com suas velas bojudas de vento. Era outubro e a primavera esbanjava lírios e margaridas em quintais brancos, quando o Açucena encostou” (p.39).

Não obstante os horizontes abertos ao final, Tijucas permanece o autêntico e definitivo palco do romance: ali cresce e se ramifica o clã dos Meissen; ali o próprio Hans Meissen, com a projeção da sua granja e dos seus negócios, conduz todo um jogo de liderança política; ali, na fé inquestionável e exteriorizada de uma população sem altos vãos intelectuais, as festividades e processões religiosas concentram as atenções de todos, e a tal ponto que o profano invade agudamente o tradicional religioso; ali a vida de todos é devassada pelo rastreamento uns dos outros, correm conversas e comentários, levantam-se repetidos e despeitados questionamentos sobre o fato de filhas e netas do clã Meissen sistematicamente casarem com “moços de fora”; mas ali também, reconheça-se, a liderança dos Meissen impõe novo padrão de vida, destacado espírito de compreensão e solidariedade, atmosfera de sensível harmonia e respeito, quase que transformando toda a comunidade num lar de aconchegante calor humano.

A provinciana Tijucas - de horizontes restritos, mas universo que se plenificava autonomamente – condicionou suas heroínas ao realismo conveniente ao clã. Apenas Theodora, transpostos já os cenários locais com os estudos na “cidade” capital e iniciada no Grupo Teatral de Aécio Cunha, estreando com personagem não menor que Ofélia no drama Hamlet, rasgou, enfim, as amarras, com coerência e verossimilhança, para desvelar outras perspectivas futuras. Um gesto significativo que simboliza o significado dos filhos na família era o de plantar uma árvore. Assim, relembra Anna que, quando chegaram, ela e Hans, ele trouxera uma semente de jaca, que seria plantada logo após a primeira noite de descanso no Brasil: “Ele encarregou-se de furar e afofar a terra, ela de colocar o caroço e cobri-lo com leveza. Logo a primeira árvore não alemã correspondeu generosamente à ternura.” E “sob a jaqueira ‘namoravam’ ou resolviam assuntos sérios. Aquela sombra era território deles. E respeitado. Cada filho possuía sua própria árvore, seu próprio mundo. Nele faziam seus balanços ou viajavam nos navios de seus ramos.” (p.139). Aliás, essa matéria de memória fora concretizada, bem antes, quando nasceu Thalia: “Hans foi ao jardim plantar uma semente de flamboyant. A árvore cresceria com a filha” (p.19). Esse simbolismo de harmonia com a natureza muito revela sobre a vivência familiar.

Não considerando suficiente localizar o enredo de ficção em espaço real – Tijucas –, a autora aproveita, na cronologia em que se apresentam os fatos, as datas marcantes na História brasileira para enfatizar o enraizamento sócio-político da narrativa. Na década de 1890, lances

da Revolta da Armada repercutem em Tijuca, pois Desterro sofreu o embate entre Federalistas e Legalistas, quando ocorreu radical imposição dos Legalistas de Floriano Peixoto, também em Tijuca prendendo e fuzilando o Juiz de Direito, de 38 anos. Mais adiante, ameaças da Revolução de 1930 assustam a localidade, mas nada de mais marcante aconteceu, embora anedotas circulassem amplamente pela região, a ponto de que “assim derrubaram a decantada valentia do tijucano” (p. 131). Já a II Guerra Mundial, 1939-1945, de uma parte, “feria os Meissen através dos noticiários de rádio” (p. 138), enquanto, de outra, com o fim da guerra, “a rotina silenciosa do Colégio (Coração de Jesus) foi interrompida pelo ruído de uma cidade em festa: sinos, buzinas, foguetes em profusão” e, por advertência, todos participaram das manifestações, para “evitar interpretações errôneas de que as Irmãs, por serem na maioria alemãs, não estariam felizes” (p.140).

Observe-se como o aspecto da temporalidade, na sua duração narrativa, varia sensivelmente, de acordo com as intenções subjacentes de ressaltar determinados tempos e personagens. Passagens de registro bastante sumário dos fatos decisivos, em que o tempo da diegese se reduz radicalmente em relação ao tempo do discurso narrativo, alternam-se com outras em que a exposição pormenorizada reduz visivelmente a disparidade entre esses tempos. Talvez o mais detalhado desses momentos tenha sido aquele do segmento “1907”, quando surge em Tijuca o “marujo” – de fato médico paulista solteiro – Rodolpho Garcia de Mattos. Justifica-se, porém, estruturalmente, tal tratamento, porque vai processar-se metamorfose notável em relação à “moça-Virgem”, à promessa feita e ao “marujo” atrevido. Aliás, com esse episódio, projeta-se com vivacidade uma personagem antes apagada e depois de inesperado futuro: a irmã de Thalia, Ingrid.

De outra parte, o episódio romanesco de Rodolpho lança luz sobre um personagem da classe popular, simples e pobre – Deoclécio, o popular “Pão-por-Deus”, personagem resgatada pela narrativa, para conferir-lhe valorização condizente com seu foro íntimo, bem acima das condições sócio-econômicas. Embora sua participação, como agente de ação, se restrinja a um só episódio, a simplicidade quase ingênua do seu caráter entremostra um coração sensível de autêntico poeta do povo e um sentimento humano que evidencia o sobrevalor do ser ao simples ter. Aliás, a autora, na sua aberta visão humano-social, fará emergir, mais adiante outras personagens de semelhantes condições. A família dos serviços Xandoca/Tonica merece sempre sentimento de ternura e familiaridade. E quando a recém-nascida filha de Thalia “nasceu miúda, frágil”, recorrendo-se a simpatias e manifestações de sincretismo religioso para salvá-la e “acalmar a ira do Senhor” que parecia pairar sobre mãe e filha, a voz popular de uma quase anônima, Chica do Eleutério, sugeriu “consagrar a criança à

Senhora dos Navegantes”, no batismo, fato com o qual “o bebê deixou de chorar” (p.79/80). Mas é através dessa filha de Thalia, Maria, que se introduz outra personagem do povo, capaz de iluminar os valores humanos: Belarmino, figura que, nas privações e sofrimentos, adquiriu a estatura de harmonia e bondade, de outro poeta capaz de, a partir da sua morada plenamente suficiente em barco abandonado, aprender a sabedoria de que “a gente não pode apeiar no meio do caminho” e capitular, mas apreciar as maravilhas gratuitas da natureza: “Há Deus por todo lado(...) Olha só este entardecer, esta calma, este rio clarinho...”, ou então: “Dinheiro aprisiona, o senhor sabe. Pra mim, eu escolhi a liberdade”, contentando-se com a simplicidade: “Alguma coisa pra comer, um cigarrinho de pala vez outra, minha gaitinha... O resto Deus provê: saúde e coragem pra espera” (p. 91-93). Provado no seu amor incondicional por Ednéia, confessa que “fiquei até cego um tempão. Depois Deus me devolveu a vista para que eu pudesse ver esta beleza – olhou atentamente ao redor. – Antes eu não via nada, só Ednéia” (p.95). Embora o romance transcorra em meio social mais elevado, são personagens do povo mais simples, como estas, que projetam luzes que não podem ser olvidadas.

A psicologia das personagens permanece muito afinada com esse influxo contextual. Assim, por mais que se elevem os sonhos das personagens – Thalia Rottweil Meissen, “figura quase divina” (p. 60), entregando-se à vaidosa compenetração de “moça-Virgem”, nesse seu “Primeiro Palco”, ao qual se entregou de corpo, de mente e de sentimento ou Maria que, do “Brincando-de-Parecer”, sente abrir-se o atrativo do circo aliciando para horizontes infundáveis e a segunda Thalia de Camargo Raposo sugere apenas “O Recomeço”; – elas sentem os sonhos se confinarem nos limites dos seus horizontes, até que, “ao pisar no palco de estréia, Theodora desencarnou” (p.147). O casal Anna/Hans mantém, por toda a narrativa, postura de dignidade, harmonia, respeito e sensibilidade quase exemplares: ”Hans confessava aos tios que toda a sua força vinha da energia, do vigor e do companheirismo de Anna. Habitara-se a consultá-la sempre, mesmo sobre política”. Por exemplo, quando o “marujo” atrevido busca Hans para pedir Thalia, encontrando direta resistência nesse “homem de ferro”, a “habilidade inata” de Anna sempre desembaraça as situações. Quando Hans toma consciência do muito trabalho e pouco lazer no seu território e se iniciam as representações teatrais, Anna revela facetas inusitadas de personalidade, com toda aprovação de Hans. Os encontros de Maria com Raul exigem habilidades muitas dos avós, que sempre se harmonizam nas suas opiniões. Finalmente, quando Hans, aos 80 anos, morre e no seu sepultamento acontece acompanhamento nunca visto, Anna volta-se, com sensibilidade e ternura, para rever o passado, mas sempre com olhar unilateral, buscando Hans... “E como Hans não veio, ela foi ao seu encontro”, também descansando (p. 139).

Não obstante o título do romance ressaltar Thalia, a primeira retornando através da segunda, no “Recomeço”, definindo a circularidade cíclica, a presença que subjaz indelével, embora não ostensiva, é a de Anna. Se o marido Hans conduz o desenvolvimento sócio-político, deve-se creditar à atuação discreta mas lúcida de Anna todo esse desdobrar do universo feminino que a narrativa tão bem conduz. Não é romance de reivindicações feministas, não é narrativa que busque explorar efeitos sentimentalistas – possíveis até a partir de certos acontecimentos, não tenciona sua forma privilegiar malabarismos estruturalistas; trata-se, antes, de criar um relato envolvente, no qual avulta como grande personagem a comunidade familiar de imigrantes alemães, num definido e restrito espaço: a freguesia de Tijucas. Inegavelmente impõe-se ao leitor, ao final, um sentimento de nostalgia, num misto de satisfação e de saudade, ao evocar tempos e ambientes que a esfuziante tecnologia moderna banuiu do universo. Também nesse romance impõem-se as considerações de Adonias Filho de que a romancista “mantém as janelas abertas. Muito o que se enxergar, efetivamente, através dessas janelas”.

### *Parte III: Sonhar É Permitido... Mas...*<sup>177</sup>

Muito haveria a comentar sobre os densos dramas das narrativas que se enfeixam na duas partes do pequeno volume **Relações** (Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 1994). À medida que se desenvolve a leitura, impõem-se inolvidáveis implicações decorrentes dos títulos - geral **Relações** e particular "A Ponte", para ceder lugar ao "Impermanência", instigando o trabalho mental do leitor: que "ponte"? Como relacionar o que a quê? Onde residiria o complemento, a plenificação, sempre inatingível, para esses destinos votados à "impermanência", carência, desencontro? Uma epígrafe geral transcreve, em francês, um pensamento de A Shopenhauer: “A paz profunda do coração e a paz perfeita do espírito não se encontram senão na solidão”.

Essa observação conduz a outra correlata: imprescindível notar o elemento psicológico a fundamentar com muita sutileza o desdobrar dos caracteres em suas "relações". Bem superiores a simples observações corriqueiras, profundas intuições, de implicações psicanalíticas, conduzem para além das puras palavras, sempre entremeadas de elipses, lacunas, carência de explicitação, integrando o leitor em constante e árdua tarefa para unir

---

<sup>177</sup> Disponível em: <<http://ruthlaus.blogspot.com.br/2007/10/ruth-laus-empere-parte-iii-sonhar.html>>. Acesso em: 05 abr. 2013.

filões, precisar o indeterminado, prosseguir pistas suspensas, tecer a malha dos percalços de uma vida numa plenificada.

Entrecruzando presente com passado, para marcar o futuro, “Av. Atlântica 10º Andar” reduz a “mulher envelhecida”, à espera do impossível encontro com Heitor, porque “em cada móvel estava Eugênia, a rir, vitoriosa”, no condicionamento marcante de Heitor. A ambigüidade polissêmica de “Giselle” evidencia como se impõem, vigorosos e decisivos os subterfúgios do inconsciente para interferirem na realidade. Na amarga solidão da Isabela de “Impermanência”, o vazio passar dos anos, na drástica ironia do anual botão de rosa em meio à decoração da casa, conduz à implacável sensação de que “aquelas peças não pertenciam a ela. Ela lhes pertencia”. E “O Círculo” que marca os longos anos de Paula, obcecada pela miragem de Júlio, concentra-se na simbologia dos óvulos/fetos em sua pintura - tudo sintetizado em belíssima imagem: “Paula-Júlio, ponteiros marcando diferentes horas em relógios desacertados, a desencontrarem-se na hora de acertar”. E ainda no destino desiludido da Raqueline de “A Ponte”, buscando a ilusão das viagens sem destino, uma fortuita e frágil relação ressalta a identidade redentora das relações não havidas: as duas suicidas, “amparadas pelas forças da vida, retomam seus destinos”.

Sobretudo nessas cinco narrativas, escritas por mulher, focalizadas cada qual por personagem-mulher, desenha-se a solidão de vidas em desencontro, em que a delicada sensibilidade feminina capta com invulgar sutileza a sofrida alma feminina, destroçada pelo destino sem saída. E observe-se que, ao contrário do conto costumeiro, centralizado em apenas único e estreito núcleo dramático, focalizando um episódio ou momento de uma vida, os relatos de Ruth Laus tendem a gérmens novelescos mais amplos, condensando longos anos de toda uma vida que se desfaz em vazia rotina.

Nas cinco narrativas da segunda parte, a visão feminina revela profunda intuição da alma masculina. Para Francisco da Silva, o “sonhar é permitido” o título “Liberdade” marcam ironias fatais. E o inicial lirismo de “A canoa”, desenvolvendo clima machadiano de dúbia ambigüidade no contraponto entre Luíza e Jandira aos olhos de Pedro, desemboca numa surpreendente atitude final, não desmentindo a amarga ironia. E a corrosão negativa atinge níveis de violência psicológica quando o infeliz dono do “botãozinho de manacá”, não obstante o insistente fato de que “lutador ele foi”, vergou ao destino, por virtudes da machadianamente ambígua Inésia. O angustiante monólogo interior de “Primeiro de Abril”, desfazendo-se no surpreendente final lírico-humorístico, denuncia a “absurda e paradoxal: Liberdade”, em meio à original estrutura arquitetônica do relato, acompanhando o percurso de ônibus pelas ruas do Rio de Janeiro, quando “acabara de ser montada sem a menor divulgação



e estreada sem anúncio, a peça a REVOLUÇÃO, a ser encenada em todo o território nacional por tempo indeterminado". Finalmente, "Malmequeres" denuncia as falcatruas que defraudam o escritor que, em sua frustração "despetala" o dinheiro, lembrando muito o milionário falido no filme O Eclipse, de Antonioni.

Na segunda edição, **Relações** vem enriquecido de mais um relato – “Interlúdio”. O título nos faria indagar de imediato: trecho musical intercalado entre o que e o quê? Trata-se de uma narrativa não longa, 15 páginas, porém perpassada de lances diversificados que bem condensariam os ingredientes de novela. De uma parte, transparece um corte transversal na fervilhante Rio de Janeiro, desde as sombrias ameaças de violência até os líricos recantos que sua bela natureza soube preservar. De outra parte, toda uma ideologia voltada para o aspecto da solidariedade humano-social se interpõe ao suceder dos fatos. Entretanto, é a presentificação do relato que constrói um dinamismo dramático sem subterfúgios, que termina por aportar em paragens que evidenciam como as atrações se processam por vias mais espontâneas e sábias que os frios raciocínios humanos podem imaginar.

De um enganoso embarque em táxi que não o chamado, processam-se “relações” que o simples acaso não comporta. Assim, elemento acessório vai, aos poucos, impondo sua importância: do motorista titular aos substituto, armou-se toda uma trama, através dos passeios “lava-alma”. Do aspecto profissional passam a insinuar-se outras “relações”. Se as carências não logram dissimulações permanentes, das similitudes carenciais entreabrem-se caminhos que entrecruzam psicologia com odontologia, um dentista-taxista-psicólogo com o esperado “Tratado-de-Amor-Tardio”. O “taxi-liberdade”, abraçado “como única forma de liberdade”, na “fuga de nós mesmos”, passando por caminhos de respeito e ternura, aporta em consultório em que se complementam o “doar e receber”, para alargar sua abrangência e criar uma terapia-prazer. Bela sentença bem sintetiza toda a relação: “As mãos que acariciam recebem, imediatamente, o calor da outra pele” (p. 105). De comedidas atitudes, sóbrias e ponderadas, o eu, em seu solitário universo, formula gestos espontâneos de abertura e encontra a correspondência harmonizante, de modo que as carências infiltram antenas que não deflagram dramas, mas restabelecem calores humanos que nem a idade octogernária logra sufocar.

À semelhança do que ressaltou argutamente Bakhtin em relação a Dostoievski, como este captara com apropriada fineza momentos em que suas personagens se encontravam em crise de consciência, dali transparecendo o caráter polifônico, assim também Ruth Laus delineia destinos amargamente sofridos, conscientizando-se da crise de seus pontos terminais de vida, não tanto da vida biológica, mas da psicológica, afetiva, interior, da vontade e sentido

do viver. Nas "relações" inexistentes, a problemática essencial é "a ponte que liga a vida", como especifica um conto. Mas, pergunta-se: liga o que a quê? A breve palavra "vida" poucas vezes adquiriu tamanha densidade enigmática como nestes relatos. E nos meandros psicológicos trilhados pelas situações narrativas, ressalte-se ainda a imposição do terrível complexo de culpa - ao erro deve seguir o castigo - que tanto marcou a tradição judaico-cristã. Examine-se, nesse sentido, "A Canoa", "Manacá" ou "O Círculo", entre outros. Restam veredas inúmeras para o leitor trilhar na ambigüidade polissêmica destes bens trabalhados contos de (sem) Relações. E Ruth Laus, Laus sempre, inscreve-se nas Letras Brasileiras com presença imortal.

Florianópolis, junho de 2.000.

**Lauro Junkes**



**ANEXO C - CARTÃO DE DESPEDIDA**  
**ANVERSO (FOTO) E VERSO**



... cantar e cantar a alegria de ser um eterno aprendiz...

**Gonzaguinha**

Eu fui “aprendiz” desde 1952 no Rio de Janeiro, que enfeitou com sua beleza meu aprendizado durante meio século. Aprendizado feliz envolvendo-me com a cultura artística em todos os setores. Um grande caminho: consegui até construir um jardim natural e é dele que colhi estas flores, as últimas ainda minhas, para colorir este cartão. Abandono tudo agora, inclusive minha querida “família carioca”, forçada pela aproximação do fim da caminhada terrena; e nos compete enfrentá-la com dignidade. Então busco, como novo aprendiz, um lugar tranquilo para a Espera irrevogável.

Sou grata pela atenção e carinho que me foram dispensados nestes 50 anos de vivência carioca, e desejo vitórias em todas as lutas. Pesadas lutas, sabemos.

Até um dia! Quem sabe ainda haverá.

Beijos: Muitos.

E a saudade???

*Beijo especial*  
*Rita*

A partir de fevereiro:

Telefax: — 47-369.41.34

Av. Gov. Celso Ramos, 1495 ap. 301

Porto Belo - SC. - 88.210.000