

TATIANE RODRIGUES LOPES DOS SANTOS

**AS POTENCIALIDADES DA OBRA *ANNE DE GREEN GABLES*, DE LUCY MAUD
MONTGOMERY, NA FORMAÇÃO DO JOVEM LEITOR**

ASSIS
2024

TATIANE RODRIGUES LOPES DOS SANTOS

AS POTENCIALIDADES DA OBRA *ANNE DE GREEN GABLES*, DE LUCY MAUD MONTGOMERY, NA FORMAÇÃO DO JOVEM LEITOR

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Concentração: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

Bolsista: Pró-reitoria de Pós-graduação (PROPG)/Pró-reitoria de Graduação (PROGRAD) – UNESP – Edital Nº 20/2021

CAPES-PRINT – Número de Processo 88887.838993/2023-00

ASSIS
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

S237p Santos, Tatiane Rodrigues Lopes dos
As potencialidades da obra *Anne de Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery, na formação do jovem leitor / Tatiane Rodrigues Lopes dos Santos. — Assis, 2024
243 p. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

1. Leitores - Reação crítica. 2. Literatura Estética.
3. Escritoras. 4. Jovens - Interesses na leitura. 5. Montgomery, L. M. (Lucy Maud), 1874-1942 - *Anne de Green Gables*.
I. Título.

CDD 807



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE TATIANE RODRIGUES LOPES DOS SANTOS, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 06 dias do mês de novembro do ano de 2023, às 14:30 horas, no(a) Sala de Defesas da Pós-graduação e Sala Virtual: meet.google.com/ebd-yyfm-wmy, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de TATIANE RODRIGUES LOPES DOS SANTOS, intitulada **AS POTENCIALIDADES DA OBRA ANNE DE GREEN GABLES, DE LUCY MAUD MONTGOMERY, NA FORMAÇÃO DO JOVEM LEITOR**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI (Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis/SP, Prof. Dr. VALTER HENRIQUE FRITSCH (Participação Virtual) do(a) FURG - São Lourenço do Sul/RS. Após a exposição pela mestrandia e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA

Aos meus pais,
Maria do Carmo Rodrigues e Dorival Lopes,
por me ensinarem a sonhar.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Pró-reitoria de Pós-graduação (PROPG) e da Pró-reitoria de Graduação (PROGRAD) - UNESP - Edital N° 20/2021.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Deus, pela Sua infinita bondade e misericórdia. À Nossa Senhora e à Santa Terezinha do Menino Jesus, pela intercessão.

Aos meus pais, Maria do Carmo Rodrigues e Dorival Lopes, por me amarem incondicionalmente, por terem me ensinado a sonhar e a lutar pelos meus sonhos, e por vivê-los comigo, cada vez que eu os realizo. Agradeço por cada palavra de afirmação, incentivo, abraço e copo d'água que vocês trouxeram ao escritório porque eu estava escrevendo por muitas horas.

À minha orientadora, Profa. Dra. Eliane Galvão, que me acompanha desde o primeiro ano da graduação em Letras, por enxergar em mim, mesmo naquela época, alguém que eu poderia e gostaria de ser: uma pesquisadora. Obrigada por acreditar em mim, quando eu mesma não acreditava, e fazer de mim uma pessoa – e pesquisadora – melhor. Agradeço, imensamente, o apoio, ajuda e auxílio incondicionais e incansáveis, em todas as circunstâncias e momentos.

Aos professores das bancas de Qualificação e de Defesa, Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci, Prof. Dr. Álvaro Santos Simões Junior e Prof. Dr. Valter Henrique Fritsch, pelas sugestões valiosas, comentários, incentivos e apoio, e por me motivarem a ser uma pesquisadora melhor. Aos professores da Unesp, do curso de graduação e da Pós-graduação em Letras, por todo o aprendizado.

Aos meus professores do Ensino Fundamental II e Ensino Médio da escola estadual “Antonio de Baptista”, por me mostrarem o poder da educação. Às minhas professoras de Língua Portuguesa, Gislaine Borghi e Maria Helena Palmieri, por me apresentarem ao mundo da Letras. À Profa. Beth Martinez e ao Prof. Alexandre Simão, por me apresentarem à Unesp.

Aos funcionários da Unesp de Assis, especialmente, aos da biblioteca, da Seção de Pós-graduação e do STAEPE, pelo auxílio prestado.

Ao *L. M. Montgomery Institute*, localizado na *University of Prince Edward Island*, por me receberem entusiasticamente no Instituto e possibilitarem que minha pesquisa sobre L. M. Montgomery fosse expandida e ampliada. Agradeço à Dra. Kate Scarth, por ter aceito ser minha supervisora no Canadá, me levar aos museus, parques nacionais e pontos turísticos relacionados

a Montgomery, e pelas lições valiosas. Ao Dr. Philip Smith, por ter providenciado todos os meios necessários para que eu me estabelecesse no Canadá e recebesse tudo o que precisasse. À Dra. Jean Mitchell e Marian Mitchell, pelas conversas esclarecedoras, passeios encantadores e por fazerem com que eu me sentisse em casa, mesmo em outro país; ao seu sobrinho, Eric, por fazer com que cada momento fosse extraordinário. À Dra. Elizabeth Epperly, por me relembrar do quanto sou encantada pela vida e obra de Montgomery. Ao Simon Lloyd, pelas pilhas de livros essenciais que sempre levava ao escritório do Instituto, por me mostrar os acervos da Robertson Library, e compartilhar o seu extenso conhecimento a respeito de Montgomery. Por fim, à Megan Ratchford, por providenciar estadia em Charlottetown e me receber em sua casa, de braços abertos. Como Anne é uma forasteira em Avonlea, eu fui uma forasteira na Ilha do Príncipe Eduardo; mas, assim como ela, senti que eu pertencia àquele lugar. Obrigada a todos que fizeram com que eu vivesse, por um mês, *Anne de Green Gables*.

À Rosangela e ao Nelson Carrilho, por serem os melhores padrinhos que eu poderia sonhar em ter e comemorarem comigo cada conquista. Obrigada por estarem presente em todos os momentos da minha vida e me apoiarem em cada um deles.

Aos meus amigos, por nunca desistirem de mim. A pesquisa é solitária, mas eu jamais poderia me sentir sozinha com vocês ao meu lado: Camila Carneiro, Letícia Prado, Mariana Paoleschi, Isabela Limeira, Jonatas de Souza Ribeiro, Ana Julia Hirota, Momoe Yamada, Giovanna Chesquini, Ana Beatriz Fortunato, Julia Portugal, Verônica Doro, Matheus Machado e Tuliane Vargas. Aos amigos da Pós-graduação, por compartilharem o peso da vida acadêmica, mas também os seus momentos mais maravilhosos: Adriana Corral, Cecilia Barchi, Maíra Zibordi, Beth Mozella, Araceli Simão, Fernando e Tamires Castro.

Aos Grupos de Pesquisa “Leitura e Literatura na Escola” (UNESP) e “Literatura juvenil: crítica e história” (UENP), pelas trocas e conhecimentos adquiridos em todos os encontros.

À minha família – tios e tias, primos e primas, irmã, cunhado, sobrinhos e parentes – por entenderem que a vida acadêmica requer muito do meu tempo e disposição, e me amarem mesmo assim, apesar da ausência. Aos meus avós – à eu conheci (Alaydes) e aos que nunca conheci (Gercinia, Manoel e Deocleciano) –, por terem lutado arduamente para que os seus filhos, e seus netos, tivessem uma vida melhor e educação de qualidade. Espero que vocês estejam orgulhosos de mim, aonde quer que o céu seja.

Àqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu voasse cada vez mais longe. Eu nem sabia que eu poderia voar, mas vocês sabiam disso o tempo todo, não é mesmo?

Quando me perguntam se a própria Anne é uma “pessoa real”, eu sempre respondo “não” com uma estranha relutância e uma sensação desconfortável de não estar dizendo a verdade. Pois ela é e sempre foi, desde o momento em que pensei nela pela primeira vez, tão real para mim que sinto que estou violando alguma coisa quando nego a existência dela em qualquer lugar que não na Terra dos Sonhos. Ela não está ao meu lado – se eu virar a cabeça rapidamente eu não a veria – com seus olhos ansiosos e estrelados, suas longas tranças ruivas e seu queixo pontudo? Dizer àquela criatura assombrada que ela não é real, porque, na verdade, eu nunca a vi em carne e osso! Não, eu não posso fazer isso! Ela é tão real que, embora eu nunca a tenha conhecido, tenho certeza de que algum dia o farei – talvez em um passeio pela Vereda dos Apaixonados durante o crepúsculo – ou sob o luar na Trilha das Bétulas –, eu levantarei meu olhar e a encontrarei, criança ou mulher, ao meu lado. E não ficarei nem um pouco surpresa porque eu sempre soube que ela estava em algum lugar.

Lucy Maud Montgomery (2007, p. 288, tradução nossa)¹

¹ “When I am asked if *Anne* herself is a ‘real person’ I always answer ‘no’ with an odd reluctance and an uncomfortable feeling of not telling the truth. For she is and always has been, from the moment I first thought of her, so real to me that I feel I am doing violence to something when I deny her an existence anywhere save Dreamland. Does she not stand by my elbow even now—if I turned my head quickly should I not see her— with her eager, starry eyes and her long braids of red hair and her little pointed chin? To tell that haunting elf that she is not *real*, because, forsooth, I never met her in the flash! No, I cannot do it! She is so real that, although I’ve never met her, I feel quite sure I shall do some day—perhaps in a stroll through Lover’s Lane in the twilight—or in the moonlit Birch Path—I shall lift my eyes and find her, child or maiden, by my side. And I shall not be in the least surprised because I have always known she was *somewhere*”.

RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo, a partir dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999) e da Crítica Feminista (SHOWALTER, 1994), apresentar reflexões sobre a importância da formação do jovem leitor por meio de obras de autoria feminina pertencentes ao subsistema da literatura infantil e juvenil, em especial, o romance *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery. Como na contemporaneidade, a experiência de leitura em âmbito escolar, enquanto processo que assegura a formação do leitor crítico ou estético, tem-se revelado um desafio (FAILLA, 2021), pretendeu-se analisar se a narrativa em *Anne de Green Gables* (2020) tem potencialidades para cativar e formar o jovem leitor. Constatou-se que a obra de Montgomery (2020) possui função social, conforme aceção de Hans Robert Jauss (1994), pois permite ao leitor ampliar seus horizontes de expectativa (ISER, 1999), inclusive sobre a produção literária juvenil e o histórico silenciamento (SHOWALTER, 1994) do discurso feminino. Justifica-se a eleição deste texto literário, pois compõe os acervos do Programa Nacional da Biblioteca na Escola (PNBE), possui valor estético, explora um rico imaginário em sua narrativa e suscita reflexões críticas sobre as relações humanas em sociedade. Além disso, justifica-se sua eleição em razão da autoria feminina e da abordagem de temas relacionados à identidade, autodescoberta e pertencimento da mulher na sociedade do século XIX.

Palavras-chave: *Anne de Green Gables*; Formação do leitor; Lucy Maud Montgomery; Estética da Recepção e do Efeito.

ABSTRACT

Applying the theoretical contributions of the reception theories (JAUSS, 1994; ISER, 1996 and 1999) and the feminist theories (SHOWALTER, 1994), this research reflected on the importance of the formation of young readers through critical reading of children's books written by women, in particular *Anne of Green Gables* (2020) by Lucy Maud Montgomery. Since the reading experience in Brazil's school environment as a process to ensure the formation of critical young readers has been a challenge (FAILLA, 2021), we intended to analyze whether the narrative in *Anne of Green Gables* (2020) has the potential to captivate and formate young readers. We concluded that Montgomery's work performs a social function, according to Hans Robert Jauss's concept (1994), as it allows readers to expand their horizons of expectations (ISER, 1999) on children's literature and the historical silencing of the female discourse (SHOWALTER, 1994). Montgomery's novel was chosen because it is part of the Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) collections, is endowed with aesthetic value, explores rich imagery in its narrative, and raises critical reflections on human relations in society. Furthermore, its selection is justified due to its female authorship and approach to identity, self-discovery, and belonging themes.

Keywords: Anne of Green Gables; Formation of young readers; Lucy Maud Montgomery; Reception theories.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2 – Fotografias do quarto de Lucy Maud Montgomery na casa dos avós, em Cavendish (1885-1895)	96
Figura 3 – Honrarias recebidas por Lucy Maud Montgomery durante seu período em Prince of Wales College (grifos em branco)	98
Figuras 4 e 5 – Menções a Lucy Maud Montgomery durante seu período como professora em Bideford	100
Figuras 6 e 7 – Contrato assinado entre Lucy Maud Montgomery e a editora L. C. Page, em abril de 1907	105
Figuras 8 e 9 – Fotografias de Lucy Maud Montgomery tiradas no ano da assinatura do contrato com a editora L.C. Page (1907) e no ano da publicação de <i>Anne de Green Gables</i> (1908), respectivamente	106
Figuras 10 e 11 – Fotografias da réplica do vestido de noiva de Lucy Maud Montgomery e dos sapatos (estes, originais) utilizados em seu casamento e na subsequente viagem de lua de mel com Ewan Macdonald a Escócia, expostos no museu Lucy Maud Montgomery’s Birthplace	108
Figura 12 – Fotografia de Lucy Maud Montgomery e Ewan Macdonald após casamento, na Escócia, em 1917	108
Figura 13 – Lucy Maud Montgomery e filhos, Chester e Ewan Stuart Macdonald, em 1917	111
Figura 14 – Primeira edição da obra <i>Further Chronicles of Avonlea</i> , de Montgomery, autografada e dedicada a Chester Macdonald pela autora, com nota de denúncia à ilegalidade desta publicação.....	114
Figuras 15 e 16 – Fotografias da biblioteca da residência de Lucy Maud Montgomery, em Norval, em 1926	115
Figuras 17 e 18 – Fotografias de Lucy Maud Montgomery e Ewan Macdonald em frente à residência intitulada “Journey’s End”, em Toronto, em 1940.....	117
Figuras 19 e 20 – Frente do prédio da Robertson Library, na University of Prince Edward Island, onde está localizado o “L. M. Montgomery Institute”, e placa sinalizando as dependências da biblioteca e do Instituto.	125
Figuras 21 e 22 – Interior do “L. M. Montgomery Institute” na University of Prince Edward, Canadá	125

Figura 23 – Busca pelo termo “Anne de Green Gables” no Google, em escala mundial, no período de 2004 a 2022	147
Figura 24 – Busca pelo termo “Anne de Green Gables” no Google, no período de 2004 a 2022, com o Brasil em destaque	147
Figura 25 – Fotografia de Green Gables, em “The Anne of Green Gables Museum” (“O Museu Anne de Green Gables”), em Cavendish, no Canadá	155
Figuras 26 e 27 – Fotografias do quarto de Anne Shirley, em Green Gables, em “The Anne of Green Gables Museum” (“O Museu Anne de Green Gables”), no Canadá	155
Figuras 28 e 29 – Fotografias da “Vereda dos Apaixonados” (à esquerda) e do “Bosque Assombrado” (à direita), locais fictícios de Anne de Green Gables que ganham vida no “The Anne of Green Gables Museum” (“O Museu Anne de Green Gables”), no Canadá	156
Figuras 30, 31 e 32 – Fotografias da “The Macneill Homestead”, residência onde Montgomery cresceu, tendo sido criada pelos avós maternos	157
Figura 33 – Fotografia do monumento dedicado a Lucy Maud Montgomery, localizado no Parque Nacional de Cavendish, no Canadá	158
Figuras 34 e 35 – Fotografias do “Lucy Maud Montgomery Birthplace” (“Local do nascimento de Lucy Maud Montgomery”), no Canadá	159
Figuras 36 e 37 – Quarto onde Lucy Maud Montgomery nasceu, no “Lucy Maud Montgomery Birthplace” (“Local do nascimento de Lucy Maud Montgomery”), no Canadá	159
Figura 38 – Iconografia em <i>Anne de Green Gables</i> (2020), de Lucy Maud Montgomery ...	178

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Diálogos e intertextos entre a obra <i>Anne de Green Gables</i> , de Montgomery, e a produção de autoria feminina canadense	53
Quadro 2 – Principais nomes da literatura de autoria feminina canadense (1850-2013).....	57
Quadro 3 – Principais romances de formação canadense (1855-1971)	67
Quadro 4 – Principais temáticas, obras e autoras do “Bildungsroman” feminino canadense na contemporaneidade	74
Quadro 5 – Nomes alternativos utilizados por Lucy Maud Montgomery em suas obras	102
Quadro 6 – Produção literária de Lucy Maud Montgomery	119
Quadro 7 – Condecorações recebidas por Lucy Maud Montgomery	121
Quadro 8 – Fortuna crítica de Lucy Maud Montgomery em textos acadêmicos	130
Quadro 9 – Ordens de leitura da série de livros sobre a personagem Anne Shirley	142
Quadro 10 – Edições brasileiras da obra <i>Anne of Green Gables</i> , de Lucy Maud Montgomery, em ordem cronológica:	144
Quadro 11 – Adaptações, reendereçamentos e compilações da obra <i>Anne de Green Gables</i> , de Lucy Maud Montgomery, publicadas no Brasil, em ordem cronológica:	149
Quadro 12 – Obras baseadas em <i>Anne de Green Gables</i> , de Lucy Maud Montgomery, publicadas no Brasil.....	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: LITERATURA E GÊNERO	23
1.1 MULHER-ESCRITORA: LITERATURA DE AUTORIA FEMININA	24
1.2 MULHER-ESCRITORA-CANADENSE: LITERATURA CANADENSE DE AUTORIA FEMININA	37
1.3 MULHER-EM-FORMAÇÃO: O BILDUNGSROMAN FEMININO	59
CAPÍTULO 2: ENFOQUES DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E DO EFEITO: REFLEXÕES EM TORNO DE MONTGOMERY E SUA PRODUÇÃO LITERÁRIA	77
2.1 O LEITOR EM FOCO	78
2.2 A AUTORA EM FOCO	94
2.2.1 Fortuna crítica em línguas portuguesa e inglesa	124
2.3 O TEXTO LITERÁRIO EM FOCO	132
2.3.1 Anne Shirley através dos séculos: receptividade da obra <i>Anne de Green Gables</i> (2020) no Brasil e no mundo	139
CAPÍTULO 3: O CORPUS EM ANÁLISE.....	163
3.1 <i>ANNE DE GREEN GABLES</i> (2020)	164
3.1.1 O narrador, estrutura textual e temáticas.....	164
3.1.2 Elementos cativantes em <i>Anne de Green Gables</i> (2020)	173
3.1.3 “Onde está o menino?”: as personagens femininas em <i>Anne de Green Gables</i> (2020)	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	228
REFERÊNCIAS.....	233

INTRODUÇÃO

A preocupação com a formação do leitor estético tem tomado grande proporção, principalmente quando, pelos dados da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (FAILLA, 2021), observa-se que o brasileiro não aprecia a leitura. Embora estime-se que 52% da população brasileira seja leitora, quando questionados sobre o último livro lido ou que está lendo, os entrevistados mencionaram, sobretudo, a Bíblia, além de livros religiosos e de autoajuda. A Bíblia também é o título mais citado quando indagados sobre o livro mais marcante que já leram (FAILLA, 2021). Revela-se, dessa forma, que a população brasileira não consome, de fato, obras literárias. Nota-se, ainda, pelos dados recolhidos por Zoara Failla (2021), que somente 38% dos leitores de literatura leram o último livro por gosto, o que sugere que a leitura não é tida como prazerosa pelo brasileiro.

Essa realidade também pode ser detectada em sala de aula, onde nem sempre a leitura está associada a uma abordagem receptiva e significativa para os jovens leitores. De acordo com Clóvis Maurício de Oliveira, a abordagem dos textos literários em sala de aula está na maior parte do tempo atrelada “[...] ao estudo das características histórico-sócio-culturais dos movimentos literários e/ou ao ensino da gramática, como pretexto para a realização de atividades de análise sintática” (2020, p. 13). Esses dados são corroborados por Neide Luzia de Rezende (2013), que afirma não ser literatura o que se ensina na escola, antes a história da literatura centrada no nacionalismo literário, ou seja, uma lista de autores e obras do cânone português e brasileiro, e suas respectivas características formais e ideológicas, dispostas em uma sequência temporal. Essas abordagens vêm configuradas, muitas vezes, em apostilas preparatórias para exames nacionais e em livros didáticos, e impedem que o aluno tenha uma “[...] vivência concreta com os textos literários, difundindo a falsa ideia de que estão formando leitores com proficiência, quando de fato estão focados apenas em uma leitura que visa à classificação esquemática” (OLIVEIRA, 2020, p. 13). Desse modo, ocorre uma depreciação no contato efetivo entre leitor e obra literária.

Em consonância com José Nicolau Gregorin Filho (2011), os jovens precisam de referências em sua formação, e proporcionar o contato com a literatura é trazer ao jovem uma nova forma de conhecer a si mesmo, além de entender e possivelmente contribuir para a resolução de conflitos em sua relação com a comunidade em que está inserido. O estudioso (2011) relembra o papel que a literatura tem na humanização do indivíduo e da própria sociedade, como promotora de reflexão e discussão de conflitos inerentes ao homem, sobretudo

do adolescente, ainda em fase de formação de sua própria subjetividade. A literatura é, pois, segundo Antonio Candido, “[...] fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente” (1995, p. 243). Antoine Compagnon complementa que “[...] o texto literário me fala de mim e dos outros, provoca minha compaixão; quando eu leio me identifico com os outros e sou afetado por seu destino; suas felicidades e seus sofrimentos são momentaneamente meus” (2009, p. 48-49). Portanto, o texto literário dotado de esteticidade leva o jovem leitor à reflexão crítica sobre as relações que se estabelecem entre obras e pessoas em sociedade.

Segundo Candido, “[A]s produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão de mundo” (1995, p. 248). Já para Fábio Lucas (1970), a prática de leitura, com qualidade, tem efeito formador sobre a psicologia individual e a organização social. Entretanto, para que isso ocorra, a obra literária deve estar associada como forma de conhecimento e aprofundada ao mundo real (LUCAS, 1970). Fanny Abramovich (2003) aponta, também, para o fato de que a leitura de textos literários pode atuar como estímulo do desenvolvimento de funções cognitivas importantes para o pensamento. Revela-se, então, a importância do trabalho com o texto literário em sala de aula, considerando que cabe à escola o papel central na formação do leitor e produtor de textos escritos e orais.

Gregorin Filho nos alerta, no entanto, para o fato de que a leitura literária, em sala de aula, só poderá contribuir para a ampliação dos conhecimentos do jovem leitor se as atividades “[...] forem bem exploradas e se o jovem tiver direito a voz, de comentar e emitir suas impressões sobre as obras lidas, de maneira espontânea e com a atitude colaborativa do professor” (2011, p. 54). Dessarte, conforme Oliveira (2020), na formação do leitor, é necessária a mediação, o debate em sala de aula e a reflexão para que a aula seja dinâmica e o texto literário possa ser revelado em toda sua potencialidade de sentidos e cumprir sua função social. Para Robert Hans Jauss, a função social “[...] somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (1994, p. 50). Ou seja, somente em um ambiente significativo, com um professor mediador que proporcione acesso ao conhecimento, à informação e a construção da autonomia, fomentando a “voz” do aluno, é possível efetuar um contato significativo entre leitor e obra literária. Todavia, tendo em vista as abordagens dominantes voltadas ao ensino da história da literatura centrada no nacionalismo literário, esse contato nem sempre ocorre de

forma efetiva. A experiência de leitura na escola revela-se, assim, como um desafio na contemporaneidade.

Diante desse cenário, pesquisas científicas surgem com o objetivo de investigar e refletir sobre metodologias que fomentem a formação de um leitor crítico (ECO, 2003) ou estético, de modo a efetuar um trabalho significativo com o texto literário que releve toda a sua potencialidade de sentidos. Paralelamente a essas discussões, muitas pesquisas buscam também identificar obras literárias dotadas de valor estético e capazes de contribuir para este processo, pois cativam e ampliam os horizontes de expectativa (JAUSS, 1994) do jovem leitor, desenvolvendo sua percepção, favorecendo sua descoberta de sentidos, desautomatizando suas concepções sobre o uso da língua e desenvolvendo seu senso crítico, enquanto prática social. Embora o número de pesquisas desenvolvidas no âmbito da formação do leitor e do subsistema da literatura infantil e juvenil tenha crescido nos últimos anos, trata-se de uma área ainda negligenciada e menosprezada no meio acadêmico, por se pressupor, erroneamente, que obras infantis e juvenis configuram-se como subliteratura.

No que concerne ao subsistema da literatura juvenil, área de interesse da presente pesquisa, Eliane Ap. G. R. Ferreira e Silvana A. B. Carrijo (2018) apontam que é possível encontrar uma produção de fôlego, tanto em termos literários, quanto em termos de fortuna crítica das obras que o compõem, legitimada por estudos acadêmicos em cursos de graduação e pós-graduação no país e no exterior. No entanto, essa produção ocorre de parilha com uma produção de obras “[...] estereotipadas, facilitadoras, de qualidade bastante questionável [...] eivadas de um teor didático-moralizante ou mero produto de entretenimento esvaziado de investimento estético” (2018, p. 159-160), reafirmando o papel da crítica literária enquanto mediadora, no sentido de dar a conhecer, tanto ao jovem leitor, quanto aos promotores de leitura, o conjunto das obras que realmente constituem literatura, isto é, que sejam dotadas de valor estético.

Neste sentido, esta dissertação tem por objetivo apresentar uma leitura da obra de Lucy Maud Montgomery (1874-1942) que inicia a série de livros sobre a personagem Anne Shirley e que consideramos um exemplo de produção juvenil de excelência, pois acreditamos que a sua leitura pode romper com conceitos prévios do jovem leitor e fomentar a formação do leitor estético. Trata-se do volume intitulado *Anne de Green Gables* (2020), publicado originalmente em 1908. Devido à brevidade deste trabalho, optou-se por analisar o primeiro volume da série ao invés da coleção completa, que totaliza seis livros focados em Anne Shirley, além de dois volumes focados nos filhos de Anne e cinco livros adicionais. Para tanto, utilizaremos como

aporte teórico os pressupostos teóricos da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1979 e 1996), e da Crítica Feminista (SHOWALTER, 1984; ZOLIN, 2005).

Lucy Maud Montgomery assinou a maioria de suas obras com L. M. Montgomery. Embora as razões pela escolha da abreviação sejam incertas, supõe-se que ela desejava ocultar o próprio gênero, a fim de não impactar nas vendas de seus livros. Sabe-se que muitas escritoras, inclusive a autora da contemporânea série *Harry Potter*, utilizavam pseudônimos, ortônimos ou abreviavam seus nomes, para que fossem confundidas com escritores. Desse domo, almejavam burlar o preconceito de um suposto leitor com uma obra de autoria feminina. Montgomery nasceu em 1874, na antiga cidade de Clifton e atual New London, na Ilha do Príncipe Eduardo, Canadá, e faleceu em 1942, em Toronto, cidade canadense. Ela escreveu e publicou 20 romances, uma autobiografia e centenas de contos, e poemas (MONTGOMERY, 2020; ROSENBERG, 2021; L. M. MONTGOMERY INSTITUTE, 2022). Embora a autora tenha alcançado reconhecimento profissional e literário no decorrer de sua vida e *post mortem*, tendo recebido alguns prêmios e honrarias, além de conquistado grande público com suas obras, Gabriella Åhmansson chama a atenção para o fato de que Montgomery deixou de ser ignorada pelo cânone literário apenas recentemente, tendo em vista que “[...] além de sua utilidade na promoção do comércio turístico em sua terra natal, a Ilha do Príncipe Eduardo, seu *status* como escritora tem sido baixo e ela tem tido dificuldades consideráveis em manter uma posição nas tendências do momento ou no cânone da literatura canadense” (1991, p. 13-14, tradução nossa)².

Para Faye Hammill (2003), apesar das resenhas de suas obras serem majoritariamente positivas, muitos críticos literários considerados renomados na época suspeitavam de sua popularidade e utilizavam da classificação de literatura infantil e juvenil como pretexto para rejeitá-la, em uma tentativa de silenciamento. Seu nível de aceitação entre críticos literários nunca foi alto e essa rejeição intensificou-se, sobretudo, com a ascensão do Modernismo, que considerava suas obras “antitéticas” em comparação à estética modernista. Em combate a essa rejeição, Hammill (2003) pontua que, a partir de 1975, livros, artigos e pesquisas sobre a produção literária de Montgomery passaram a ser publicados, ainda que essa produção acadêmica, realizada principalmente no campo dos estudos da literatura infantil e juvenil, receba *status* inferior em razão desta classificação. Nesse sentido, optou-se por utilizar, nesta

² “apart from her usefulness in promoting the tourist trade in her native Prince Edward Island, her status as a writer has been low and she has had considerable difficulties maintaining a place in the mainstream or canon of Canadian literature.”

dissertação, o nome completo da autora em vez da forma abreviada, a fim de combater o histórico silenciamento (SHOWALTER, 1994) da mulher na literatura e no meio acadêmico.

A obra *Anne de Green Gables* (2020), romance de estreia de Lucy Maud Montgomery, foi publicada inicialmente nos Estados Unidos em 1908, e chegou ao Brasil em 1939 com o título de *Anne Shirley*, pela Companhia Editora Nacional, como o 65º romance da Coleção Biblioteca das Moças. A narrativa pareceu não chamar a atenção dos leitores brasileiros, mesmo após relançamento da obra em dois volumes, em 1956, pela mesma editora. Então, em 2009, uma nova edição foi lançada pela editora Martins Fontes sob o título *Anne de Green Gables*, que entrou, em 2013, para os acervos do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) destinados aos anos finais do Ensino Fundamental II (PORTAL MEC, 2023). A disponibilização dessa obra em acervos resultantes de políticas públicas representa seu reconhecimento por um grupo de pareceristas especializados em literatura, além de democratização da obra junto ao público escolarizado.

Posteriormente, em 2015, foi publicada uma nova edição de *Anne de Green Gables*, com este mesmo título, pela Editora Pedrazul, pioneira em publicar toda a série de livros focada na personagem Anne Shirley no Brasil. Embora, a princípio, a obra não tenha feito sucesso no país, esse quadro muda significativamente com o lançamento da série televisiva *Anne with an “E”* (2017-2019), produzida pela emissora canadense CBC (produtora) em parceria com o serviço de *streaming* Netflix (distribuidora em nível mundial).

Com o lançamento e sucesso da série televisiva, deu-se início à publicação de diversas edições brasileiras de *Anne de Green Gables* (2020) por editoras variadas, tendo em vista que a edição original em inglês, intitulada *Anne of Green Gables*, encontra-se em domínio público desde 1983, nos Estados Unidos, e desde 1992, no Canadá. Os volumes subsequentes da série de livros sobre Anne Shirley também foram publicados pela primeira vez ou relançados no Brasil. Nesse contexto, novas edições dos romances de Lucy Maud Montgomery foram publicadas com recursos atualizados que cativassem o jovem leitor e, também, o telespectador da série audiovisual. Justamente por isso, a maioria das edições contém informações sobre o seriado *Anne with an “E”* (2017-2019) e paratextos que remetem à série televisiva, além do destaque dado ao nome da plataforma Netflix. Para esta análise, optou-se por utilizar a edição publicada pela editora Autêntica (2020), que contém texto traduzido de Márcia Soares Guimarães. Esta é formada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, possui certificados de proficiência em francês e inglês, e fez cursos nos Estados Unidos. Além disso, foi professora de inglês durante mais de 20 anos e atua, atualmente, como tradutora

e revisora (AUTÊNTICA, 2023)³. Justifica-se a escolha por esta edição pela qualidade de sua tradução e por ser mais propícia à pesquisa, considerando as informações adicionais contidas nas notas de rodapé no decorrer do texto⁴.

Por mais que o romance de estreia de Montgomery tenha sido adaptado para o cinema – três vezes, em 1919, 1934 e 1940 – e para a televisão em formato de filmes, séries, animações e animes japoneses mais de vinte vezes, é notório que apenas a adaptação televisiva de 2017, intitulada *Anne with an “E”* (2017-2019), tenha alcançado sucesso no Brasil. A série audiovisual alcançou grande público na plataforma de *streaming*, recebeu inúmeras críticas positivas e ganhou onze prêmios⁵. Ainda que a série tenha sido descontinuada em 2019, um abaixo-assinado pedindo pela sua continuidade atingiu mais de um milhão e meio de assinaturas em todo o mundo⁶. Consequentemente, as obras de Montgomery, sobretudo *Anne de Green Gables* (2020), também ganharam visibilidade e emplacaram as listas brasileiras de livros mais vendidos diversas vezes nos últimos anos, consagrando-a como um fenômeno mundial da última década, evidenciando a vitalidade da obra (JAUSS, 1994). Apesar do destaque recente dado à vida e obra de Lucy Maud Montgomery no Brasil, a produção acadêmica que engloba as obras da autora canadense ainda é tímida em nosso país.

Justifica-se a eleição da obra *Anne de Green Gables* (2020) para análise, devido ao seu valor estético e à exploração de um rico imaginário em suas narrativas. Além disso, a escolha deveu-se ao fenômeno mundial causado principalmente pela série televisiva disponibilizada em serviço de *streaming* e pelos diversos paratextos das novas edições que pareceram cativar o jovem leitor brasileiro. Optamos, ainda, em selecionar como objeto de estudo uma obra que compõe os acervos do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) (PORTAL MEC, 2023), pois estão disponíveis nas salas de leitura e/ou bibliotecas da rede pública, como forma de democratizar o acesso a obras de literatura (MACIEL, 2008). A pesquisa é justificável, ainda, pela autoria feminina, pelas personagens femininas subversivas e a abordagem de temas relacionados à identidade, autodescoberta e pertencimento da mulher na sociedade do século XIX.

³ Disponível em: <<https://grupoautentica.com.br/autentica/tradutor/marcia-soares-guimaraes/73>>. Acesso em: 18 dez; 2023.

⁴ Cabe ressaltar que a obra de Montgomery foi originalmente publicada em 1908, mas que, nesta dissertação, toma-se como objeto de estudo a edição traduzida no ano 2020. Por isso, este ano aparecerá no decorrer do texto quando falarmos do romance.

⁵ Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt5421602/awards/?ref_=tt_awd>. Acesso em: 26 jan. 2023.

⁶ Abaixo-assinado disponível em: <<https://www.change.org/p/netflix-cbc-disney-and-awae-fans-renew-anne-with-an-e-for-season-4>>. Acesso: em 26 jan. 2023.

Na contemporaneidade, observa-se a presença de obras de autoria feminina no mercado editorial e em acervos de políticas públicas de leitura, embora em menor número que obras escritas por homens. A conquista das mulheres de direitos sociais e políticos, bem como de espaços em diversos setores, inclusive no mercado livreiro, não veio sem desafios e resistências, considerando a sociedade patriarcal em que vivemos. De acordo com Lúcia Osana Zolin (2005), a crítica e teoria literária, antes de domínio quase exclusivamente masculina, somente passou a ser praticada por mulheres por volta de 1970. Nesse contexto, historiadores e críticos literários também começaram a “[...] resgatar e a reinterpretar a produção literária de autoria feminina, numa atitude de historicização que se constituiu como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura” (ZOLIN, 2005, p. 275). O resgate e revisão da produção literária de autoria feminina torna-se, assim, essencial, em consonância com Elaine Showalter, posto que “[...] toda crítica feminista é de alguma forma revisionista, questionando a adequação de estruturais conceptuais aceitas” (SHOWALTER, 1994, p. 27). Tendo em vista que o número de produções acadêmicas sobre Lucy Maud Montgomery somente aumentou nas últimas décadas (HAMMILL, 2003) e ainda são incipientes no Brasil, esta dissertação também se configura como um trabalho de resgate e revisão.

Showalter defende que não pode haver obra e crítica fora da estrutura dominante, considerando que “[...] nenhuma publicação é totalmente independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens” (1994, p. 50). Para a pesquisadora (1994), a escrita das mulheres é um “discurso de duas vozes”, do silenciado e do dominante. Dessa forma, almeja-se, nesta dissertação, apresentar uma reflexão sobre a escrita de autoria feminina, que se efetiva no gênero romance, por meio da análise da obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, buscando identificar como se configura esse discurso de duas vozes. Visa-se, nesse sentido, a combater o silenciamento secular (SHOWALTER, 1994) sobre a produção de autoria feminina, em especial, no que concerne ao subsistema da literatura juvenil, pois, conforme Zolin, “[...] resta ao pesquisador e ao professor de literatura fazer com que essas vozes ‘outras’ sejam ouvidas não apenas entre eles próprios [...], mas também nas salas de aula, numa atitude de renovação e não de perpetuação de ideologias hegemônicas, como a patriarcal” (2005, p. 282). Justifica-se, então, o aporte teórico da Crítica Feminista (SHOWALTER, 1994; ZOLIN, 2005) para a consecução das análises, considerando a importância de reflexões sobre a produção literária de autoria feminina.

Neste sentido, construímos a hipótese de que a obra em questão possui função social, conforme acepção de Hans Robert Jauss (1994), pois permite ao leitor, muitas vezes habituado

a uma produção cultural em massa, que visa ao escapismo, ampliar seus horizontes de expectativa (ISER, 1999), inclusive sobre a produção literária juvenil de autoria feminina e o histórico silenciamento (SHOWALTER, 1994) da mulher. Acreditamos, assim, que o romance *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, pode contribuir e fomentar a formação do leitor estético pelo romper de seus conceitos prévios sobre leitura, relações humanas em sociedade e literatura. Para tanto, busca-se, a partir do aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), refletir se a obra estabelece comunicabilidade com seu leitor implícito, apresenta temas cativantes para o público jovem, possui valor estético e potencialidades para subverter os conceitos prévios do leitor acerca de relações humanas em sociedade e, em especial, consensos sobre literatura de autoria feminina. No plano da narrativa, objetivamos refletir sobre a estruturação da trama, a constituição das personagens, em especial, femininas, e a construção do narrador, enquanto ente ficcional, capaz de exercer um poder sobre a atuação da(s) personagem(s) e das disposições do leitor implícito (ZILBERMAN, 1984). Justifica-se a opção por esse aporte teórico, tendo em vista que esta produção juvenil, pela dialogia, pelo atraente projeto gráfico-editorial e pelos vazios instaurados no texto, evidencia que procura a recepção e adesão de um leitor.

Cabe salientar que entendemos leitor estético em consonância com Carlos Magno Gomes (2008), como aquele que se preocupa com o “como” um texto foi construído e entende o ato de ler como um exercício de comparações artísticas e culturais que o texto carrega. Embora Gomes (2008) considere que o limite desta metodologia de leitura consiste em não convidar a todos os leitores a percorrer as trilhas intertextuais da narrativa selecionada, pois somente alguns possuem repertório cultural ou uma *biblioteca vivida* (FERREIRA, 2009), acredita-se, nesta dissertação, que essa proposta se apresenta como uma experiência de leitura enriquecedora, pois não só ativa pela leitura o repertório, como também efetua um convite a posteriores leituras.

No que tange às etapas de execução, esta dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, busca-se apresentar um breve panorama histórico da literatura de autoria feminina de um modo geral, da literatura de autoria feminina canadense e do “Bildungsroman” feminino. Enfoca-se, ainda, a Crítica Feminista.

No segundo, problematizam-se os pressupostos teóricos da Estética de Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1979, 1996). Além disso, apresenta-se a vida e obra de Lucy Maud Montgomery, além de um levantamento da fortuna crítica de sua produção literária em teses, dissertações e artigos, entre outras produções acadêmicas. Em seguida, busca-se investigar as

razões por trás do interesse recente de *Anne de Green Gables* (2020) e dos demais volumes da série sobre a personagem Anne Shirley, considerando as relações que se estabelecem entre mercado, receptor e obra literária. Nesse contexto, observa-se a vitalidade de suas obras (JAUSS, 1994).

Por fim, no terceiro e último capítulo, apresenta-se a análise da obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, visando a confirmar ou refutar a hipótese de que essa obra tem potencialidades para cativar e formar o jovem leitor, fomentar e ampliar seu imaginário, bem como despertar seu senso crítico, pelo romper de seus conceitos prévios sobre leitura, relações humanas em sociedade e literatura.

Literatura e gênero

Capítulo 1

1.1 Mulher-escritora: literatura de autoria feminina

Na contemporaneidade, pode-se observar a presença de obras de autoria feminina tanto inseridas no mercado editorial, quanto em acervos de políticas públicas de leitura, como o Programa Nacional da Biblioteca da Escola (PNBE) e o Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), embora em menor número que obras escritas por homens. Pode-se encontrar, também nestes acervos e em livrarias, produções protagonizadas por mulheres ou com personagens femininas em destaque. As mulheres, além de conquistarem direitos sociais e políticos, abriram espaço em diversos setores, inclusive no editorial, tradicionalmente dominados por homens. Elas mudaram, ainda, o foco do protagonismo na literatura, atribuído a personagens masculinos, transferindo-o às mulheres. A conquista de seu espaço, tanto literal quanto metafórico, na vida real ou na ficção, não veio, entretanto, sem desafios e resistências, considerando a sociedade patriarcal em que vivemos.

No ensaio intitulado *Um teto todo seu* (2019), Virginia Woolf afirma que, para se escrever ficção ou poesia de qualidade, a mulher escritora necessitaria de um local adequado e de uma renda anual capaz de lhe garantir independência financeira. Essa realidade inexistia nos séculos XVIII e XIX, em que o principal papel da mulher estava associado à maternidade (CASAGRANDE, 2018). Segundo Constância Lima Duarte, havia medidas protecionistas que visavam a manter a mulher fora do mundo do trabalho – e, também, do literário –, a fim de cuidar exclusivamente dos filhos e do lar: “A frase: ‘mães, sua maior obra são seus filhos!’ pretendia ser definitiva [...], forte o bastante para incentivar nas mulheres a renúncia de vaidades pessoais e o abandono de qualquer pretensão intelectual” (1997, p. 89).

De acordo com Cíntia Schwantes, a carreira literária era particularmente difícil para as mulheres, pois “[...] seu lugar social, que as radica ao cotidiano e à praticidade doméstica, é francamente antitético com a ideia socialmente veiculada de criatividade” (2006, p. 10). A mulher que não atendesse aos padrões sociais “[...] era identificada como ‘anormal’, pecadora e criminosa” (PRIORE, 2013, p. 136-137), pois “[...] estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa” (ZOLIN, 2005, p. 184). Ainda assim, algumas escritoras desafiaram as convenções da época e continuaram escrevendo e publicando, embora muitas tenham desaparecido da história literária e poucas tenham assinado suas obras com o próprio nome.

Conforme Mary Rubio (1992), no século XVIII, os romances de autoria feminina eram considerados “efêmeros” e “indignos de atenção”, em comparação às obras escritas por

homens; por isso, muitas delas, tendo sido rejeitadas pelos leitores e pela crítica especializada, foram apagadas da história. No século XIX, as mulheres escritoras, “[...] além de terem que enfrentar a hostilidade, a arrogância e toda sorte de sermões e recriminações sociais [...], tinham que enfrentar as dificuldades materiais e a questão de dependência” (ZOLIN, 2005, p. 186). Considerando a dominância do discurso masculino, muitas dessas autoras tiveram de encontrar formas capazes de evitar a censura.

Para Duarte, muitas mulheres fizeram uso de pseudônimos masculinos ou andróginos, a fim de “[...] preservar a imagem e proteger o círculo mais íntimo da pressão social, advinda da exposição pública” (1997, p. 90). Elaine Showalter acrescenta que “[p]rincipalmente uma forma de receber tratamento sério dos críticos, o pseudônimo também protegia as mulheres da justa indignação dos seus parentes” (1982, p. 58-59, tradução nossa)⁷. Exemplos notáveis são o caso das “Irmãs Brönte” (Anne Brönte, 1820-1849; Charlotte Brönte, 1816-1855; Emily Brönte, 1818-1848), inicialmente conhecidas como “Irmãos Bell”; o de Louisa May Alcott (1832-1888), autora do romance *Mulherzinhas* (1868), que utilizou o pseudônimo A. M. Barnard para ocultar seu gênero; e o de Mary Ann Evans (1819-1880), autora de *The mill on the floss* (1860) que escreveu sob o pseudônimo de George Eliot. Estas, segundo Elaine Showalter (1982), inspiraram dezenas de “imitadoras”: Holme Lee (Harriet Parr, 1828-1900), Ennis Graham (Mary Molesworth, 1839-1921), Lucas Malet (Mary Kingsley, 1852-1931), John Strange Winter (Henrietta Stannard, 1856-1931), Lanoe Falconer (Mary E. Hawker, 1848-1908); Vernon Lee (Violet Paget, 1856-1935), Sarah Grand (Frances Elizabeth Bellenden Clarke, 1854-1943), entre outras. Na virada do século XX para o atual, Joanne Rowling (1965-), autora da popular série de livros *Harry Potter*, teve de adotar o pseudônimo J. K. Rowling a pedido de seu editor, para que os meninos também tivessem interesse em lê-los.

Duarte complementa que “[...] muitas filhas, mães, esposas ou amantes escreveram à sombra de grandes homens e se deixaram sufocar por essa sombra” (1997, p. 87). A autoria de *O grande Gatsby* (1925), por exemplo, ainda gera debates, pois há quem atribua a obra à esposa de Scott Fitzgerald, Zelda Fitzgerald (1900-1948). Muitas mulheres também utilizaram o anonimato para escrever. No Reino Unido, algumas autoras escreveram sob os títulos “The Duchess” (Margaret Wolfe Hungerford, 1855-1897) e “Ouida” (Maria Louise Ramé, 1839-1908). No Brasil, Maria Firmina dos Reis (1822-1917) assinou seu romance, *Úrsula* (1859), como “uma maranhense”.

⁷ “[p]rimarily a way of obtaining serious treatment from critics, the pseudonym also protected women from the righteous indignation of their own relatives.”

As autoras que conseguiram impor seus nomes tiveram suas produções ignoradas, desconsideradas ou descreditadas pela crítica literária, área de atuação até então exclusivamente masculina. Rubio (1992) elucida que Jane Austen (1775-1817) e as escritoras do século XIX foram rejeitadas por acadêmicos. Outras, como Emily Dickinson (1830-1886), só alcançaram a publicação de seus poemas e reconhecimento pela sua escrita postumamente. Segundo Cristina Ferreira Pinto, “[...] o número de escritoras que realmente atingem reconhecimento crítico tem sido sempre muito pequeno; a grande maioria ou é ignorada pela crítica ou é agrupada indistintamente sob o rótulo menosprezado de ‘literatura feminina’” (1990, p. 22-23).

Em levantamento realizado por Showalter (1982), notou-se que grande parte das escritoras não possuía alto nível de instrução, tendo em vista a parca educação que receberam. Aquelas que buscavam mérito acadêmico tiveram de atingi-lo por conta própria, principalmente pela leitura de livros que pertenciam a terceiros. Mary del Priore acrescenta que às mulheres somente era ensinado “[...] a fazer rendas, bordados e cultura”, pois esperava-se que fossem “[...] incultas, piedosas, prisioneiras da casa” (2013, p. 19). Além disso, elas dependiam, financeiramente, de pais, irmãos ou maridos para se manterem. Por causa disso, era comum que essas autoras buscassem o lucro que a carreira literária poderia proporcioná-las. A alta produtividade de obras de autoria feminina no século XIX pode ser atribuída, então, “[...] ao seu grande envolvimento nas profissões literárias; elas tinham menos meios de apoio externo do que os escritores homens [...], a maioria dos escritores tinha outras profissões e fontes de renda [...] as mulheres [...] tinham poucas opções alternativas à escrita” (SHOWALTER, 1982, p. 46-47, tradução nossa)⁸. Em razão disso, Woolf (2019) constrói, em seu ensaio, a hipótese de que, se uma mulher nascesse com talento para a poesia no século XVI e nos séculos seguintes, ela seria infeliz e estaria em constante conflito consigo mesma, pois não teria condições de manter sua carreira literária ou receberia mérito por ela.

Para Woolf, caso William Shakespeare tivesse uma irmã com a mesma genialidade que ele, ela certamente teria cometido suicídio ou terminado seus dias sozinha em algum lugar, “[...] meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada” pela sociedade (2019, p. 56-57). A ensaísta acrescenta que “[...] uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão obstruída e contrariada pelos outros, tão torturada e dilacerada por seus próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental” (2019, p. 57). Justamente, muitas escritoras cometeram suicídio nas últimas décadas, como a própria Virginia Woolf (1882-1941)

⁸ “to their total involvement in the literary professions; they had fewer means of outside support than male writers most male writers had others professions and sources of income [...] women had very few alternative occupations to writing in the nineteenth century.”

e Sylvia Plath (1932-1963). A morte de Lucy Maud Montgomery (1874-1942) também levanta a suspeita de suicídio (vide capítulo 2). Cabe recordar que muitas foram diagnosticadas com transtornos psicológicos.

Schwantes (2006) acredita que as mulheres, historicamente, sofrem com as pressões e as condenações que lhe são impostas pela sociedade patriarcal, tendo em vista a sua exclusão da educação, do mercado de trabalho, da área científica e da literatura. Nesse sentido, “[a] soma de todas as exclusões costuma revelar-se excessiva e por isso elas adoecem, física ou mentalmente, ou ambas as coisas” (SCHWANTES, 2006, p. 11). Showalter, por sua vez, atribui as “doenças psicossomáticas e do estresse” (1982, p. 194, tradução nossa)⁹ vivenciadas por muitas escritoras à tensão estabelecida entre os papéis sociais impostos às mulheres e à carreira literária. Para a estudiosa (1982), isto levou uma geração de autoras, sobretudo feministas, ao suicídio, como Charlotte Mew (1869-1928), Adela Nicolson (1865-1904) e Amy Levy (1861-1889).

Em contrapartida, homens escritores contavam com um alto nível de instrução, tendo sido enviados à escola e à universidade, onde aprenderam gramática, latim, línguas estrangeiras, entre outras disciplinas, bem como tiveram acesso a obras literárias e a escritores diversos. Além disso, eles tinham a oportunidade de viajar para outros países e gozavam de independência e liberdade financeiras. Eles podiam, ainda, dedicar-se exclusivamente à carreira literária, tendo altas chances de alcançar publicação e elevado número de vendas com suas produções, com o aval da crítica especializada. Por isso, o cânone literário, tido como “[...] um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local”, sempre foi constituído pelo “[...] homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc.” (ZOLIN, 2005, p. 275). Lúcia Osana Zolin acrescenta que, para a mulher inserir-se no universo literário, “[...] foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo” (2005, p. 275). As bandeiras do feminismo contribuíram para que a mulher ocupasse um novo lugar na sociedade, fazendo refletir sobre as estruturas patriarcais e o seu *status quo*, mas tratou-se de um processo lento, com muitas lutas e resistências que perduram até os dias atuais.

Tendo em vista o papel do feminismo na aquisição dos direitos das mulheres e na conquista de espaços até então dominados pelos homens, como o literário, faz-se necessário

⁹ “psychosomatic illnesses and stress diseases.”

conceituar e contextualizar esse movimento. Acreditamos que o feminismo pode ser compreendido, em concordância com Duarte, “[...] em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo” (2003, p. 152). Zolin, por sua vez, conceitua “feminismo” como

[...] um movimento político bastante amplo que, alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição de inferioridade que ocupam no meio social, abarca desde reformas culturais, legais e econômicas referentes ao direito da mulher ao voto, à educação, à licença-maternidade, à prática de esportes, à igualdade de remuneração para função igual, etc., até uma teoria feminista acadêmica, voltada para reformas relacionadas ao modo de ler o texto literário. (2005, p. 183)

Dessa forma, o termo “feminista” deve ser compreendido como uma “categoria política” (SILVA, 2009), posto que se refere ao movimento “[...] que preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, não apenas em termos legais, mas também em termos de prática social” (ZOLIN, 2005, p. 183). Para Showalter, as feministas “[...] desafiaram muitas das restrições impostas à autoexpressão das mulheres, [...] elas exigiram mudanças nos sistemas sociais e políticos. [...] e exigiram castidade e fidelidade dos homens” (1982, p. 29, tradução nossa)¹⁰. O movimento feminista é geralmente dividido em fases ou “ondas”, a fim de reconhecer os diferentes períodos em que ele ocorreu e a forma como estes influenciaram as reivindicações das mulheres.

Segundo Jacicarla Souza da Silva (2009), apesar da presença de vozes nos séculos XVIII e XIX, como as de Mary Wollstonecraft (1759-1797), Madame de Staël (1766-1817) e Hubertine Auclert (1848-1914), o feminismo somente ganhou força em meados do século XX. Ainda assim, na metade do século XIX, a mulher entra no cenário político dos Estados Unidos e da Inglaterra, período em que “[...] são realizadas as campanhas pela igualdade legislativa e pelo sufrágio feminino” (SILVA, 2009, p. 21). Em consonância com Rafaela Zanotto Casagrande (2018), o movimento denominado “sufragismo”, considerado hoje a primeira onda feminista, buscou alcançar direitos políticos, como o direito ao voto, por meio do debate parlamentar. Silva acrescenta que a ênfase das exigências do sufragismo incide “[...] sobre aquelas mais primárias, como condições igualitárias no trabalho, o direito ao voto, ao acesso à educação” (2009, p. 22). Por meio desse movimento, as mulheres passaram a se conscientizar

¹⁰ “challenged many of the restrictions on women’s self-expression [...] they demanded changes in the social and political systems [...] and require chastity and fidelity from men.”

e a questionar seus papéis e lugares na sociedade patriarcal, exigindo condições de vida melhores e igualitárias.

A segunda onda do feminismo caracteriza-se pelo “[...] espantoso número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista” (DUARTE, 2003, p. 156). Tratou-se de um período de veiculação dos ideais feministas, no qual se buscava chamar a atenção de mulheres que desejavam reformar a sociedade em que estavam inseridas e poderiam se juntar à causa. Luiz Manoel da Silva Oliveira acrescenta que os Estudos Culturais, impulsionados pela “[...] espiral de mudanças sociais, políticas e culturais”, a Segunda Guerra Mundial e a segunda onda do feminismo, foram responsáveis por “[...] jogar nova luz sobre fenômenos antigos, que passaram a ser reinterpretados, como a relevância do papel das diásporas e dos deslocamentos dos indivíduos e grupos humanos para a problematização das suas identidades” (2017, p. 37). Justamente, o movimento feminista possibilitou a revisão e o resgate de obras de autoria feminina que até então haviam sido menosprezadas, senão apagadas, pela crítica literária, como forma de revitalizar a história da literatura.

A terceira onda do feminismo foi marcada pela luta pelo “[...] direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho”, tendo em vista que as mulheres não queriam “[...] apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias” (DUARTE, 2003, p. 160). Tratou-se, ainda, de uma época contraditória, considerando a ascensão do “feminismo burguês” e do “anarco-feminismo”. O movimento anarco-feminista, em especial, propunha “[...] a emancipação da mulher nos diferentes planos da vida social, a instrução da classe operária e uma nova sociedade libertária, mas discordavam quanto à representatividade feminina ou à ideia do voto para a mulher” (DUARTE, 2003, p. 160). Neste período, ocorreu também a consolidação da Crítica Feminista.

De acordo com Zolin, a partir da década de 1970, muitos historiadores e críticos literários começaram a “[...] resgatar e a reinterpretar a produção literária de autoria feminina, numa atitude de historicização que se constituiu como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura” (2005, p. 275). Em decorrência do novo espaço que a mulher passa a ocupar na sociedade, a crítica literária, “[...] antes de domínio quase exclusivamente masculino, passou a ser praticada por mulheres”; da mesma forma, as mulheres “[...] passaram a escrever mais como literatas, livres dos temores da rejeição e do escândalo” (ZOLIN, 2005, p. 276). Para Duarte, os estudos sobre a mulher pretendem, principalmente, “[...] destruir os mitos da inferioridade ‘natural’, resgatar a história das mulheres, reivindicar a condição de sujeito na investigação da própria história, além de rever,

criticamente, o que homens até então, tinham escrito a respeito” (1990, p. 15). O trabalho, então, de resgatar e revisar a produção literária de autoria feminina tem se mostrado essencial, pois, conforme Elaine Showalter, “[...] toda crítica feminista é de alguma forma revisionista, questionando a adequação de estruturais conceituais aceitas” (1994, p. 27). Tendo em vista a emergência de uma tradição literária feminina (ZOLIN, 2005), impulsionou-se a publicação de obras subversivas e emancipatórias, escritas por mulheres.

Apesar dos avanços realizados no âmbito da crítica literária, ainda existem discussões teóricas “[...] imprecisas, fragmentadas e partidárias” (SHOWALTER, 1982, p. 06, tradução nossa)¹¹ relacionadas à mulher escritora. Isto ocorre, principalmente, porque a história da literatura e a crítica especializada têm reduzido e condensado a diversidade de autoras àquelas consideradas “grandes”. De acordo com Showalter (1982), são consideradas “grandes escritoras” Jane Austen, as “Irmãs Brönte”, George Eliot e Virginia Woolf. As demais costumam ser ignoradas pela crítica especializada: “A crítica de romancistas, embora se concentre nessas poucas felizardas, tem ignorado aquelas que não são ‘grandes’ e as deixado de fora de antologias, histórias, livros didáticos e teorias” (1982, p. 07, tradução nossa)¹². Cabe, então, à crítica literária contemporânea resgatar escritoras “menores” e desconhecidas, conferindo-lhe voz e revisando a história da literatura, de forma que elas sejam incluídas nesta. Tendo em vista que pesquisas sobre a produção de Lucy Maud Montgomery são incipientes no Brasil, pois se trata de uma autora que permaneceu, por muitas décadas, desconhecida em nosso país, esta dissertação configura-se como um trabalho de resgate e revisão, bem como meio de visibilizá-la e conferir-lhe voz.

Nos últimos anos, sobretudo por causa do movimento feminista, críticos, historiadores, sociólogos, psicólogos e pesquisadores de áreas diversas têm buscado “[...] reconstruir as experiências política, social e cultural das mulheres” (SHOWALTER, 1982, p. 08, tradução nossa)¹³, inclusive na literatura. Grande parte desses teóricos “[...] estão começando a concordar que, quando olhamos para as escritoras coletivamente, podemos ver um *continuum* imaginário, a recorrência de certos padrões, temas, problemas e imagens de geração para geração” (SHOWALTER, 1982, p. 11, tradução nossa)¹⁴. Faz-se importante, portanto, apresentar um panorama histórico da literatura de autoria feminina, a fim de se entender a tradição literária em

¹¹ “inaccurate, fragmented, and partisan.”

¹² “Criticism of women novelists, while focusing on these happy few, has ignored those who are not ‘great’, and left them out of anthologies, histories, textbooks and theories.”

¹³ “reconstruct the political, social, and cultural experience of women.”

¹⁴ “are beginning to agree that when we look at women writers collectively we can see an imaginative continuum, the recurrence of certain patterns, themes, problems, and images from generation to generation.”

que Lucy Maud Montgomery, enquanto mulher escritora da virada do século XIX para o XX, está inserida. Justifica-se, então, este capítulo, pela compreensão de que “[...] as circunstâncias sócio-históricas [são] [...] determinantes na produção literária” (ZOLIN, 2005, p. 182).

No que concerne à Crítica Feminista, Gleicy Pinto Bellin (2011) acredita que ela se divide em duas principais vertentes. A primeira delas corresponde à fase inicial do feminismo e enfatiza o papel da mulher como leitora. A segunda à um momento posterior, concentrando-se no papel da mulher como escritora. Teóricas desta primeira fase buscavam apresentar releituras de obras canônicas escritas por homens, portanto, suas críticas “[...] se concentrava[m] nos modos de representação das personagens femininas e continha um caráter de denúncia, afirmando que elas eram [...] representadas como seres passivos, sem qualquer influência no desenrolar da ação de romances centrados na experiência masculina” (BELLIN, 2011, p. 02).

Com o surgimento da sociedade burguesa e a ampliação da educação básica, o que garantiu à mulher acesso à escola, ocorreu a ampliação de leitoras e a criação de “romances sentimentais”. Estes “[...] tratavam de assuntos considerados tipicamente ‘femininos’, tais como o casamento por interesse, a conquista de um grande amor, as decepções amorosas, o ciúme e a infidelidade” (BELLIN, 2011, p. 03). A leitura desses romances gerou uma série de estereótipos em relação à leitura feminina, que, de acordo com Bellin, concebiam a mulher leitora “[...] como um ser isolado do mundo exterior, que se deixava levar pelos enredos dos romances e que via na literatura uma forma de fugir da realidade” (2011, p. 03). Por isso, esses romances foram rejeitados e marginalizados pela crítica literária. Em contrapartida, a Crítica Feminista

[...] inaugura uma leitura de resistência, que procura desconstruir os estereótipos relacionados à leitura feminina, pois a leitura feminista, ao contrário da mulher que lê uma obra de ficção sem criticar e analisar, nunca se perde nas páginas de um romance, sempre questionando a herança cultural e literária da qual é tributária. (BELLIN, 2011, p. 03)

Ainda em conformidade com Bellin (2011), opera-se, na sociedade patriarcal, uma divisão na qual o feminino é tido como algo ligado à natureza, à emoção e à esfera privada, e o masculino à esfera pública e às realizações científicas, artísticas e tecnológicas. Desse modo, o feminino existe aquém da cultura, estando à “[...] margem da história e ausente do pensamento político e intelectual” (2011, p. 05). No que diz respeito à literatura, essa divisão se manifesta em uma dicotomia entre “[...] o masculino criador, sujeito de representação, e o feminino criado, objeto de tal representação. Desta forma, o fazer literário não era feito para as mulheres, que

acabaram sendo amplamente ‘escritas’ na literatura, tornando-se, às vezes, personagens marcantes, mas não autoras” (BELLIN, 2011, p. 05).

Nesse sentido, a segunda fase da Crítica Feminista dedica-se ao resgate de autoras e suas obras, visando ao “[...] conhecimento das tradições literárias das mulheres, o percurso, as dificuldades e mesmo as estratégias utilizadas para romper o confinamento cultural em que se encontravam” (DUARTE, 1990, p. 21). Evidencia-se, então, o trabalho da crítica literária de “[...] descoberta e reinterpretação de obras ‘perdidas’ de escritoras e a documentação de suas vidas e carreiras” (SHOWALTER, 1982, p. 08, tradução nossa)¹⁵.

Posteriormente, a Crítica Feminista desdobra-se em uma diversidade de perspectivas teóricas. Showalter (1994) refere-se à crítica literária feminista como “um território selvagem”, uma vez que, segundo Bellin, “[...] as orientações teóricas são variadas e marcadas por impasses que vão desde a preocupação com o gênero de autoria até o uso do gênero como categoria de análise, que marcará o debate acadêmico a partir da década de 1990” (2011, p. 06). Showalter (1982; 1994) busca, então, sistematizar os estudos feministas, preocupando-se em analisar e interpretar obras escritas por mulheres, inseridas em uma tradição literária feminina. Essa vertente denomina-se “ginocrítica” e “[...] oferece muitas oportunidades teóricas”, pois “[...] ver os escritos femininos como assunto principal força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico o qual deparamos” (SHOWALTER, 1994, p. 29). Para Zolin, “[...] a ginocrítica coloca-se numa postura de oposição às tendências que continuaram a alimentar-se da tradição crítica androcêntrica, do ‘discurso dos mestres’, numa espécie de revisionismo que, no fim, torna-se uma homenagem” (2005, p. 192). O objetivo dessa vertente

[...] não é [...] tentar reconciliar pluralismos revisionistas, mas discutir a diferença por meio do estudo da mulher como escritora, privilegiando 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. (ZOLIN, 2005, p. 192)

Assim, em *A literature of her own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing* (1982), Showalter, a fim de “[...] apreender teoricamente e classificar a produção literária feminina” (DUARTE, 1990, p. 22), divide esta produção em três fases: a fase de *imitação e internalização* dos padrões dominantes vigentes (*feminina*); a fase de *protesto* contra tais padrões e *defesa* de grupos minoritários (*feminista*); e a fase de *autodescoberta e autorrealização* (*fêmea*), marcada

¹⁵ “the unearthing and reinterpretation of ‘lost’ works by women writers, and the documentation of their lives and careers.”

pela busca identitária da mulher¹⁶. Essas fases correspondem aos períodos de 1840 a 1880 (*feminina*), de 1880 a 1920 (*feminista*) e de 1920 a 1960 (*fêmea*). Entretanto, independentemente da fase em que obra e autora se encontram, “[...] o romance de autoria feminina sempre teve que lutar contra as forças culturais e históricas que relegavam a experiência feminina a um segundo plano” (SHOWALTER, 1982, p. 36, tradução nossa)¹⁷.

Na fase *feminina*, sobretudo na década de 1880, as obras de autoria feminina refletiram o interesse da mulher em dedicar-se aos estudos, na esperança de que “[...] o conhecimento abrisse o mundo do poder masculino e da sabedoria para elas” (SHOWALTER, 1982, p. 42, tradução nossa)¹⁸. Era comum que as personagens dessas obras buscassem estudar latim, grego, matemática e visassem ao mérito acadêmico. É o caso das personagens Maggie Tulliver, de *The mill on the floss* (1860) e Dorothea Casaubon, de *Middlemarch* (1871), criadas por George Eliot; e Ethel May, de *The daisy chain or, inspiration* (1856), sob autoria de Charlotte Mary Yonge. No entanto, por desafiar as convenções sociais vigentes, grande parte dessas produções foi rejeitada pela crítica literária e posteriormente apagada de sua história, tendo em vista que “[n]ada era considerado tão vergonhoso e humilhante ou era tão alegremente repreendido pelos críticos como a pretensão intelectual” (SHOWALTER, 1982, p. 42, tradução nossa)¹⁹. Segundo a estudiosa estadunidense (1982), é comum encontrarmos nas quartas capas de edições impressas no século XIX menções a livros que “[...] desapareceram junto a suas autoras” (1982, p. 38, tradução nossa)²⁰. Em uma edição de *A Noble Life* (1866), de Mrs. Craik, em posse de Showalter, cabe questionar: “[...] quem é a Sra. G. Gretton, autora de *Englishwoman in Italy*; Beatrice Whitby, autora de cinco romances; quem são Mabel Hart, E. Frances Poynter e Martha Walker Freer? Todas elas escaparam do alcance do historiador literário” (1982, p. 38, tradução nossa)²¹.

Em razão disso, grande parte das obras de autoria feminina desta época buscou adequar-se aos valores sociais vigentes, geralmente reforçando-os, a fim de sobreviverem à história literária. Suas narrativas cultuavam, muitas vezes, a figura da “Mulher perfeita” ou do “Anjo do lar”, uma mulher “[...] contentemente submissa ao homem, mas forte em sua pureza interior

¹⁶ No original, “feminine”, “feminist” e “female”, respectivamente.

¹⁷ “woman’s novel has always had to struggle against the cultural and historical forces that relegated women’s experience to the second rank.”

¹⁸ “knowledge would open the world of male power and wisdom to them.”

¹⁹ “nothing was felt to be so shameful and humiliating or was so gleefully rebuked by critics, as intellectual pretension.”

²⁰ “have disappeared along with their authors.”

²¹ “who Mrs. G. Gretton, author of the *Englishwoman in Italy*; Beatrice Whitby, author of five novels; who are Mabel Hart, E. Frances Poynter, and Martha Walker Freer? They have all slipped through the literary historian’s net.”

e religiosidade, rainha em seu próprio reino, o Lar” (SHOWALTER, 1982, p. 14, tradução nossa)²². Podem-se citar como exemplos desta fase as seguintes obras: *Jane Eyre* (1847) e *Shirley* (1849), de Charlotte Brönte; *The mill is on the floss* (1860) e *Middlemarch* (1871), de George Eliot; e *Valentine* (1832) e *Lélia* (1833), de George Sand. Embora Showalter (1982) classifique essas obras como “femininas”, elas também podem ser lidas como subversivas, como, inclusive, ocorre em trabalhos acadêmicos pelo viés da Crítica Feminista. Sua classificação deveu-se aos valores apregoados por elas, em razão do período em que foram escritas e publicadas. No entanto, como seus discursos contêm “duas vozes” (SHOWALTER, 1994), elas podem subverter muitas das concepções às quais estavam sujeitas. Acreditamos que a sistematização de Showalter (1994) não deve ser tomada como determinante ou estanque, tendo em vista que muitas das produções citadas por ela podem ser encaixadas em mais de uma fase.

As escritoras classificadas como *feministas*, por outro lado, “[...] tinham um senso altamente desenvolvido de pertencerem a uma irmandade de mulheres escritoras, uma afinidade na qual se transmitia tanto obrigações quanto privilégios” (SHOWALTER, 1982, p. 182, tradução nossa)²³. Com a militância proporcionada pelo movimento feminista, elas não puderam mais se manter neutras, nem ignorar as questões levantadas a respeito do sufrágio feminino, os privilégios de classe e as condições da mulher em sociedade. Desse modo, as obras publicadas nesta época visaram ao protesto contra os valores vigentes e à defesa dos direitos e valores de grupos minoritários. Exemplos notórios desta fase são as obras *Mrs. Dalloway* (1925) e *To the lighthouse* (1927), de Virginia Woolf; *Pilgrimage* (1967), de Dorothy Richardson; e *The hotel* (1837), de Elizabeth Bowen.

Na fase *fêmea*, as obras de autoria feminina abordaram, principalmente, as temáticas de autodescoberta e busca identitária da mulher. Segundo Showalter, as

[...] mulheres romancistas, meio inspiradas pela promessa de uma arte puramente fêmea, meio assustadas com o espetáculo de como a militância feminista se assemelhava à sua forma masculina, começaram a desenvolver uma ficção que celebrava uma nova consciência. A estética fêmea aplicou a ideologia feminista tanto à linguagem quanto à literatura, a palavras e frases, bem como a percepções e valores. (1982, p. 239, tradução nossa)²⁴

²² “contentedly submissive to men, but strong in her inner purity and religiosity, queen in her own realm of the House.”

²³ “had a highly developed sense of belonging to a sisterhood of women writers, a kinship that conveyed obligations as well as privileges.”

²⁴ “women novelists, half-inspired by the promise of a purely female art, half-frightened by the spectacle of how closely feminist militance resembled its masculine form, began to develop a fiction that celebrated a new consciousness. The female aesthetic applied feminist ideology to language as well as to literature, to words and sentences as well as to perceptions and values.”

Nesta fase, destacam-se as obras *The bloody chamber* (1979) e *Wise children* (1991), de Angela Carter; *Strange meeting* (1971), de Susan Hill; *The color purple* (1982), de Alice Walker; *The sweetest dream* (2001), de Doris Lessing; e *The pickup* (2001), de Nadine Gordimer, entre outras.

Também Beth Miller (1982), segundo Duarte (1990), propõe “ondas literárias” que corresponderiam às ondas do feminismo descritas anteriormente neste tópico. Para Miller, conforme aceção de Duarte, elas se dividem em fase *andrógina*, em que “[...] as mulheres tentavam escrever como os homens e corresponderia às primeiras manifestações literárias” (DUARTE, 1990, p. 22); fase *feminina*, em que as escritoras desenvolviam identidade própria; e fase *feminista*, em que as mulheres “[...] expressariam conscientemente ‘coisas de mulher’ em seus escritos e pressupõe a existência de uma geração de escritoras feministas” (1990, p. 22).

A estas classificações, Duarte contrapõe: “[n]ão é tão simples encaixar escritoras que oscilaram entre a submissão parcial e o conformismo com sua situação. As contradições são muitas e seguramente surgiriam dificuldades numa rotulação tão esquemática” (1990, p. 22), como é o caso de muitas obras da fase “feminina” (SHOWALTER, 1982). Ainda assim, essas teorias servem para “[...] estimular debates e incrementar ainda mais a produção teórica de forma” (DUARTE, 1990, p. 23). Além disso, a sistematização e as classificações da produção literária feminina propostas por Elaine Showalter (1982; 1994) e Beth Miller (1982) revelam a necessidade de se documentar a experiência vivida e compartilhada por mulheres escritoras em um *continuum* temporal. Elas possibilitam, pois, “[...] abrir caminhos novos”, considerando que “[o]utras interpretações somente virão à luz na medida em que experiências vividas em diferentes conjunturas do passado forem gradativamente documentadas” (DIAS, 1994, p. 375). Segundo Maria Odila Leite da Silva Dias (1994), este conhecimento histórico acerca das identidades femininas é essencial para a construção de “subjetividades plurais” na contemporaneidade.

Cabe ressaltar que Showalter defende que não pode haver obra e crítica fora da estrutura dominante, posto que “[...] nenhuma publicação é totalmente independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens” (1994, p. 50). Para a estudiosa (1994), a escrita das mulheres é um “discurso de duas vozes”, tanto do silenciado quanto do dominante. Dessa forma, almejamos, nesta dissertação, apresentar uma reflexão sobre a escrita de autoria feminina que se efetiva no gênero romance, por meio da análise da obra *Anne de*

Green Gables (2020), de Lucy Maud Montgomery. Mais especificamente, busca-se analisar o papel de suas personagens femininas e o posicionamento de suas vozes no meio em que vivem.

As personagens femininas eram tradicionalmente construídas na literatura como “[...] submissas, dependentes, econômica e psicologicamente do homem” (ZOLIN, 2005, p. 185). Elas serviam ao propósito de reafirmar as estruturas patriarcais, apresentando características estereotipadas e conotações negativas. Segundo Zolin (2005), em obras literárias canônicas, era recorrente a representação da mulher como sedutora, perigosa, imoral, megera, indefesa e incapaz. Além disso, a mulher que era representada como incapaz e inocente possuía conotações positivas, enquanto a independência da mulher vislumbrada como megera ou adúltera revelava conotações negativas. Isto aponta para “[...] as construções sociais padrão, edificadas, não necessariamente por seus autores, mas pela cultura a que eles pertencem, para servir ao propósito da dominação social e cultural masculina” (ZOLIN, 2005, p. 190). Mediante a isto, cabe à Crítica Feminista

[...] focalizar o modo como as mulheres são representadas nas normas sociais e culturais predominantes, resgatar textos de autoria feminina negligenciados pela crítica tradicional, confrontar as leituras e métodos sustentados por essa crítica, destacar o posicionamento dessas mulheres como leitoras que, por sua vez, representam um novo olhar frente à produção da escrita feminina. (SILVA, 2009, p. 33)

Nesse sentido, a análise de uma obra literária pela Crítica Feminista “[...] não está somente interessada em levantar bandeiras a respeito da igualdade e/ou diferença sexual, mas em mostrar como as mulheres são representadas na literatura e como tal representação se encontra relacionada a questões históricas, sociais e culturais” (BELLIN, 2011, p. 05). De modo geral, uma leitura feminista considera, na análise da obra, “[...] o gênero do autor, o gênero do leitor e as configurações sociais que permeiam a vida de homens e mulheres” (BELLIN, 2011, p. 10). Além do mais, conforme Bellin, a Crítica Feminista faz com que o texto literário “[...] tenha um significado político, pois [...] estamos interpretando-o à luz de ações políticas, que estão estritamente relacionadas com a ideologia e as relações de poder na sociedade” (2011, p. 10).

Para Zolin, a análise textual realizada do ponto de vista do feminismo crítico “[...] desnuda, em meio ao desnudamento dos mecanismos artísticos de construção do texto, o processo por meio do qual são construídas nele as relações de gênero, bem como a maneira através da qual tais relações são articuladas pela ideologia dominante” (2005, p. 199). Muitas

vezes, ela enfoca a interação dessas relações com “[...] outras relações sociais, como as de raça e classe” (ZOLIN, 2005, p. 199).

Duarte acrescenta que, atualmente, a crítica literária feminista “[...] pretende a abolição dos estereótipos sexuais socioculturais, alguns considerados ‘naturais e imutáveis’, bem como denunciar os preconceitos existentes num texto e apreender as imagens e símbolos associados ao signo mulher” (1990, p. 20). Revela-se, portanto, a importância da Crítica Feminista para a reescrita de uma história literária que inclua a mulher e não a exclua, como tem sido há séculos.

Nesta dissertação, utilizamos como aporte teórico para a análise da obra de Montgomery (2020), a Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1944; ISER, 1996 e 1999) e a Crítica Feminista (SHOWALTER, 1994; ZOLIN, 2005). Acreditamos que essas teorias, embora distintas, se complementam, como Bellin elucida:

[...] não podemos negar que a teoria da recepção é de grande valia para os estudos feministas e de gênero, pois [...] a crítica feminista também procura desvendar de que forma o gênero do leitor influencia a leitura de um texto. Sendo assim [...], é possível validar a tese da estética da recepção, já que, para as críticas feministas, o (a) leitor (a) é de fundamental importância para a interpretação do texto. (2011, p. 09-10)

Nesse sentido, refletimos sobre a representação da mulher pela transfiguração ficcional, manifesta na função das personagens femininas da obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery. Mais especificamente, analisamos se estas reforçam estereótipos associados à mulher ou se os rompem, fomentando a formação de um leitor crítico ou estético. De modo geral, visamos a combater o histórico silenciamento (SHOWALTER, 1994) sobre a produção de autoria feminina, em especial, no que concerne ao subsistema da literatura juvenil.

1.2 Mulher-escritora-canadense: literatura canadense de autoria feminina

No Canadá, a literatura de autoria feminina em língua inglesa remonta ao século XVIII, com a publicação da obra *The history of Emily Montague* (1769), de Frances Brooke, considerado o primeiro romance canadense, “[...] valioso por ser o primeiro encontro ficcionalizado entre a sensibilidade feminina inglesa e a paisagem, o clima e o povo canadenses” (HAMMILL, 2003, p. 01, tradução nossa)²⁵. Entretanto, grande parte das autoras canadenses ganhou visibilidade somente na década de 1970; ainda assim, elas não integram o repertório sociocultural e o imaginário brasileiro. De acordo com Lis Doreto Romero, existe,

²⁵ “valuable at the earliest fictionalized encounter between a female English sensibility and the Canadian landscape, climate and people.”

no Brasil, “[...] uma grande dificuldade de se encontrar a atuação feminina canadense, o que revela como essa cultura do extremo norte do continente parece se distanciar das demais produções intelectuais da América” (2016, p. 07). Neste tópico, discutiremos o espaço da mulher escritora na literatura canadense, fomentando discussões a respeito da tradição literária na qual Lucy Maud Montgomery está inserida e visando ao reconhecimento desta no contexto brasileiro.

Frances Brooke (1724-1789), nascida em Claypole, na Inglaterra, mudou-se para o Canadá em 1763, após o Tratado de Paris ter cedido ao Império Britânico a colônia de New France. Ela era esposa de um capelão da guarnição britânica; por isso, foi “[...] introduzida a um vívido cenário social de expatriados, mas ela sentia falta da Sociedade Literária de Londres” (HAMMILL, 2003, p. xiii, tradução nossa)²⁶. De acordo com Faye Hammill (2003), Brooke integrava círculos sociais com pessoas influentes da década de 1700, tais como Hester Mulso, Anna Seward, Fanny Burney, Samuel Johnson, Mary Anne Yates, entre outros escritores e artistas proeminentes. Em contrapartida, ao estabelecer-se no Quebec, ela não encontrou nenhuma atividade artística, cultural ou intelectual. A autora já escrevia antes de se mudar para o Canadá, mas foi nesta nação que ela teve acesso a “material para escrita”, visando à transformação e consolidação da sociedade literária canadense.

O romance epistolar *The history of Emily Montague* (1769), de Brooke, apresenta ao leitor a vida no Quebec sob o domínio do Império Britânico pela perspectiva da mulher, configurando-se como a primeira obra literária a ser escrita no Canadá e ambientada neste local. Em conformidade com Hammill, o romance revela o valor do país, ao mesmo tempo em que explora a tensão entre “[...] os tipos especiais de inspiração artística que o Quebec oferecia e a frustração com as formas pelas quais a criatividade era restringida pelas condições físicas e sociais da vida na colônia e pela falta de qualquer atividade cultural” (2003, p. 09-10, tradução nossa)²⁷. Para Coral Ann Howells, “[a] combinação do enredo sentimental e da localização exótica feita por Brooke foi imensamente popular entre os leitores do final do século XVIII” (2004, p. 194, tradução nossa)²⁸. Embora a autora tenha retornado à Inglaterra após cinco anos, sua obra lhe rendeu uma posição no cânone canadense, tendo, inclusive, servido de inspiração para outras escritoras, como Sara Jeannette Duncan. Apesar de Brooke não ter nascido no país,

²⁶ “introduced to a lively expatriate social scene, but she missed the literary Society of London.”

²⁷ “the special kinds of artistic inspiration which Quebec offered and frustration at the ways in which creativity was restricted by the physical and social conditions of life in the colony and by the lack of any cultural activity.”

²⁸ “Brooke’s combination of sentimental plot and exotic location was immensely popular with late eighteenth-century readers.”

nem ter nele se estabelecido definitivamente, Hammill justifica a adesão de seu romance ao cânone canadense:

Ela usa o Canadá de várias formas: para complicar as tramas românticas; para ocasionar as trocas de cartas; incorporar elementos de escrita de viagem e descrição cênica; comentar indiretamente a economia de gênero da sociedade britânica; e permitir espaço para comentários políticos. Esta exploração multifacetada daquilo que é “canadense” atesta a sua percepção de possibilidades literárias. (2003, p. 16, tradução nossa)²⁹

Sete anos após a chegada de Brooke ao Canadá, em 1832, Susanna (Strickland) Moodie (1803-1885) estabeleceu-se no país. Ela era a filha de um nobre inglês, que faleceu e deixou a esposa e oito crianças às margens da sociedade, com uma mansão em Suffolk, mas pouco dinheiro para geri-la. Em razão disso, Susanna foi compelida a mudar-se para o Canadá, juntamente ao marido, um oficial do Exército Britânico. Assim como sua predecessora, Moodie escreveu sobre as possibilidades criativas encontradas nas colônias, ao mesmo tempo em que demonstrou sentir-se exilada da sociedade literária londrina. Ambas as autoras, segundo Hammill, “[...] investigam a ordem social do Novo Mundo e seu impacto na liberdade e autoexpressão das mulheres” (2003, p. 18, tradução nossa)³⁰. Moodie ofereceu, principalmente, comentários e *insights* sobre a experiência literária no Canadá, contribuindo para o desenvolvimento de uma literatura nacional e revelando o potencial do “Novo Mundo”. Diferentemente de Brooke, esta não retornou ao seu país de origem, falecendo em 1885, em Toronto.

Conforme Hammill (2003), Susanna Moodie foi uma escritora prolífica: ela publicou quatro romances, dois livros sobre sua experiência no “Upper Canada”³¹, um relato ficcionalizado sobre seu processo de emigração, oito contos infantis e um volume de poesia, além de diversos contos, miscelâneas e poemas publicados em revistas. Suas obras mais proeminentes são *Roughing it in the bush* (1852) e *Life in the clearing versus the bush* (1853), ambas de cunho autobiográfico. Embora suas produções retratem a jornada da autora no Canadá, Hammill (2003) ressalta que elas empregam técnicas de ficção, sendo consideradas, portanto, obras literárias. Ellen McWilliams acrescenta que a crítica literária passou a reconhecer obras autobiográficas ou biográficas “[...] não apenas como o ato de registrar ou

²⁹ “She uses the Canadian in many ways: to complicate the romantic plots; to occasion the exchanges of letters; to incorporate elements of travel-writing and scenic description; to comment indirectly on the gender economy of British society; and to allow herself scope for political commentary. This multilayered exploration of Canadian subject-matter attests to her perception of its rich literary possibilities.”

³⁰ “investigate the social order of the New World and its impact on women’s freedom and self-expression.”

³¹ Em linhas gerais, o termo “Upper Canada” corresponde, atualmente, à cidade Toronto.

mesmo recontar a verdade, mas como um processo criativo de elaboração de uma narrativa completa” (2009, p. 33, tradução nossa)³², por isso o *status* atribuído à obra de Moodie.

Recentemente, a vida desta autora ganhou destaque com a publicação póstuma de uma *Graphic novel* interativa intitulada *Susanna Moodie: roughing it in the bush* (2016), organizada pela escritora Carol Shields, em coautoria com Patrick Crowe. A novela gráfica propõe-se a explorar a vida de Moodie e o seu clássico canadense, visando a alcançar os leitores do século XXI interessados na história e na cultura canadenses³³. Seu reconhecimento enquanto autora canadense justifica-se

por uma série de fatores interligados, que podem ser resumidos da seguinte forma: primeiro, pelas condições de sua vida – o tempo e a energia que ela poderia dispensar para se dedicar à escrita e o grau de sua necessidade financeira. Em segundo lugar, por seu *status* social como escritora (mulher), particularmente dentro de sua comunidade local. Em terceiro lugar, pelos aspectos práticos da cultura literária colonial, como as oportunidades de publicação e divulgação de obras editadas, juntamente à recepção de seus trabalhos publicados. Em quarto lugar, pelo grau de inspiração que ela encontrou em seu ambiente e sua percepção da adequação dos temas canadense à literatura. (HAMMILL, 2003, p. 19, tradução nossa)³⁴

Apesar da produção de Susanna Moodie integrar o cânone canadense, a escritora relatou, em cartas e diários, as dificuldades de seguir a carreira literária nesse país, principalmente no que dizia respeito ao contexto de produção e recepção de seus trabalhos (HAMMILL, 2003). De acordo com Alec Lucas (1988), a obra *Roughing it in the bush* (1852), de Moodie, raramente recebeu crédito por seu mérito literário ou estético. Por muitos anos, a obra foi tida como “[...] simplesmente uma crônica pessoal de sua vida nos anos iniciais do Canadá” (1988, p. 146, tradução nossa)³⁵. Apenas recentemente, a crítica literária conseguiu distanciar a Narradora e *Persona* “Susanna Moodie” da autora, conferindo à obra valoração no campo acadêmico (BOURDIEU, 1996). Além disso, a escritora registrou, ao longo de sua vida, seu descontentamento com a tensão estabelecida entre suas aspirações literárias e as expectativas sociais:

³² “as not just an act of recording or even recounting perceived truth but as a more creative process of crafting a narrative complete with its own subjective pitfalls.”

³³ Disponível em: <<https://susannamoodie.com/story/>>. Acesso em: 14 jan. 2023.

³⁴ “by a number of interconnected factors, which might be summarized as follows: first, the physical conditions of her life – the time and energy she could spare to devote to her writing and the degree of her financial necessity. Secondly, her social status as a (woman) writer, particularly within her local community. Thirdly, the practical aspects of colonial literary culture such as the opportunities for publication and the dissemination of printed matter, together with the reception of her published work. Fourthly, the degree of inspiration she found in her surroundings and her perception of the suitability of Canadian subject-matter for literature.”

³⁵ “simply a lively, personal chronicle of life in early Canada.”

A ansiedade de Susanna em escrever provavelmente resultou da sensação de que era uma atividade transgressora para uma mulher em sua sociedade. [...] esperava-se que as mulheres se limitassem à esfera privada e doméstica, e a publicação, particularmente sob o próprio nome, era vista por pensadores mais rígidos como uma exibição imodesta. Moodie também temia que a ambição e a busca pela fama pudessem ser pecaminosas, e ela ficou particularmente preocupada com essa ideia durante seus vinte e poucos anos, quando se envolveu brevemente com o Evangelicalismo. (HAMMILL, 2003, p. 21, tradução nossa)³⁶

A autora articulou esse conflito na série de escritos “Rachel Wilde; or, Trifles from the burthen of a life”, que prefigurou o romance *Flora Lyndsay* (1854). A protagonista deste, Rachel Wilde, é forçada, pelas convenções sociais, a sacrificar sua carreira literária em favor da manutenção de seu casamento e da vida doméstica. Em consonância com Lúcia Osana Zolin, a mulher “[...] que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa” (2005, p. 184). Elaine Showalter acrescenta que as escritoras eram consideradas “[...] egoísta[s], pouco feminina[s] e anticristã[s]” (1982, p. 22, tradução nossa)³⁷. Moodie conseguiu conciliar a carreira literária e a vida doméstica, embora não sem desafios. Ela sofreu com o silenciamento (SHOWALTER, 1994) secular da mulher; suas obras não foram reconhecidas pela crítica literária até recentemente e foram rejeitadas pelos leitores da época, majoritariamente homens. Para garantir sua subsistência, ela passou a escrever para uma revista intitulada *Literary Garland*. A escrita desses textos, que visavam ao lucro, lhe trouxe infelicidade, pois “[...] Moodie sentiu que seus problemas financeiros, na verdade, prejudicaram sua capacidade de escrever” (HAMMILL, 2003, p. 23, tradução nossa)³⁸, porém, garantiu à família o resgate da pobreza e das dívidas.

Susanna não foi a única integrante da família Strickland a mudar-se para o Canadá, buscando estabilidade financeira. Sua irmã, Catharine Parr Traill (1802-1899), também emigrou para o país junto ao marido. Inserida em uma família de escritoras que buscava a carreira literária como fonte de renda, Traill foi a primeira delas a ter uma obra publicada. O romance *The blind highland piper and other stories*, popularmente conhecido como *The tell tale* (1818), é o primeiro volume de uma série de histórias endereçadas a crianças e jovens. O relativo sucesso dessa série motivou suas irmãs a também se dedicarem ao subsistema da

³⁶ “Susanna’s anxieties about writing probably resulted from her sense that it was a transgressive activity for a Woman in her Society. [...] women were expected to confine themselves to the private, domestic sphere, and publication, particularly under one’s own name, was seen by stricter thinkers as an immodest display. Moodie also feared that ambition and the pursuit of fame might be sinful, and she was particularly troubled by this idea during her mid-twenties, when she became briefly involved with Evangelicalism.”

³⁷ “selfish, unwomanly, and unchristian.”

³⁸ “Moodie felt that her financial problems actually damaged her ability to write.”

literatura infantil e juvenil. Ruth Bradley-St-Cyr (1991) contabiliza que a família Strickland escreveu, ao total, mais de sessenta livros para crianças e jovens. Grande parte das obras de Traill foram escritas e publicadas antes de sua vinda ao Canadá, mas três delas foram produzidas no país: *Canadian Crusoes* (1852), *Lady Mary and her nurse* (1856) e *Cot and cradle stories* (1895). Alexandra West (1996), inserida em uma tradição de críticos literários, considera *Canadian Crusoes: a tale of the rice lake plains* (1852) o primeiro livro pertencente ao subsistema da literatura infantil e juvenil canadense. A obra conecta, pelo uso da intertextualidade, a ilha de Robinson Crusoe ao Canadá. No total, Traill escreveu diversos romances, contos – alguns deles em coautoria com Moodie –, poemas e esboços da natureza. Assim como a irmã, ela não retornou à Inglaterra, falecendo em Ontário, no Canadá, em 1899.

As obras infantis e juvenis de Traill são reconhecidas pela sua habilidade em “[...] descrever com precisão o comportamento animal e relacionar a história natural” à narrativa (BRADLEY-ST-CYR, 1991, p. 16, tradução nossa)³⁹. Michael Peterman (1988) acrescenta que Catharine Parr Traill destaca-se pela exploração da botânica em suas produções. Em consonância com o estudioso (1988), Traill herda características de William Wordsworth (1770-1850), poeta inglês, retratando a beleza natural do Canadá por meio do enfoque dado a plantas, árvores e flores. Para tanto, utiliza-se de uma linguagem científica, embora não menos sensível. Peterman (1988) menciona que a autora estudou botânica durante muitos anos, mantendo diários e catálogos da flora canadense para uso pessoal, configurando-se, assim, como uma “historiadora natural” e a primeira botânica do país. Entretanto, esse aspecto da produção de Traill permanece ignorado, inclusive pela crítica literária. Apesar de ser considerada a “avó da literatura canadense” e ter obras ainda editadas, como *The backwoods of Canada* (1836) e *Canadian Crusoes* (1852), seus trabalhos voltados ao público infantil e juvenil permanecem esquecidos. Esses romances estão disponíveis no mercado livreiro, mas os demais precisam ser “[...] devolvidos aos seus legítimos donos – os jovens leitores” (BRADLEY-ST-CYR, 1991, p. 25, tradução nossa)⁴⁰. A teórica (1991) conclui que “[c]ertamente sempre haverá crianças cuja curiosidade pelo mundo natural pode ser despertada, como a de Traill, pela história de um pássaro, uma flor ou um pequeno rato do campo” (1991, p. 25, tradução nossa)⁴¹. Ressalta-se, então, a importância de resgatar e revisar obras inseridas no subsistema da literatura

³⁹ “to accurately describe animal behaviour and to relate natural history.”

⁴⁰ “restored to their rightful owners – the young readers.”

⁴¹ “[s]urely there will always be children whose curiosity in the natural world can be sparked, as Traill’s was, by the story of a bird, a flower, or a little fieldmouse.”

infantil e juvenil, atribuindo voz a autoras silenciadas e fomentando, por sua vez, a “voz” do leitor.

Sara Jeannette Duncan (1861-1922) também foi uma escritora canadense proeminente. Ela iniciou sua carreira como jornalista, tornando-se a primeira mulher contratada pelo jornal *The Globe* para escrever colunas. Na década de 1880, publicou diversos artigos analisando obras canadenses escritas nos anos finais da Era Vitoriana (1837-1901). Muitos deles foram escritos sob os pseudônimos de Garth Grafton e Senhora Everard Cotes. De acordo com Hammill, “[s]eu primeiro artigo publicado demonstra seu entendimento de que a absorção canadense à política local e aos detalhes materiais mundanos era hostil às artes criativas” (2003, p. 47, tradução nossa)⁴². Dentre os vinte e dois romances publicados, os mais renomados em campo literário (BOURDIEU, 1996) são *The imperialist* (1904), *Cousin Cinderella* (1908) e *His royal happiness* (1914). Em *The imperialist*, única obra da autora ambientada toda no Canadá, há “[...] um comentário detalhado sobre a cultura literária canadense e sua inter-relação com as culturas estadunidense e britânica, e esse comentário não pode ser separado da dimensão política do romance” (HAMMILL, 2003, p. 49, tradução nossa)⁴³. Duncan nasceu no Canadá, mas estabeleceu-se durante um curto período na Inglaterra e na Índia, além das inúmeras viagens. Em 1921, ela mudou-se com o marido para uma cidade inglesa chamada Ashted, onde faleceu no ano seguinte. Tendo nascido no Canadá, Duncan enxerga sua identidade diferentemente de Frances Brooke e Susanna Moodie, pois

Duncan investiga a possibilidade de um ponto de vista canadense e o demonstra em seus escritos. Moodie e Brooke exploram os efeitos do encontro entre o ponto de vista britânico e a experiência do Novo Mundo; ou, em termos literários, entre a estética inglesa e a temática colonial. [...] a experiência de visitar países estrangeiros permitiu que as três mulheres fizessem comparações e entendessem melhor o próprio país. [...] para as escritoras passadas, o Canadá era um lugar estrangeiro, enquanto para Duncan era seu lar. Isso, juntamente a suas experiências individuais da vida canadense, afeta as abordagens das três autoras em retratar assuntos como a oposição entre liberdade e tradição. (HAMMILL, 2003, p. 80, tradução nossa)⁴⁴

⁴² “[h]er first published article demonstrates her awareness that the Canadian absorption in local politics and mundane material details was inimical to the creative arts.”

⁴³ “a detailed commentary on Canadian literary culture and its interrelation with American and British cultural, and this commentary cannot be separated from the political dimension of the novel.”

⁴⁴ “Duncan investigates the possibility of a Canadian point of view, and demonstrates it in her writing. Moodie and Brooke explore the effects of an encounter between a British point of view and New-World experience; or, in literary terms, between an English aesthetic and colonial subject-matter. [...] the experience of visiting foreign countries enabled all three women to draw comparisons and understand their own country better. [...] for earlier writers, Canada was the foreign place, while for Duncan it was home. This, together with their individual experiences of Canadian life, affects the three writers’ approaches to subjects such as the opposition between freedom and tradition.”

Desse modo, essas autoras construíram visões distintas do Canadá na literatura. Segundo Hammill (2003), Frances Brooke enxergava o Quebec como local de liberdade, embora caótico; a Inglaterra, em suas obras, representava um sistema ordenado, mas mais restritivo. Susanna Moodie lutou para manter sua identidade de mulher inglesa, recusando-se a ser considerada “canadense”; ela enxergava o Canadá como uma prisão que lhe aprisionava entre a vida doméstica e a carreira literária. A Inglaterra, nesse sentido, representava liberdade. Duncan acreditava no oposto: o Canadá representava liberdade, enquanto a Inglaterra simbolizava as tradições e os valores familiares, o que fazia com que sua sociedade fosse inabitável. A visão mais próxima da de Duncan era a de sua contemporânea, Lucy Maud Montgomery, que “[...] estava enraizada no Canadá em maior grau que qualquer uma das três autoras discutidas até agora [Brooke, Moodie e Duncan]. Ela mal viajava e era apaixonadamente apegada à sua casa na Ilha do Príncipe Eduardo” (HAMMILL, 2003, p. 80, tradução nossa)⁴⁵.

Lucy Maud Montgomery (1874-1942) alcançou reconhecimento mundial após a publicação de *Anne of Green Gables*, em 1908. No entanto, Hammill (2003) afirma que diante – e por causa – de seu sucesso, suas obras foram rejeitadas pela crítica literária especializada da época. De acordo com Gabriella Åhmansson, a produção de Montgomery foi omitida em diversos guias sobre a literatura canadense e aqueles que a mencionavam geralmente caracterizavam-na como uma autora de “contos juvenis populares” com mínimo mérito literário ou estético: “Como ela é geralmente categorizada como *apenas* uma escritora de crianças e jovens, isso automaticamente levou críticos a ignorá-la” (1991, p. 15, grifo da autora, tradução nossa)⁴⁶. Nota-se que muitos deles utilizaram essa classificação para invisibilizar e diminuir a escritora canadense, bem como atribuir à sua produção *status* inferior:

O seu baixo *status* como escritora de obras infantis e juvenis privou-a, sobretudo, de uma posição na tradição literária canadense e a excluiu de qualquer avaliação crítica séria até recentemente. No que diz respeito ao contexto canadense, ela tem sido vista como uma exceção inoportuna e raramente parte da tradição literária canadense. (ÅHMANSSON, 1991, p. 15, tradução nossa)⁴⁷

Neste sentido, o fato de Montgomery ser uma mulher, de nacionalidade canadense e “apenas uma escritora de livros infantis e juvenis” contribuíram para que esta ocupasse “[...]”

⁴⁵ “was rooted in Canada to far greater degree than any of the three authors discussed so far. She hardly even travelled and was passionately attached to her Prince Edward Island home.”

⁴⁶ “Since she has in general been categorized as a children’s only, this has automatically led to the critics by-passing her.”

⁴⁷ “Her low status as a children’s writer has above all robbed her of a position in a Canadian literary tradition and excluded her from any serious critical assessment until recently. As far as her Canadian context is concerned, she has been seen rather as an embarrassing exception, and rarely as an integral part of a Canadian literary tradition.”

uma posição relativamente baixa no cânone canadense construído pela academia” (HAMMILL, 2003, p. 84, tradução nossa)⁴⁸. No entanto, com a consolidação da Crítica Feminista, pesquisadoras, em uma atitude de renovação das estruturas patriarcais, proporcionaram novas leituras das obras de Montgomery, considerando-a uma escritora subversiva e conferindo-lhe voz. Assim, apenas recentemente, foi assegurado à produção da autora, em especial à obra *Anne de Green Gables* (2020), uma posição segura no cânone canadense de literatura (HAMMILL, 2003).

Montgomery enfrentou inúmeros desafios durante sua jornada como escritora, grande parte deles em razão de seu gênero. Conciliar a carreira literária e os papéis sociais que eram exigidos dela, enquanto mulher, foi uma tarefa desafiadora e exaustiva, como suas predecessoras já haviam denunciado. Ela teve que cuidar da avó debilitada até que essa mulher falecesse; posteriormente, casou-se e teve dois filhos, tendo que adequar-se às normas sociais. Além disso, por muitos anos, Montgomery não pôde dedicar-se exclusivamente à escrita de suas obras, pois, em conformidade com Virginia Woolf (2019), não possuía um “teto todo seu” ou independência financeira. Por isso, Montgomery trabalhou como professora e jornalista até a publicação de seu romance *Anne of Green Gables*, em 1908. Exploraremos mais sobre a vida e a obra da autora no segundo capítulo desta dissertação.

Hammill (2003) acrescenta que, embora alguns acadêmicos tenham considerado as obras da autora significativas para a construção da visão do Canadá na literatura, a crítica das décadas de 1960 e 1970 estabeleceu paradigmas de identidade nacional que excluía a perspectiva de Montgomery do país. Montgomery aderiu ao projeto de consolidação de uma literatura nacional que vigorava no século XX. Todas as suas obras são ambientadas em cidades rurais da Ilha do Príncipe Eduardo, com exceção da narrativa em *Jane de Lantern Hill* (2020), centrada em Toronto. Elas apresentam uma visão romântica e nostálgica do Canadá, o que impulsionou o turismo na região. De acordo com Janice Fiamengo, as narrativas de Montgomery apresentam “[...] um lugar pequeno e idealizado, geralmente remoto, rural ou fronteiro, e em estreita conexão com o desenvolvimento do caráter, a realização espiritual e a coesão da comunidade” (2004, p. 247, tradução nossa)⁴⁹. Entretanto, uma resenha publicada no jornal londrino *The Outlook*, encontrada no *scrapbook* de resenhas da autora canadense (apud HAMMILL, 2003), revelou outro aspecto de sua produção:

⁴⁸ “Montgomery has continued to occupy a relatively lowly position in academically constructed canons of Canadian writing.”

⁴⁹ “an idealized small place, usually remote, rural, or frontier, and stressed its connection to character development, spiritual fulfillment, and community cohesion.”

Parece que a vida rural canadense é a quintessência de toda a vida rural, exceto que no Canadá parece haver pouca esperança de que alguém possa se interessar por arqueologia ou botânica ou qualquer outra coisa além daquilo que seus vizinhos fazem. Consequentemente, tronos são “lugares finos e privados” em comparação às casas de médicos e ministros, que são escrutinados por olhos críticos e aguçados pelo ciúme sectário. Essa obviamente não é a impressão que a Srta. Montgomery pretende deixar, mas ela a deixa mesmo assim. (THE OUTLOOK, s.i. apud HAMMILL, 2003, p. 91, tradução nossa)⁵⁰

Essa crítica considera Montgomery incapaz de disseminar, deliberadamente, uma visão negativa do próprio país. Entretanto, Hammill (2003) encontrou no *scrapbook* da autora a seguinte anotação, escrita junto à resenha: “Esta é exatamente a impressão que eu pretendia deixar”⁵¹. Pela afirmação, nota-se que Montgomery também se preocupou em denunciar a sociedade canadense da Era Vitoriana (1837-1901) em que estava inserida, apesar de sua imagem como escritora de “[...] histórias leves e otimistas em que a Ilha do Príncipe Eduardo é representada como um paraíso terrestre” (HAMMILL, 2003, p. 91, tradução nossa)⁵². Em conformidade com a estudiosa, as críticas proporcionadas pela autora à sociedade canadense contribuíram para que suas obras fossem excluídas da apreciação pela crítica literária e continuassem “[...] a relegá-la à margem do cânone canadense” (HAMMILL, 2003, p. 91, tradução nossa)⁵³. Isto evidencia, por sua vez, o histórico silenciamento (SHOWALTER, 1994) da mulher escritora na tradição literária canadense, o qual a Crítica Feminista tem buscado, incessantemente, combater.

De acordo com Paige Gray (2014), os anos seguintes à publicação de *Anne of Green Gables* (1908), de Lucy Maud Montgomery, foram marcados pelo interesse da mulher em atingir emancipação nacional, o que garantiu o direito ao voto às mulheres, em 1918. Neste período, estabeleceu-se o *Dominion Women's Enfranchisement Association* (Associação de Emancipação de Mulheres), associação dirigida por Emily Howard Stowe, primeira mulher a exercer a medicina no Canadá. Seis delegações canadenses, que incluíam Stowe, contribuíram para a fundação do *International Council of Women* (Conselho Internacional de Mulheres), em Washington DC, nos Estados Unidos, em 1888, o que possibilitou, posteriormente, a criação do *National Council of Women* (Conselho Nacional de Mulheres) no Canadá, em 1893. Nesse

⁵⁰ “It would appear that Canadian village life is the quintessence of all village life, except that in Canada there appears to be little hope that anyone will take interest in archeology or botany or something else besides their neighbors’ doing. Consequently, thrones are “fine and private places” compared to the homes of doctors and ministers scrutinized by critical eyes made keener by sectarian jealousy. That is obviously not the impression Miss Montgomery intends to leave, but she leaves it nevertheless.”

⁵¹ “It is exactly the impression I intended to leave”. Tradução nossa.

⁵² “light, optimistic tales in which Prince Edward Island is represented as an earthly Paradise.”

⁵³ “to relegate her to the fringes of the Canadian canon.”

sentido, o sufragismo emergiu no país na década de 1909, embora este tenha sido marcado pela divergência de perspectivas.

Conforme Gray (2014), havia mulheres canadenses que se consideravam superiores a homens, enquanto outras desejavam direitos iguais para homens e mulheres. Também havia aquelas que viam o sufragismo como um movimento instrumental, capaz de melhorar a qualidade de vida na sociedade canadense. As mulheres envolvidas no sufragismo compartilhavam, de modo geral, o mesmo *background*: eram bem-educadas, trabalhavam e possuíam conexões com reformistas de outros países. Em conformidade com Rafaela Zanotto Casagrande, a vertente sufragista buscava “[...] alcançar os direitos políticos femininos através do debate parlamentar. Organizavam-se em grupos de pressão e negociavam com partidos para facilitar uma resolução que eliminasse as restrições políticas para as mulheres” (2018, p. 12). Muitos desses grupos eram compostos por mães que defendiam ideias referentes ao feminismo maternal, vertente esta que “[...] argumenta que a mulher, por causa de seu «instinto maternal», tem uma contribuição única e vital para a sociedade, que os valores da cultura feminina equilibrariam a competitividade e aspetos destrutivos da cultura masculina” (CASAGRANDE, 2018, p. 05).

Com o objetivo de incentivar as mulheres à participação política, as sufragistas passaram a utilizar uma “linguagem imaginativa” capaz de motivá-las a juntarem-se à causa, muitas vezes associada a metáforas cristãs. Em conformidade com Gray (2014), era comum que as mulheres fossem consideradas “anjos de Deus” enviadas ao Canadá para liderar a nação, cumprindo, então, sua obrigação moral com a construção de um futuro melhor: “Em seu papel na esfera doméstica, a mulher canadense deveria imaginar-se capaz de influenciar e moldar o país” (2014, p. 178, tradução nossa)⁵⁴. Essa visão e linguagem eram utilizadas em obras literárias e em textos diversos, como no sermão de W. T. Herridge intitulado “Woman: her place and work” (1894), que revela a utilidade da imaginação para a reforma feminista. O texto de Herridge “[...] borra as imagens de mulheres inteligentes e valentes associadas a histórias antigas, muitas vezes tão embelezadas que parecem quase mágicas, a fim de recompensar o ouvinte com uma realidade imediata e onírica que ela pode editar e argumentar de acordo com sua imaginação” (GRAY, 2014, p. 178, tradução nossa)⁵⁵. Nesse sentido, as mulheres recorreram ao uso da imaginação como mecanismo de (des)construção de um papel dinâmico que usava todo o potencial da

⁵⁴ “In her role as leader of the domestic sphere, the Canadian Woman should imagine herself in greater capacity to influence and shape the country.”

⁵⁵ “blurs images of intelligent, valiant women associated with ancient, often embellished stories that seem almost magical, in order to reward the listener with an immediate, dream-like reality that she can edit and argument to her fancy.”

mulher. Desse modo, o movimento conquistava aquelas mulheres que desejavam seguir as convenções sociais vigentes e acreditavam em um propósito divino, ao mesmo tempo em que chamava a atenção de mulheres subversivas que buscavam reformar a sociedade em que estavam inseridas

A imaginação é tida, então, como meio de empoderamento da mulher, sobretudo canadense, e símbolo de resistência. Como se verá adiante, a imaginação é um dos conceitos-chave da obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery. A autora canadense utiliza-se do humor para tecer críticas sobre gênero e tradição em sua narrativa, o que evidencia seu caráter político (GRAY, 2014). Sua conterrânea, Nellie McClung (1873-1951), opta por utilizar uma abordagem mais direta na crítica das convenções sociais. Ainda assim, Gray (2014) postula que ambas as escritoras representam esta vertente do sufragismo que toma a imaginação como recurso para a construção de críticas sociais e meio de sobrevivência de garotas e mulheres. Posteriormente, na segunda onda do feminismo, em especial entre os anos 1909 e 1912, textos literários, imagens e quadros que usavam a elasticidade da imaginação como provocação passaram a circular em revistas e jornais. A linguagem contida nessas produções possuía “[...] uma qualidade de adaptabilidade que permitia aos indivíduos conjecturar os benefícios oferecidos caso as mulheres pudessem votar” (2014, p. 185, tradução nossa)⁵⁶.

Posteriormente à Montgomery, destacam-se as autoras canadenses Nellie McClung (1873-1951), Margaret Laurence (1926-1987), Carol Shields (1935-2003), Alice Munro (1931-) e Margaret Atwood (1939-). Em consonância com Hammill (2003), estas foram influenciadas, em maior ou menor grau, por Montgomery, “admirada” pelas demais justamente porque sua trajetória e suas personagens femininas serviram como modelo à nova geração de escritoras, influenciando-as e impulsionando-as a prosseguirem com a escrita, como ela o fez.

Carol Shields (1935-2003) foi uma escritora e crítica literária nascida em Oak Park, Illinois, nos Estados Unidos. Ela possui graduação em Inglês e História pela universidade *Hanover College*, tendo concluído o ensino superior em 1957. Neste ano, ela se casou e emigrou para o Canadá, estabelecendo-se, primeiramente, em Vancouver e, posteriormente, em Toronto, onde assistiu a aulas sobre Escrita Criativa na *University of Toronto*. Então, em 1969, mudou-se para Ottawa, onde iniciou seu Mestrado em Inglês na *University of Ottawa*, obtendo a titulação de Mestra em 1975. Shields atuou como professora na educação básica e superior, e também como assistente editorial, instrutora de Escrita Criativa e pesquisadora (CAROL

⁵⁶ “a quality of adaptability that enabled the individuals to conjecture the personal benefit offered if women received the vote.”

SHIELDS, 2023)⁵⁷. Sua pesquisa dedicou-se ao estudo da tradição literária canadense, sobretudo de autoria feminina. Ela demonstrou grande interesse na vida e obra de Susanna Moodie, a quem buscou conferir voz, publicando um livro teórico intitulado *Susanna Moodie: voice & vision*, em 1976. Além disso, Shields publicou uma biografia de Jane Austen, em 2001, intitulada *Jane Austen: a life*, e duas antologias com produções de autoria feminina organizadas em coautoria com Marjorie Anderson: *Dropped threads* (2003) e *Dropped threads 2* (2003) (CAROL SHIELDS, 2023)⁵⁸.

Ao escrever e publicar contos, poemas, peças e romances, Shields buscou questionar e desconstruir alguns paradigmas da literatura canadense, o que lhe garantiu valorização no âmbito literário. A autora recebeu diversos prêmios, tais como: *Canadian Authors' Association Award* (1976), *Canadian National Magazine Award* (1978), *Canadian Booksellers Association Prize* (1994) e Prêmio *Pulitzer* (1995), além de honrarias que possibilitaram sua atuação na *Order of Canada* (Ordem do Canadá) e na *Royal Society of Canada* (Sociedade Real do Canadá). Ademais, Shields foi reconhecida com *Honourary Doctorates* por diversas universidades canadenses (CAROL SHIELDS, 2023)⁵⁹. Desse modo, tendo amplo conhecimento teórico a respeito da literatura canadense, Shields reconheceu a influência do legado de Lucy Maud Montgomery em sua formação como leitora e, posteriormente, escritora: “[...] eu lia principalmente os livros da minha mãe, quatro deles em particular, dois dos quais eram canadenses [...] *Anne of Green Gables*, *A girl of the limberlost*, *Helen's babies* e *Beautiful Joe* [...]. Anne reorganizou os valores da sociedade por meio do ato primário de re-imaginação” (SHIELDS, 1990 apud HAMMILL, 2003, p. 116, tradução nossa)⁶⁰. Conforme Hammill (2003), Shields publicou, ainda, uma resenha a respeito dos diários postumamente editados e publicados de Montgomery e menciona a escritora em seu romance *The republic of love* (1993). Shields faleceu em 2003, na cidade intitulada Victoria, no Canadá. De modo geral, esta evidenciou, ao longo de sua vida, sua preocupação com a formação de uma cultura canadense, sobretudo literária, preocupação compartilhada com Margaret Atwood.

Margaret Atwood (1939-) nasceu em Ottawa e cresceu em Ontário, Quebec e Toronto, até que se estabeleceu nesta cidade, em 1992. Atwood é, atualmente, a autora canadense mais popular e influente nacional e internacionalmente. Para Hammill, “Atwood é ainda mais

⁵⁷ Informações disponíveis em: <<https://www.carol-shields.com/biography.html>> e <<https://www.carol-shields.com/dates.html>>. Acesso em: 19 jan. 23.

⁵⁸ Disponível: <<https://www.carol-shields.com/books.html>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.carol-shields.com/honours.html>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

⁶⁰ “it was mainly the books of my mother that I read, four of them in particular, two of which were Canadian [...] *Anne of Green Gables*, *A Girl of the Limberlost*, *Helen's Babies*, and *Beautiful Joe* [...]. Anne reshuffled the values of Society by a primary act of re-imagination.”

proeminente nos cenários literários nacional e internacional do que L. M. Montgomery foi em sua época” (2003, p. 135, tradução nossa)⁶¹. Assim como suas predecessoras Moodie, Duncan e Montgomery, Atwood preocupou-se em retratar “[...] a mentalidade colonial, o filistinismo de certos elementos da sociedade norte-americana, o estado da crítica acadêmica, das resenhas literárias e da venda de livros, a escassez de oportunidades de publicação no Canadá e o êxodo de artistas canadenses para a Europa e os EUA” (HAMMILL, 2003, p. 135, tradução nossa)⁶². O romance mais conhecido desta autora é provavelmente *O conto da aia* (2007), que recentemente foi adaptado para série; no entanto, ela publicou mais de 50 livros de ficção, poesia, *Graphic novels* e textos acadêmicos. Atwood é formada pela *University of Toronto* e possui Mestrado pela *Radcliffe College*. Sua produção também é reconhecida em campo literário (BOURDIEU, 1996), tendo recebido prêmios como: *Canadian Bookseller’s Association Award* (1977), *Sunday Times Award for Literary Excellence* (1994), *London Literature Award* (1999), entre outros. Ela também possui *Honorary Degrees* por diversas universidades (ATWOOD, 2023)⁶³.

Alice Munro (1931-) é, para Coral Ann Howells (1998), a maior contista da literatura canadense. Nascida em Wingham, na província de Ontário, Canadá, ela deixou a cidade natal para estudar *Honors English* na *University of Western Ontario*, onde conheceu seu marido, Michael Munro, com quem se casou em 1951 e teve duas filhas. O casal estabeleceu-se em Dundarave, em Vancouver, e depois em Victoria, na Colúmbia Britânica, local em que inauguraram uma livraria. Posteriormente, a escritora divorciou-se e casou-se com Gerald Fremlin, finalmente retornando à Ontário. Munro passou a dedicar-se exclusivamente à escrita em meados dos anos 1960 e foi contemplada com inúmeros prêmios no decorrer da carreira, inclusive o Nobel de Literatura, em 2013 (NOBEL PRIZE, 2023)⁶⁴. Sua coletânea de contos intitulada *Dear Life*, publicada em 2013, encerra a produção da autora; em entrevistas, ela manifestou seu desejo em não continuar escrevendo, optando pela aposentadoria.

De acordo com Howells, Munro é fascinada “[...] pela história e geografia locais e suas histórias oferecem mapas sociais da vida em uma cidade pequena da zona rural de Ontário” (1998, p. 01, tradução nossa)⁶⁵. Ela escreve, principalmente, sobre os lugares em que morou na

⁶¹ “Atwood is even more prominent on the national and international literary scene than L. M. Montgomery was in her era.”

⁶² “the colonial mentality, the philistinism of certain elements of North American society, the state of academic criticism, book reviewing and bookselling, the paucity of publishing opportunities in Canada, and the exodus of artists to Europe and the USA.”

⁶³ Informações disponíveis em: <<http://margaretatwood.ca/awards-recognitions/>>. Acesso em: 21 jan. 23.

⁶⁴ Informações disponíveis em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2013/munro/biographical/>>. Acesso em: 28 abr. 23.

⁶⁵ “by local history and geography and her stories offer social maps of small-town life in rural Ontario.”

infância, durante as décadas de 1930 e 1940. Embora possua obras ambientadas em outras cidades, como Toronto e Vancouver, e em países como Austrália, Escócia e Albânia, sua produção literária está inserida “[...] em uma longa tradição de ficção com cidades pequenas canadenses, onde qualquer outro local é forasteiro e estranho” (HOWELLS, 1998, p. 02, tradução nossa)⁶⁶. Assim como Montgomery, percebe-se que Munro se dedica à construção da imagem rural do Canadá.

Cabe ressaltar que Atwood, Shields e Munro construíram suas carreiras literárias durante a ascensão da cultura canadense, que ocorreu concomitantemente à segunda onda do feminismo nos Estados Unidos. Em conformidade com Howells (2004), as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas, no Canadá, pelo resgate de obras de autoria feminina e de povos marginalizados, sobretudo pela Crítica Feminista. Buscou-se, ainda, a consolidação de uma literatura nacionalista que fosse autônoma e independente da Inglaterra.

Diante desse projeto, políticas públicas foram criadas pelo governo canadense para fomentar artes e artistas, a fim de apoiar escritores e editoras no Canadá. Justamente por isso, estas décadas foram marcadas pelo *boom* da literatura canadense ou *Canadian Lit*. Tratou-se de um período “[...] que gerou uma nova autoconsciência cultural e encorajou escritores em áreas anteriormente marginalizadas, como mulheres, pessoas pertencentes a comunidades multiculturais e povos aborígenes” (HOWELLS, 2004, p. 195, tradução nossa)⁶⁷. Também foi o momento em que a literatura canadense ganhou reconhecimento mundial.

Nesse contexto, as escritoras canadenses, seguindo os ideais da segunda onda do feminismo, revelaram seu compromisso em expor “[...] a política de poder de gênero nas relações heterossexuais e a busca da mulher em descobrir sua identidade, encontrando sua voz e reivindicando seus direitos sobre o próprio corpo” (HOWELLS, 2004, p. 196-197, tradução nossa)⁶⁸. Essa temática é evidenciada nas obras *The edible woman* (1969), de Margaret Atwood, *Mrs Blood* (1970), de Audrey Thomas e *Lives of girls and women* (1971), de Alice Munro. Além disso, estas autoras passaram a reconhecer as relações ambivalentes estabelecidas com as tradições literária e cultural, bem como a herança literária feminina, as revisões feministas de mitos culturais canadenses e as histórias oficiais de colonização (HOWELLS, 2004). Para Lis Doreto Romero, “[o]bservar o trabalho das precursoras era uma atividade que algumas escritoras fizeram a fim de entender o papel da mulher em uma nação pós-colonial” (2020, p.

⁶⁶ “a long tradition of Canadian small-town fiction where anywhere else is outside and alien.”

⁶⁷ “which generated a new cultural self-consciousness and encouraged writers in formerly marginalized areas, such as women, multicultural communities, and Aboriginal peoples.”

⁶⁸ “the power politics of gender in heterosexual relations and with women’s quests to discover their individual identities by finding their voices and reclaiming their rights over their own bodies.”

23). Por isso, Atwood, Shields e Munro ressaltaram a influência de Moodie e Montgomery, entre outras, na construção de suas carreiras literárias. No que diz respeito ao impacto de Montgomery nestas, Mury Rubio acrescenta:

Maud foi pioneira na técnica de “criar” uma comunidade com nome próprio, mas imaginária. A partir da “Avonlea” de Maud, na Ilha do Príncipe Eduardo, Margaret Laurence pôde passar para “Manawaka” nas pradarias canadenses, Alice Munro para “Jubilee”, no sudoeste de Ontário, e Margaret Atwood pôde retratar bairros fictícios dentro de Toronto”. (2008, p. 10, tradução nossa)⁶⁹

Muitas obras dessas autoras dialogam ou estabelecem intertextos com a produção de Montgomery, sobretudo o romance *Anne de Green Gables* (2020). Segundo Theodore Sheckels, este livro “[...] fornece às escritoras canadenses, como Margaret Atwood, Margaret Laurence, Marian Engel e Alice Munro, uma série de temáticas que se repetirão ao longo do tempo, mudando de forma e tom” (2009, p. 143, tradução nossa)⁷⁰. Entre estes temas, pode-se citar: o poder de redenção da ilha e seu cenário potencialmente perigoso; a jornada de autodescoberta e formação da identidade da protagonista; a condição, simbólica ou literal, de ser órfã, abandonada e em busca de uma família; o desejo de estabelecer laços afetivos com figuras maternas que não conseguem expressar os seus sentimentos; a existência de rivais masculinos que exploram as potencialidades, geralmente intelectuais, da heroína; a amizade feminina como fonte de suporte; a força rejuvenescedora da natureza, uma preocupação central na produção de escritores canadenses; a formação da jovem artista; e a busca de palavras como forma de autoexpressão (SHECKELS, 2009).

Embora se trate de temáticas também presentes na tradição literária de outros países, Sheckels destaca que, no contexto canadense, Montgomery “[...] combinou estes temas de forma única, dando-lhes força e vida com a criação de Anne” (2009, p. 144-145, tradução nossa)⁷¹ e servindo como formadora de toda uma geração de autores que a sucede. Ainda que estes escritores estejam conscientes do intertexto com o romance de Montgomery (2020) estabelecido em suas próprias obras, na maior parte do tempo, “[...] o romance formativo de Montgomery apenas aparece no caminho porque está incorporado no ambiente literário em que habitam autores canadenses e – sobretudo – autoras canadenses” (SHECKELS, 2009, p. 143,

⁶⁹ “Maud was an early pioneer in the technique of ‘branding’ a named but imaginary fictional community. From Maud’s ‘Avonlea’ in Prince Edward Island, Margaret Laurence could move to ‘Manawaka’ on the Canadian prairies, Alice Munro to ‘Jubilee’ in south-western Ontario, and Margaret Atwood could depict new fictional neighbourhoods within Toronto.”

⁷⁰ “provides Canadian women writers, such as Margaret Atwood, Margaret Laurence, Marian Engel, and Alice Munro, with a series of motifs that recur over time, changing shape and tone.”

⁷¹ “combined these motifs in a unique way, giving them force and bringing them to life with her creation of Anne.”

tradução nossa)⁷². A seguir pode-se observar alguns diálogos entre a obra de Montgomery (2020) e o de escritoras canadenses contemporâneas:

Quadro 1 – Diálogos e intertextos entre a obra *Anne de Green Gables*, de Montgomery, e a produção de autoria feminina canadense

Temáticas e elementos presentes na obra <i>Anne de Green Gables</i> que aparecem, posteriormente, em produções contemporâneas	Dialogia/Intertextos com a obra <i>Anne de Green Gables</i> na produção de autoria feminina canadense
Espaço/cenário – geralmente uma ilha – com poderes redentores e potencialmente perigoso; local de jornada e de formação que proporciona às protagonistas femininas a construção de uma nova identidade. • A ilha é tida como um local de redenção. • Gradualmente, tanto pela ação do local como pelos seus moradores, Anne é curada.	<i>Bear</i> (1976), de Marian Engel: • A protagonista desta obra, Lou, é similarmente redimida pela ilha em que está inserida, o que contribui para o seu processo de humanização, aproximando-a de Anne. <i>Bodily harm</i> (1982), de Margaret Atwood: • Apresenta um contraponto à obra <i>Anne de Green Gables</i>: não há redenção na ilha para a sua protagonista, Rennie.
Condição, literal e simbólica, de ser órfã, abandonada e em busca de uma família que a acolha. • Ser órfã é, obviamente, uma situação literal; no entanto, essa situação frequentemente serve ao propósito, na literatura, de simbolizar a separação e a solidão vivenciadas por personagens e que corroem a sua autoestima. • A órfã em sua jornada na ilha simboliza duplamente a solidão.	<i>Surfacing</i> (1972), de Margaret Atwood: • A protagonista desta obra foi afastada dos próprios pais. Ela deve, num sentido psicológico, deixar de ser órfã para se reconectar com os pais perdidos e com a natureza, algo que Anne valoriza. <i>The diviners</i> (1974), de Margaret Laurence: • A personagem principal, Morag, perde os pais e é criada pelo coletor de lixo da cidade e sua esposa. Ela descobre que deve aceitar os pais adotivos, mesmo que seja apenas após a morte deles, como Anne teve que aceitar Marilla e Matthew.
Desejo intenso de estabelecer laços afetivos com figuras maternas que não sabem expressar os seus sentimentos. • Marilla Cuthbert é a figura materna em <i>Anne de Green Gables</i> que não consegue exprimir os próprios sentimentos, mas que, ainda assim, é redimida por Anne. A criança não apenas encontra a sua redenção, como também faz o mesmo pelas pessoas ao seu redor.	<i>Jest of God</i> (1966), de Margaret Laurence: • Rachel, protagonista deste romance, subjuga a filha opressora e manipuladora e deixa Manawaka, rumo a Vancouver. Neste caso, é a filha que não sabe expressar os próprios sentimentos, ao invés da mãe. <i>Lady Oracle</i> (1967), de Margaret Atwood: • Joan, a personagem principal, somente descobre a depressão por trás do comportamento rígido da mãe após a morte desta. <i>Lives of girls and women</i> (1971), de Alice Munro: • Del Jordan, depois de não ter atendido às expectativas da mãe, deixa a cidade Jubilee e vai para Toronto seguir a carreira de escritora. A mãe é abandonada. <i>Surfacing</i> (1972), de Margaret Atwood: • A mãe da narradora anônima é distante, mais estóica do que severa. Ela não é redimida, mas a memória de sua mãe é redimida através da visão que a narradora tem dela no final do romance.

⁷² “Montgomery’s formative novel just finds its way in because it is embodied in the literary environment they inhabit as Canadian authors and – more important – Canadian women authors.”

	As mães dessas protagonistas femininas não são Marilla, mas sombras dela, sem o romantismo presente na obra de Montgomery (2020). As filhas saem de casa em vez de sacrificarem-se pela mãe, como Anne sacrifica. Conforme Sheckles, “Ainda assim, Marilla [...] amplia a compreensão dos leitores acerca das figuras maternas de Laurence e Munro: elas poderiam facilmente ser Marilla, pensam esses leitores, se apenas superassem o medo, a ambição, a frustração e a depressão (2009, p. 151, tradução nossa)⁷³.”
Existência de rivais masculinos que revelam o potencial (geralmente, intelectual) das heroínas. • Gilbert Blythe e Anne Shirley se envolvem em uma competição acirrada por mérito acadêmico, o que acaba por motivar Anne a aperfeiçoar suas habilidades e a estudar mais, visando a superá-lo.	<i>Lives of girls and women</i> (1971), de Alice Munro: • Del Jordan e Jerry Storey são a elite acadêmica de sua turma em Jubilee, Ontário, mas não integram um relacionamento romântico. <i>The diviners</i> (1974), de Margaret Laurence: • Morag Gumm e Jules Tonnerre são os párias sociais e aspirantes a rebeldes de Manawaka. A rivalidade deles os leva a um momento de atividade sexual. Anos mais tarde, eles se (re)unem como amantes – não rivais – e servem como pais solteiros e raramente juntos de sua filha, Pique.
Amizade feminina como fonte alternativa de apoio. • A amizade de Anne e Diana apresenta um contraponto interessante. Ela simboliza o poder da amizade feminina, mas também representa as diferentes trajetórias de vida, tendo em vista que a vida e escolhas de Anne destoam das de Diana. Assim, ela não apenas sinaliza que existem caminhos diferentes para as mulheres seguirem, como comprova o caráter duradouro da amizade, apesar das escolhas de vida dessas duas amigas. • Neste contexto, os leitores podem perceber que a solidariedade feminina é fundamental e que a comunidade feminina transcende as diferenças culturais.	<i>Jest of God</i> (1966), de Margaret Laurence: • Rachel e Calla têm um forte vínculo; elas se espelham. <i>Lives of girls and Women</i> (1971), de Alice Munro: • Del e Naomi também exibem um forte vínculo. <i>Bodily harm</i> (1982), de Margaret Atwood: • Rennie e Lora também estabelecem um vínculo forte, embora apenas no final do romance.
Força rejuvenescedora da natureza, uma preocupação central de muitas escritoras canadenses. • Há algo quase imutável – e, portanto, aquém de quaisquer ameaças – na beleza natural. Por isso é importante salvar Green Gables. Aquilo que resiste às ameaças do mundo deve ser preservado – não importa qual seja o sacrifício.	<i>Bear</i> (1976), de Marian Engel: • Lou eventualmente vê a natureza como fonte de renovação corporal e espiritual. No início, ela acha a natureza estranha, mas depois passa a apreciá-la e a deliciar-se com ela à medida que sua permanência na Ilha Cary continua. Ela se torna uma com a natureza. <i>Intertidal life</i> (1984), de Audrey Thomas: • A protagonista, Alice Hoyle, busca na natureza lições de vida, tendo em vista que o seu mundo pessoal entra em colapso. Nessas obras, a natureza oferece às personagens femininas o consolo necessário e, potencialmente, alegria. Porém, a natureza nem sempre está presente para oferecer conforto; além disso, esta pode ser ameaçada – se não no mundo de Anne (cabe recordar

⁷³ “Yet, Marilla [...] qualifies the readers’ understanding of Laurence’s and Munro’s maternal characters: they could easily be Marilla, readers think, if they would just overcome their fear, thwarted ambition, and depression.”

	que Marilla anunciou que deveria vender Green Gables), então no das demais heroínas de Montgomery, como Pat Garner, de <i>Pat de Silver Bush</i>. <i>Surfacing</i> (1972), de Margaret Atwood: - A natureza é ameaçada pelo ser humano, que represa o lago, provocando o aumento do nível de água e a morte da flora daquela região, apenas por esporte ou diversão. <i>Oryx and Crake</i> (2003), de Margaret Atwood: - A natureza está ainda mais ameaçada, desta vez por cientistas que manipulam genes e que podem modificar a natureza, para o bem ou para o mal, à sua vontade ou ao seu capricho.
Desenvolvimento do “Bildungsroman” da escritora iniciante Anne Shirley. - Esta temática apresenta ao leitor a luta para encontrar a própria voz em um mundo que tem a intenção de silenciá-la com base em seu gênero. Embora Montgomery provavelmente não conseguisse articular a situação de uma escritora nos termos feministas de meados do século XX, matérias-primas para uma representação protofeminista estavam claramente disponíveis à medida que ela construía a história de Anne como escritora. - O “clube de histórias” que Anne e suas amigas fundam no início da adolescência faz com que as meninas escrevam o que aparenta ser vários textos de diferentes gêneros de ficção, a maioria inspirada nas ideias de Anne. O caso de Anne como escritora iniciante foi, de certa forma, afortunado, tendo em vista que teve como mentora a professora Stacy. Assim, ela não teve que lutar sozinha para ter as suas histórias ouvidas e não viu a sua voz reprimida pelo patriarcado. No entanto, posteriormente, nos demais volumes da série, Anne opta por não dar continuidade à carreira literária. - Destinos mais complexos, se não piores, aguardam outros aspirantes a escritores que seguem o caminho de Anne. Cabe mencionar que, posteriormente, Lucy Maud Montgomery cria uma personagem escritora que se dedica principalmente à carreira literária. Trata-se de Emily Starr, protagonista da obra <i>Emily de Lua Nova</i>, publicada originalmente em 1923;	<i>Lady Oracle</i> (1967), de Margaret Atwood: - Joan Foster resiste à forma como a sua voz lhe é tirada. Ela encontra a própria voz cedo, mas o mundo não a deixa mantê-la – o mundo insiste em (re)interpretá-la. O mundo quer rotulá-la e, assim, controlá-la. No final, ela forja a própria morte para escapar desse controle – de sua arte e de sua vida. <i>Lives of girls and women</i> (1971), de Alice Munro: - Del Jordan luta para encontrar a sua voz. Del carece de bons modelos e percebe que deve ser escritora apenas no último capítulo do romance. <i>The diviners</i> (1974), de Margaret Laurence: - Morag Gunn também luta para encontrar a própria voz. Ela não tem modelos, mas enxerga em seu marido, o professor mais velho Brooke Skelton, um mentor que reprime cada vez mais a sua criatividade. Ameaçado pelo sucesso dela, ele menospreza as suas conquistas.
Busca do artista por palavras como forma de autoexpressão. Anne é fascinada pelas palavras – a sua beleza e o seu poder. Ela evoca esse poder tanto ao escrever quanto ao recitar textos, mas o fascínio aparece mais claramente nas descrições de seu estado emocional e da natureza ao seu redor (muitas vezes, ao	<i>The diviners</i> (1974), de Margaret Laurence: - Morag está sempre perguntando o significado das palavras. Ela se recusa a aceitar que palavras são meramente funcionais. Ela deve “desempacotá-las” para descobrir as suas diversas peculiaridades. <i>Intertidal life</i> (1984), de Audrey Thomas: - Alice joga diversos jogos de palavras com rimas e enigmas, refletindo a sua luta em

mesmo tempo, tendo em vista que a natureza, muitas vezes, reflete suas emoções). Seu fascínio pelas palavras torna-se evidente em seu ato de (re)nomear lugares em Green Gables e em Avonlea.	encontrar as palavras adequadas, como escritora e mulher. Em um nível mais profundo, Alice reconhece implicitamente que o mundo é construído de palavras.
---	---

Fonte: Theodore Sheckels (2009), adaptação e sistematização feitas pelas autoras (2023)

Nota-se, então, a influência de Lucy Maud Montgomery na tradição literária de autoria feminina canadense, aspecto reconhecido por suas sucessoras, sobretudo nesta segunda onda do feminismo. Cabe mencionar que Frances Brooke, Susanna Moodie, Sara Jeannette Duncan, Lucy Maud Montgomery, Carol Shields e Margaret Atwood criaram personagens escritoras, justamente com o objetivo de examinar e refletir sobre a autoria feminina no Canadá: “Elas consideram as condições práticas de escrita e publicação e exploram a possibilidade de uma literatura nacional definida e também a posição do escritor – particularmente da escritora – em uma colônia política e/ou cultural” (HAMMILL, 2003, p. xi, tradução nossa)⁷⁴.

Posteriormente, na terceira onda do feminismo, sobretudo na década de 1990, nota-se a proliferação de autoras pertencentes a “[...] grupos minoritários e marginalizados, o que resultou em uma diversificação sem precedentes no cenário literário canadense, tendo em vista que raça, etnia, sexualidade e nacionalidade assumiram uma nova importância na representação identitária na ficção” (HOWELLS, 2004, p. 205, tradução nossa)⁷⁵. Embora as políticas públicas tenham diminuído o incentivo a autoras e editoras, houve uma renegociação da identidade literária canadense, que passou a ser questionada, subvertida e revisada, a fim de dar espaço e conferir voz a povos silenciados e marginalizados. Além disso, evidenciou-se a preocupação com a pluralidade na literatura, “[...] ressaltando questões de raça, etnia e sexualidade alternativas” (HOWELLS, 2004, p. 208, tradução nossa)⁷⁶. Atwood destaca-se com a publicação de *The robber bride* (1993) e *Alias Grace* (1996); e Shields, com *The stone diaries* (1993), *Swann, a mystery* (1987). Ademais, obras de autoras que buscaram retratar o Canadá pelo olhar de emigrantes foram publicadas: *Disappearing moon cafe* (1990), de Sky Lee; *Chorus of mushrooms* (1994), de Hiromi Goto; *The electrical field* (1998), de Kerri Sakamoto; e *Fugitive pieces* (1996), de Anne Michaels. Outras produções que retrataram a pluralidade da sociedade canadense também foram publicadas: *The green library* (1996), de Janice Kulyk

⁷⁴ “They consider the practical conditions of writing and publishing and they explore the possibility of a clearly-defined national literature and also the position of the writer – particularly the female writer – in a political and/or cultural colony.”

⁷⁵ “marginalized minority groups, which has resulted in an unprecedented diversification of the Canadian literary scene as race and ethnicity, sexuality and nationality have all assumed new importance in the representation of identities in fiction.”

⁷⁶ “highlighting issues of race, ethnicity, and alternative sexualities.”

Keefer; *The english patient* (1992), de Ondaatje; e *Fall on your knees* (1996), de Ann-Marie MacDonald, entre outras.

Também Susan Swan (1945-) destaca-se neste momento. Swan nasceu em 1945, em Midland, Ontário, Canadá. Ela graduou-se em Escrita Criativa pela *University of McGill* e atuou como jornalista e professora universitária, além de escritora. No total, ela publicou seis romances e duas coletâneas de contos. Segundo Doreto, desde seu romance de estreia, *The Biggest Modern Woman of the World* (1983), “[...] Susan Swan já mostrava que elaboraria narrativas complexas, enfatizando personagens mulheres e abordando temas como sexualidade, gênero e identidade nacional, dentre os quais se mostram presentes também em obras posteriores” (2020, p. 26). Para Thaís D. Sant’Ana e Pereira, “Swan faz eco a uma voz contemporânea tradutora de um sujeito portador de uma voz minoritária: mulheres duplamente colonizadas e descontentes com as imposições patriarcais” (2013, p. 26). A autora é considerada, atualmente, “[...] uma grande mentora da Literatura Canadense” (SANT’ANA E PEREIRA, 2013, p. 19), tendo alcançado mérito acadêmico e espaço no cânone canadense.

No quadro a seguir, é possível visualizar a produção literária canadense de autoria feminina publicada entre os anos 1850 e 2013:

Quadro 2 – Principais nomes da literatura de autoria feminina canadense (1850-2013)

Cenário histórico-político e temáticas das obras literárias publicadas no período	Principais nomes da literatura canadense de autoria feminina
Cenário histórico-político: Primeira Onda do Feminismo no Canadá (1850-1940) Principais temáticas das obras literárias publicadas neste período: • Uso da imaginação como forma de subversão; • Mulher escritora como principal personagem de obras literárias; • Busca pela constituição de uma identidade nacional (canadense).	• Sara Jeannette Duncan (1861-1922), autora e jornalista que escreveu também sob os pseudônimos Garth Grafton e Senhora Everard Cotes; • Nellie McClung (1873-1951), uma das sufragistas mais proeminentes do Canadá e autora de dezesseis livros de ficção e não-ficção, além de duas autobiografias; • Lucy Maud Montgomery (1874-1942), autora de <i>Anne of Green Gables</i> (1908) e outras obras inseridas no subsistema da literatura infantil e juvenil, sendo uma das escritoras mais reconhecidas e populares do Canadá.
Cenário histórico-político: Segunda Onda do Feminismo no Canadá (1960-1980) Principais temáticas das obras literárias publicadas no período: • <i>Herstory</i>; • Mulher escritora ainda em destaque em obras literárias; • Consolidação da identidade nacional (canadense);	• Mavis Gallant (1922-2014), autora de diversas novelas, contos, peças e romances que, apesar de ter nascido no Quebec e vivido grande parte da vida na França, escrevia exclusivamente em inglês; • Margaret Laurence (1926-1987), uma das autoras mais estimadas do Canadá, responsável pela criação de diversos contos e romances; • Alice Munro (1931-), considerada a maior contista da literatura canadense. Vencedora do prêmio Nobel de Literatura, em 2013;

• Consciência da tradição e herança literárias, no que diz respeito à autoria feminina; • Revisão de mitos culturais e de histórias de colonização; • Denúncia social; • Busca pela identidade da mulher; • Luta pelos direitos das mulheres.	• Jane Vance Rule (1932-2007), professora, ativista e autora conhecida por escrever romances com personagens lésbicas; • Carol Shields (1935-2003), uma das autoras mais proeminentes do Canadá, conhecidas por suas obras literárias e pesquisas sobre a tradição literária canadense; • Joy Kogawa (1935-), autora canadense de ascendência japonesa com diversas coletâneas de poesia, obras de não-ficção e romances, inclusive no subsistema da literatura infantil, publicados; • Audrey Thomas (1935-), autora nascida em New York que imigrou para o Canadá e escreve obras com temáticas feministas; • Margaret Atwood (1939-), a autora canadense mais popular e influente no cenário nacional e internacional atualmente; • Aritha Van Herk (1952-), autora de diversas obras literárias e professora de Literatura Canadense e Escrita Criativa na <i>University of Calgary</i>.
Cenário histórico-político: Terceira Onda do Feminismo no Canadá (1990-2012) Principais temáticas das obras literárias publicadas no período: • Pluralidade de raças, etnias, sexualidades e nacionalidades; • Representatividade de grupos minoritários na literatura; • Retrato do Canadá pela visão de grupos marginalizados e emigrantes; • Revisão da identidade canadense.	• Carol Shields (1935-2003), vide informações acima; • Margaret Atwood (1935-), vide informações acima; • Susan Swan (1945-), autora, professora e jornalista apreciada pela crítica literária, com obras que abordam questões de gênero, sexualidade e identidade; • Sky Lee (1952-), autora e ilustradora lésbica conhecida por escrever obras com temáticas feministas; • Janice Kulyk Keefer (1952-), autora e pesquisadora canadense de ascendência ucraniana que trabalha as culturas europeia e canadense em suas obras; • Shani Mootoo (1957-), escritora nascida na Irlanda que se mudou para o Canadá quando tinha 19 anos, também conhecida por suas artes visuais; • Anne Michaels (1958-), romancista e poeta com obras que foram traduzidos para diversas línguas; • Ann-Marie MacDonald (1958-), escritora, roteirista, atriz e apresentadora com diversos trabalhos; • Kerri Sakamoto (1960-), autora de obras que abordam as experiências vivenciadas por canadense-japoneses; • Anita Rau Badami (1961-), autora indiana que emigrou para o Canadá e publica obras sobre famílias indianas e o choque cultural vivenciado por muitas delas no processo de emigração; • Shauna Singh Baldwin (1962-), autora <i>bestseller</i> de ascendência indiana, com diversos romances, contos e peças publicadas;

	• Hiromi Goto (1966-), escritora, editora e ilustradora canadense-japonesa <i>queer</i>.
--	---

Levantamento feito pelas autoras (2023)⁷⁷

Embora, na contemporaneidade, a crítica literária canadense orgulhe-se de sua pluralidade de vozes e representações, muitas obras, bem como suas autoras, foram invisibilizadas no decorrer dos anos. Somente com o feminismo buscou-se outorgar à mulher o espaço que lhe era devido. Pesquisas acadêmicas, pelo viés da Crítica Feminista, cumprem a importante função de visibilizar estas escritoras e contribuir para que suas obras alcancem mérito acadêmico e ganhem espaço também em políticas públicas, chegando até ao jovem leitor. Nesse sentido, este tópico pretendeu destacar a importância do trabalho de Lucy Maud Montgomery e de suas conterrâneas na tradição literária canadense e na consolidação do cânone; esta dissertação, por sua vez, almeja resgatá-las do esquecimento e conferir-lhes voz.

Em seguida, apresentamos um breve panorama histórico do “Bildungsroman” ou “romance de formação” feminino, pois reconhecemos que Montgomery não apenas marcou a tradição literária de autoria feminina, como também a tradição literária relacionada ao “Bildungsroman”.

1.3 Mulher-em-formação: o Bildungsroman feminino

O termo “Bildungsroman” pode ser traduzido, para o português, como “romance de formação”, “romance de aprendizagem” ou “romance de desenvolvimento”, sendo a tradução “romance de formação” a mais utilizada em nosso país. Sua tradição inicia-se com a publicação da obra alemã *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), entre o período de 1794 e 1796; no Brasil, esta é comercializada sob o título de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Cristina Ferreira Pinto elucida que Goethe não foi quem primeiro utilizou este termo, mas a ele “[...] se deve a formação do mesmo, pois frequentemente usava a palavra ‘Bildung’ e outras derivadas referindo-se ao seu Wilhelm Meister, obra que é considerada o protótipo ou modelo arquetípico do gênero” (1990, p. 10).

Segundo Maria do Rosário Silva Leite (2015), a terminologia “Bildungsroman” foi cunhada pelo filólogo alemão Karl von Morgenstern durante suas aulas sobre o gênero romance em Dorpat e endossada pelas conferências intituladas “Sobre o espírito e conexão de uma série

⁷⁷ Para este levantamento, consultou-se as obras de Faye Hammill (2003), Coral Ann Howells (2004), listadas nas referências.

de romances filosóficos”, em 1810, “Sobre a natureza do Bildungsroman”, em 1819, e “Sobre a história do Bildungsroman”, em 1820. No entanto, ganhou notoriedade acadêmica a partir da publicação da obra do filósofo Wilhelm Dilthey, *A vida de Schleiermacher*, em 1870.

Conforme Maria Alessandra Galbiati, o “Bildungsroman” surge como expressão da individualidade diante da consolidação da sociedade burguesa, “[...] apontando o momento de transição social, econômica, política e humanística pela qual a Alemanha estava passando na virada do século XIX” (2013, p. 29). De acordo com a pesquisadora (2013), a burguesia, enquanto força política e econômica, encontrou no “Bildungsroman” uma forma de expressar e veicular os ideais da sociedade alemã durante o período de sua transformação social, cuja ideologia pautava-se, essencialmente, na formação do novo cidadão alemão. Por isso, o conceito de “romance de formação” esteve, a princípio, conectado ao de “educação” e à importância da instrução e da educação institucional na formação da personalidade de crianças e jovens alemães. Somente no final do século XVII, o “Bildungsroman” distanciou-se da “educação” e voltou-se à formação e à “[...] independência, liberdade e autonomia do sujeito em busca de autoconhecimento” (GALBIATI, 2013, p. 30).

De modo geral, o gênero ou subgênero narrativo “Bildungsroman” é caracterizado

[...] a partir não da sua estrutura formal, mas sim dos elementos temáticos da obra”, pois apresenta “[...] as consequências de eventos externos ao herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre. Há uma ênfase, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior (PINTO, 1990, p. 10).

Desse modo, entende-se a narrativa no “romance de formação” como

[...] o processo de transformação do herói individual na relação entre mundo interior (abstrato) vs. mundo externo (concreto). Ao longo de sua jornada, busca encontrar um equilíbrio entre o que se deseja e o que se deve fazer: é, nesta procura, que o leitor se depara com os conflitos, aprendizagens e decisões do protagonista. Este equilíbrio, em geral, descrito de modo irônico ou reservado, é como se fosse uma meta, uma parte necessariamente integrante de uma história da formação. (GALBIATI, 2013, p. 37)

Também Vitor Manuel de Aguiar e Silva, entre outros pesquisadores, apresenta uma definição de “Bildungsroman”:

O romance que narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói. Este é um adolescente ou um jovem adulto que, confrontando-se com o seu meio, vai aprendendo a conhecer-se a si mesmo e aos outros, vai gradualmente penetrando nos segredos e problemas da existência, haurindo nas suas experiências vitais a conformação do seu espírito e do seu caráter (1991, p. 730).

Nesse sentido, o “Bildungsroman” ou “romance de formação” busca narrar a trajetória do herói face ao mundo exterior, onde ele ganha contornos emocionais, psicológicos e sociais, amadurecendo-se. Muitas vezes, enfrenta desafios, dificuldades e empecilhos, que o levam à autodescoberta, à tomada de decisões, ao posicionamento crítico e ao desenvolvimento individual. Busca, assim, constituir a própria identidade, entendendo principalmente a si mesmo, mas também ao outro. Por tratar-se de um processo complexo, essa jornada geralmente toma um determinado período de tempo, por exemplo, o da infância ou adolescência à vida adulta.

Embora “[t]odo escritor que se aventure no ‘Bildungsroman’ e todo estudioso do gênero prestem homenagem a Wilhelm Meister como o seu arquétipo” (McWILLIAMS, 2009, p. 06, tradução nossa)⁷⁸, o “Bildungsroman” “[...] nem sempre segue servilmente o modelo de Goethe” (2009, p. 07, tradução nossa)⁷⁹. De acordo com Ellen McWilliams (2009), no século XIX, ocorreu o aumento de romances que questionavam ou parodiavam a obra de Goethe. Posteriormente, no início do século XX, este subgênero “[...] enfrentou um novo desafio na forma do modernismo literário” (McWILLIAMS, 2009, p. 07, tradução nossa)⁸⁰. Apesar disso,

[...] a crescente internacionalização do gênero e o uso do termo em relação a outras literaturas tornou-se um lugar comum, pois o *Bildungsroman*, embora carregue o fardo de sua história, ultrapassa suas fronteiras originais e adquire nova relevância em relação a outras literaturas nacionais. (2009, p. 13, tradução nossa)⁸¹

Alguns exemplos de romances de formação, além da obra alemã *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1794 e 1796), são: *Grandes esperanças* (1861), de Charles Dickens; *As aventuras de Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain; *Retrato do artista quando jovem* (1916), de James Joyce; e *O apanhador no campo de centeio* (1951), de J. D. Salinger. Na tradição literária de língua inglesa, destaca-se, sobretudo, a produção de Dickens (1812-1870). Este escritor, segundo McWilliams, além de ter demonstrado interesse nas temáticas relacionadas à infância e à adolescência na Era Vitoriana (1837-1901), “[...] desempenhou um papel crucial na popularização do gênero durante o período vitoriano” (2009, p. 14, tradução

⁷⁸ “[e]very writer who attempts a Bildungsroman and every scholar of the genre pays homage to Willhelm Meister as the archetype.”

⁷⁹ “not always slavishly follow Goethe’s model.”

⁸⁰ “faced a new challenge in the form of literary modernism.”

⁸¹ “the growing internationalism of the genre and use of the term in relation to other literatures has become commonplace, as the Bildungsroman, although laden with the burden of its history, moves beyond its native border and takes on a new relevance in relation to other national literatures.”

nossa)⁸². Suas obras “[...] revelam sinais de uma preocupação duradoura com a ideia da individualidade na narrativa” (2009, p. 14, tradução nossa)⁸³, principalmente nos textos literários *Grandes esperanças* (1861) e *David Copperfield* (1849-50). Na literatura inglesa, são notórias, também, as produções de Thomas Hardy (1840-1928), James Joyce (1882-1941) e D. H. Lawrence (1885-1930).

Cabe ressaltar que, por muitos anos, a terminologia “Bildungsroman” referiu-se exclusivamente ao desenvolvimento de personagens masculinas, retratando “[...] o processo durante o qual se aprende a ser ‘homem’” (PINTO, 1990, p. 11). Em consonância com McWilliams, “[...] o ‘Bildungsroman’, tanto como símbolo do desenvolvimento da Alemanha rumo a uma nação unificada, quanto como gênero literário por si só, foi definido como uma preocupação essencialmente masculina” (2009, p. 23, tradução nossa).⁸⁴ Essa concepção foi endossada pela crítica literária, considerando a apreciação e valorização em campo literário (BOURDIEU, 1996) atribuídas aos romances de formação com protagonistas masculinas, como os mencionados anteriormente.

Pode-se notar que as produções de autoria feminina foram excluídas da tradição literária, tendo em vista que as “[...] mulheres escritoras foram amplamente ignoradas no processo de formação do cânone literário” (McWILLIAMS, 2009, p. 23, tradução nossa)⁸⁵, o que perdurou por muitas décadas. Posteriormente, a ausência da mulher como personagem central nos romances de formação e como escritora destes motivou pesquisadores, especialmente aqueles inseridos na vertente da Crítica Feminista, a questionarem e a protestarem contra essa forma de exclusão, sendo Ellen Morgan a pioneira entre eles, com a publicação da obra *Humanbecoming: form and focus in the Neo-Feminist novel*, em 1972.

Para Morgan, essa segregação ocorreu principalmente em razão do “Bildungsroman” feminino ter abordado, durante muito tempo, o desenvolvimento pessoal de personagens que resultava em fracasso: “[...] as protagonistas femininas que cresceram por si mesmas geralmente tinham sua formação interrompida e eram derrotadas antes de atingirem a individualidade transcendente” (1972 apud PINTO, 1990, p. 13, tradução nossa)⁸⁶. Portanto, de acordo com a estudiosa (1972 apud PINTO, 1990), antes que essas personagens alcançassem o desenvolvimento psicológico, emocional e intelectual que tanto almejavam, elas cometiam

⁸² “played crucial role in the popularization of the form in the Victorian period.”

⁸³ “show signs of an enduring preoccupation with the idea of the self as narrative.”

⁸⁴ “the Bildungsroman, both as emblem of Germany’s development towards a unified nation, and as literary genre in its own right, was defined as an essentially masculine concern.”

⁸⁵ “women writers [...] were largely ignored in the process of canon formation.”

⁸⁶ “the female protagonists who did grow as selves were generally halted and defeated before they reached transcendent selfhood.”

suicídio ou morriam em outras circunstâncias; comprometiam-se com o casamento ou a vida doméstica; e enlouqueciam ou passavam o resto da vida em reclusão, isoladas do mundo exterior. Em suma, o “Bildung” (formação, educação, aprendizado, instrução, etc.) da personagem feminina era interrompido, a fim de prepará-la para cumprir papéis sociais pré-determinados, sobretudo domésticos.

Além disso, o “aprendizado” da mulher sempre ocorria em um ambiente delimitado, normalmente nos limites do lar e da família, não havendo “[...] margem para o seu crescimento interior” (PINTO, 1990, p. 13), diferentemente do “aprendizado” do homem, que acontecia, majoritariamente, em ambientes externos. Conforme Galbiati, a preocupação com o desenvolvimento da mulher, dentro de uma ideologia patriarcal, associava-se “[...] à reprodução, aos afazeres domésticos e a à subserviência/obediência ao marido. [...] o desenvolvimento intelectual, a habilidade artística/criativa, sentimentos e emoções, expectativas e frustrações, desejos e escolhas estavam [...] em segundo plano” (2013, p. 40-41). Dessa forma, “[...] enquanto o herói do ‘Bildungsroman’ passa por um processo durante o qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em uma posição marginal” (PINTO, 1990, p. 13).

Isto levou o romance de formação feminino à rejeição pela crítica especializada, ao mesmo tempo em que excluiu e invisibilizou suas autoras. Para que a mulher conquistasse espaço no “Bildungsroman”, foram necessários inúmeros trabalhos que visavam ao (re)estabelecimento da tradição literária feminina e à redefinição ou renovação deste gênero. Nesse contexto, outras terminologias foram criadas e acrescidas à concepção inicial de “romance de formação”, tais como: “romance de renascimento e transformação” (em inglês, “rebirth and transformation *Bildungsroman*”), “romance de formação truncado” (“truncated *Bildungsroman*”) e “romance de formação fracassado” (“failed *Bildungsroman*”)⁸⁷.

De acordo com Pinto (1990), o “romance de renascimento e transformação” é aquele protagonizado por uma mulher na idade adulta, com mais de trinta anos ou na meia-idade, que busca a autorrealização e, geralmente, tem um final positivo, pois há “[...] um sentido de vitória pessoal, de realização das aspirações individuais da personagem” (1990, p. 15). Por outro lado, os “Bildungsromane” “trucando” e “fracassado” apresentam narrativas nas quais a

⁸⁷ Essa classificação aparece, pela primeira vez, na obra de Annis Pratt, intitulada *Archetypal patterns in women's fiction*, publicada em 1981, pela editora Bloomington. A tradução destas terminologias foi feita por Cristina Ferreira Pinto (1990), referência nossa.

“aprendizagem” da mulher é interrompida, o que significa a aceitação por parte da personagem feminina das normas sociais vigentes. Para Pinto,

[a] interrupção do “Bildung” da personagem feminina se dá frequentemente, portanto, pela aceitação de um papel social que já de antemão lhe tinha sido destinado, como o de esposa e mãe. Outras vezes essa interrupção se dá de maneira mais brusca – truncamento, mutilação, física e/ou emocional, de um destino “fracassado”, isto é, o destino de uma mulher que foge aos padrões sociais de feminilidade. (1990, p. 17)

Cabe ressaltar, entretanto, que o fracasso do “Bildung” da mulher também pode ser entendido como “[...] um modo indireto, mudo, de protesto, uma rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e dependência” (PINTO, 1990, p. 18). Tendo em vista “o discurso de duas vozes” da escrita feminina (SHOWALTER, 1994), muitas das obras pertencentes aos gêneros “Bildungsromane” “truncado” e “fracassado” motivam análises pautadas em diferentes (re)visões da representação feminina na literatura. No entanto, o campo de estudos acerca do romance de formação feminino é uma área ainda tímida no Brasil, posto que a sua teoria se encontra disponível, majoritariamente, nas línguas alemã e inglesa.

Em nosso país, a obra precursora é a de Cristina Ferreira Pinto, intitulada *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990). Embora não seja objetivo desta dissertação explorar profundamente o “Bildungsroman” feminino, julgamos relevante apresentar um breve panorama histórico desse gênero e a sua definição, tendo em vista que nosso objeto de estudo, a produção *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, é considerado um romance de formação. Justifica-se essa abordagem pela afirmação de McWilliams de que “[q]ualquer tentativa de estudar a relação de uma obra literária com um determinado gênero requer uma investigação sobre a sua história e as expectativas criadas a partir de sua tradição” (2009, p. 05, tradução nossa)⁸⁸.

No que concerne a esta tradição literária, Galbiati (2013) elucida que, nos “Bildungsromane” femininos anteriores ao século XX, é possível observar o *status quo* atribuído à mulher, bem como os constructos interiorizados de feminilidade. São poucos os romances de formação femininos deste período que focalizam o desenvolvimento pessoal, inclusive profissional, intelectual, emocional e cultural, da mulher. É apenas com o avanço do feminismo que o “Bildungsroman” feminino passa a abordar questões como “[...] a afirmação de sua(s) identidade(s), realização pessoal e profissional, independência financeira e intelectual, liberdade de escolha, reconhecimento artístico, direitos sobre o corpo feminino, entre outros”

⁸⁸ “[a]ny attempt to study the relationship of a work of literature to a given genre necessitates an investigation into the history of, and expectations borne by, that tradition.”

(GALBIATI, 2013, p. 43). Nesse contexto, cabe citar os seguintes textos literários: *O sol é para todos* (1960), de Harper Lee; *O carnê dourado* (1962), de Doris Lessing; *A redoma de vidro* (1963), de Sylvia Plath; e *Oranges are not the only fruit* (1985), de Jeanette Winterson, entre outras. No cenário brasileiro destaca-se, em conformidade com Pinto (1975), as produções *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira; *As três Marias* (1939), de Raquel de Queiroz; *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector; e *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles.

Diante dessa breve lista, é possível notar que um dos aspectos mais interessantes do “Bildungsroman” feminino, em concordância com McWilliams (2009), é a sua diversidade. Trata-se, pois, de um subgênero que se expandiu para diversos territórios afora a Alemanha, o que “[...] desmantelou e, ainda assim, sustentou, de muitas maneiras, o ‘Bildungsroman’, além de suas fronteiras originais” (2009, p. 31, tradução nossa)⁸⁹. Essa expansão motivou a desconstrução e a renovação do romance de formação, bem como revelou a vitalidade (JAUSS, 1996) do gênero. A estudiosa postula, então, que “[...] o Bildungsroman feminino depende, em sua maioria, de um processo gradual de autorrealização por meio da interação e do engajamento com paradigmas sociais e culturais” (2009, p. 27, tradução nossa)⁹⁰.

No Canadá, o “Bildungsroman” remete ao século XIX, com a publicação da obra *Geoffrey Moncton* (1855), de Susanna Moodie. Sua narrativa acompanha o desenvolvimento da personagem Geoffrey da infância à vida adulta, apresentando elementos característicos de um romance de formação. Entretanto, de acordo com Gordon Philip Turner (1979), “[a] infância de Geoffrey é delineada apenas com o propósito de ilustrar o momento em que o mistério de sua ancestralidade começa, em vez de elucidar o fato de que o seu passado é parte da personagem à medida em que ela se desenvolve” (1979, p. 23, tradução nossa)⁹¹.

Outros romances canadenses do século XIX e início do século XX apresentam personagens que crescem no decorrer de suas histórias, como em *Colin of the Ninth Concession* (1903), de Robert Lorne Richardson, e *Glengarry schooldays* (1902), de Ralph Connor; no entanto, estas centram-se nas aventuras que o herói vivencia, uma vez chegada à idade adulta, em vez de sua formação até esse período. Assim, embora seja possível traçar as origens do romance de formação no século XIX, é somente com a publicação da obra *Anne de Green*

⁸⁹ “dismantled and yet in so many ways sustained the Bildungsroman beyond its native borders.”

⁹⁰ “the female Bildungsroman relies largely on a gradual process of self-realization through interaction and engagement with social and cultural paradigms.”

⁹¹ “Geoffrey’s childhood is delineated solely for the purpose of illustrating where the mystery of his ancestry began rather than to illustrate that his past is part of his character as he subsequently develops.”

Gables (1908), de Lucy Maud Montgomery, que o “Bildungsroman” “[...] inicia sua trajetória histórica no Canadá” (TURNER, 1979, p. 25, tradução nossa)⁹². Segundo o pesquisador,

[...] a influência de Montgomery foi imensa, como indicam o número de romances que remontam a Anne e a quantidade de heroínas cujas vidas são semelhantes à de Anne Shirley. Basta verificar os títulos dos romances daquela época para localizar as filhas de Anne: *Lizbeth of the Dale*, *Joan of Halfway House*, *Janet of the Kootenay*, *Judy of York Hill* e *Jen of the Marshes*, para citar algumas. (1979, p. 24-25, tradução nossa)⁹³

Além do termo “Bildungsroman”, notam-se as designações “Erziehungsroman” e “Künstlerroman”, que significam “romance didático” ou “romance pedagógico” e “romance de artista”, respectivamente. O “Erziehungsroman” preocupa-se com “[...] problemas de instrução, segundo a influência de um mentor, uma escola ou um programa de estudos” (GALBIATI, 2013, p. 33). Por outro lado, o “Künstlerroman”, geralmente apresentado como um subtipo do “Bildungsroman”, aborda “[...] o desenvolvimento do artista desde a infância até a maturidade” (GALBIATI, 2013, p. 34), ou seja, é centrado em artistas plásticos, musicistas ou escritores. No Canadá, este último tem particular destaque, pois, conforme discutido no tópico interior, muitas autoras buscaram retratar a figura da mulher escritora em suas obras, com o objetivo de examinar e refletir sobre a autoria feminina no país e reconhecer a tradição literária em que estavam inseridas.

Para Kateryna Nikolenko (2022), elas visavam ao registro das próprias experiências literárias, o que incluía, mas não se limitava ao processo criativo, à percepção do próprio trabalho e do seu valor, e à percepção de outras pessoas de seu trabalho e valor⁹⁴. Também os seus desafios eram abordados nessas narrativas, tais como: escolher nomes apropriados para as personagens; balancear os elementos descritivos e os diálogos; e lidar com o uso inadequado e as modificações não autorizadas de sua produção e imagem (NIKOLENKO, 2022).

Em consonância com Turner (1979), há muitos protagonistas no “Bildungsroman” canadense que buscam a carreira literária, mas até a primeira metade do século XX, a maioria deles falha em seu objetivo e/ou nunca atinge todo o seu potencial. Por exemplo, George Battle,

⁹² “begins its historical course in Canada.”

⁹³ “the influence of Montgomery has been immense as the number of novels that hark back to Anne and the quantity of heroines whose lives are similar to Anne Shirley’s readily indicate. One has to check the titles of novels since that time to locate the daughters of Anne: *Lizbeth of the Dale*, *Joan of Halfway House*, *Janet of the Kootenaya*, *Judy of York Hill*, and *Jen of the Marshes*, to name only a few.”

⁹⁴ Fala atribuída à palestra de Kateryna Nikolenko (Ivan Franko National University of Lviv), intitulada “L.M. Montgomery and the English-Canadian Künstler(in)roman”, ministrada durante o evento “15th Biennial Conference: ‘L. M. Montgomery and Re-vision’”, organizado pelo “L. M. Montgomery Institute”, em Charlottetown, na Ilha do Príncipe Eduardo, Canadá, em junho de 2022.

personagem central da narrativa em *Little man* (1942), de G. Herbert Sallan, torna-se um repórter, pois seu primeiro romance não é bem recebido pelo público e a crítica especializada; a personagem Neil Fraser, em *Music at the close* (1947), de Edward A. McCourt, desiste da carreira de escritor após algumas rejeições; e o protagonista David Canaan, de *Mountain and the valley* (1954), de Ernest Buckler, não atrai grande audiência com seus livros, o que faz com que a sociedade o considere um fracasso. As jornadas malsucedidas dos três protagonistas os levam à morte nos finais de suas respectivas obras.

A figura da escritora canadense ganha destaque paralelamente à segunda onda do feminismo; até então, ela também estava sujeita, mais do que as personagens masculinas, a “[...] armadilhas que parecem considerar a ruína da protagonista inevitável” (McWILLIAMS, 2009, p. 18, tradução nossa)⁹⁵. Segundo Turner (1979), é apenas a partir das décadas de 1960 e 1970, que o papel de escritor(a) se torna, de fato, uma possibilidade na literatura canadense. Apesar disso, Lucy Maud Montgomery cria uma personagem escritora que é bem sucedida em sua profissão ainda em 1923, o que revela seu valor subversivo. Trata-se de Emily Starr, que protagoniza o romance intitulado *Emily of New Moon*.

Embora Anne Shirley, protagonista da obra *Anne de Green Gables* (2020), possua ampla imaginação e tenha criado diversas histórias nos volumes subsequentes da série, ela não se torna escritora, optando por se dedicar à carreira de professora; o romance não se enquadra, portanto, no gênero narrativo “Künstlerroman”. Ainda assim, Anne busca, na narrativa, a autodescoberta, a autorrealização e a integração social, que se efetiva, apesar das intercorrências e desafios, no período entre a infância à vida adulta. Dessa forma, esta obra pode ser considerada um “Bildungsroman”. Nota-se que a produção de Montgomery contradiz a concepção de Jerome Hamilton Buckley (1974 apud PINTO, 1990) de que o romance de formação apresenta exclusivamente um protagonista masculino em processo de constituição da própria masculinidade.

Pelo exposto, observa-se que a tradição do “Bildungsroman” no Canadá se inicia, efetivamente, com a obra *Anne de Green Gables* (2020). Abaixo pode-se encontrar os principais romances de formação canadenses, publicados entre os anos 1855 e 1971, sendo a grande parte deles, após a produção inicial de Montgomery:

Quadro 3 – Principais romances de formação canadense (1855-1971)

Ano de publicação	Título da obra e autor(a)	Características da obra e da tradição literária referente ao seu contexto histórico
-------------------	---------------------------	---

⁹⁵ “pitfalls that seem to deem the downfall of the protagonist inevitable.”

1855	<i>Geoffrey Moncton</i> , de Susanna Moodie	Considerado o primeiro romance canadense com elementos característicos do “Bildungsroman”. Entretanto, ele não demonstra, de fato, o “Bildung” de seu protagonista, Geoffrey Moncton. A infância deste serve para ilustrar como o passado da personagem impacta o seu desenvolvimento subsequente.
1902	<i>Glengarry Schooldays</i> , de Ralph Connor	Romance com alguns elementos característicos do “Bildungsroman”, mas não é centrado no “Bildung” da personagem. Para Turner (1979), a obra <i>Glengarry Schooldays</i> (1902) foi um grande avanço na construção do romance de formação canadense, que viria a efetivar-se com a publicação da obra <i>Anne of Green Gables</i>, de Lucy Maud Montgomery, em 1908.
1903	<i>Colin of the Ninth Concession</i> , de Robert Lorne Richardson	Romance com alguns elementos característicos do “Bildungsroman”, mas que não é centrado, de fato, no “Bildung” da personagem.
1908	<i>Anne of Green Gables</i> , de Lucy Maud Montgomery	- Considerado o primeiro “Bildungsroman” canadense, pois inicia a tradição literária do romance de formação no país e motiva a publicação de diversas obras inseridas neste gênero. - A obra apresenta o “Bildung” da personagem Anne Shirley. Diferentemente dos romances de formação femininos da época, este apresenta um desfecho positivo, pois, apesar dos desafios e obstáculos a serem superados pela protagonista, Anne é bem sucedida em sua jornada de autodescoberta. - Este romance, bem como os demais “Bildungsromane” da autora, serviu de exemplo para as gerações de escritores posteriores à Montgomery.
1910	<i>Lizbeth of the Dale</i> , de Marian Keith	- Romance semelhante à narrativa em <i>Anne of Green Gables</i> (1908), apresenta o desenvolvimento da personagem Elizabeth “Lizbeth” Gordon, da infância à vida adulta. É considerado, por alguns críticos, um “romance doméstico”, categoria também atribuída à obra de Lucy Maud Montgomery. - Lizbeth almeja se tornar uma poeta, mas desiste da carreira literária. Assim como era comum na tradição literária do início do século XX, a obra de Keith (1910) não apresenta a carreira literária como uma possibilidade, sobretudo para mulheres.
1926	<i>Grain</i> , de Robert J. C. Stead	- Considerado um dos romances de formação mais importantes do Canadá, a obra segue o “Bildung” da personagem Gander Stake, durante o período da infância à vida adulta e o seu conflito entre a vida na área rural e na urbana, bem como a sua imaturidade em lidar com este. - Para Turner (1975), <i>Grain</i> (1926) é uma obra mais complexa do que é geralmente atribuída – não se trata apenas de um “Bildungsroman”, mas também de uma crônica da vida rural canadense no início do século XX e o choque entre esta e o novo mundo de maquinários e tecnologias.
1926	<i>Yoke of life</i> , de Frederick Philip Grove	- Romance que se assemelha à <i>Grain</i> (1926), de Stead, pois segue a história de seu protagonista da adolescência à vida adulta e também apresenta os conflitos entre a vida na área rural e na cidade. - A obra é subdividida em três partes, que abordam os períodos da infância, adolescência e vida adulta: “Boyhood”, “Youth” e “Manhood” (“Infância”, “Juventude” e “Masculinidade” (tradução nossa)). Nota-se o entendimento de Grove (1926) do romance de formação, tendo em vista a ênfase dada à passagem e à formação de sua personagem nesses períodos, por meio de uma visão profunda, superconsciente e expandida da existência humana.

1938	<i>Growth of man</i> , Mazo de La Roche	Romance de formação com elementos rurais, centrado no protagonista Shaw Manifold, que deve trabalhar na fazenda da família. Como muitas personagens dos “Bildungsromane” canadenses (Anne Shirley, Lem Sterner, Eric Barnes, Neil Fraser, David Canaan, Eli Pallisher, Juju Stone e Del Jordan), Shaw prefere ler do que trabalhar nos afazeres da fazenda, mas é forçado a fazê-los mesmo assim. Para que sua vida siga outro curso, ele dedica-se aos estudos e muda-se para uma área urbana, onde inicia sua jornada de autoconhecimento, autodescoberta e emancipação. A obra inaugura uma nova tradição literária no Canadá, em que as personagens começam a questionar a vida dos pais e rompem com este padrão, alcançando autonomia.
1938	<i>The high plains</i> , de Wilfred Eggleston	- Como em <i>Growth of man</i> (1938), o protagonista do romance de Eggleston (1938), Eric Barnes, inicia uma jornada de autoconhecimento e emancipação ao mudar-se da área rural para a área urbana. Nota-se que esse tema é recorrente no <i>Bildungsroman</i> canadense. Tendo sido publicado no mesmo ano que <i>Growth of man</i> (1938), compartilha algumas características com esta obra. - Nos romances de formação do Canadá, era comum que os jovens protagonistas tomassem ações escondidas da família, o que estava relacionado ao questionamento, pela nova geração, da educação recebida pelos pais e daquilo que lhe era esperado em troca. Embora essa subcultura esteja presente na obra em questão, ela é mais recorrente na literatura dos anos 1960.
1942	<i>Little man</i> , de G. Herbert Sallan	Considerado um “Künstlerroman” (romance de artista), além de um “Bildungsroman”, o romance acompanha a história de George Battle, personagem que almeja a carreira literária, mas acaba por se tornar um repórter, pois seu primeiro romance não é bem-sucedido. A obra retrata o desejo e os desafios de seguir a carreira artística na primeira metade do século XX. Diferentemente de outros romances de formação canadenses, este não alcançou apreciação crítica e reconhecimento em campo literário (BOURDIEU, 1996).
1947	<i>Music at the close</i> , de Edward A. McCourt	- Considerado um “Künstlerroman” (romance de artista), além de um romance de formação, a obra narra a história da personagem Neil Fraser, um órfão que, como Anne Shirley em <i>Anne of Green Gables</i> (1908), deve sair de um local e locomover-se para outro. Essa locomoção, comum em “Bildungsromane”, serve ao propósito de reorientar o protagonista diante de novas possibilidades de vida. - Neil Fraser almeja uma carreira literária, mas estando inserido em um ambiente rural, sua jornada é tomada pelo conflito entre aquilo que ele deseja (ser um escritor publicado) e à ocupação que lhe é esperada (fazendeiro). Após ter seus escritos rejeitados, ele desiste da carreira literária. A obra possui um final trágico, que conduz à morte do protagonista.
1947	<i>Hetty Dorval</i> , de Ethel Wilson	O romance de formação de Ethel Wilson (1947) é considerado o estudo de uma menina de doze anos chamada Frankie Burnaby, tida como uma “criança ideal” e “menina modelo”, que, ao conhecer Hetty Dorval, uma criança que foge das convenções sociais, passa a questionar o próprio comportamento e a sociedade em que está inserida. A obra, de modo geral, trabalha a questão de o “amadurecimento” ser um processo necessário para se ajustar às demandas da sociedade.
1949	<i>On the highest hill</i> , de Roderick L. Haig-Brown	Romance de formação que aborda temas como o conservadorismo, o pacifismo, e as ações individuais vs coletivas, por meio da jornada de amadurecimento do

		protagonista Colin Ensley. A obra possui algumas similaridades com os “Bildungsromane” canadenses dos anos 1960; no entanto, ao contrário destes, ele possui um final trágico, com a morte do protagonista Colin, que não é bem-sucedido em sua tentativa de subversão das convenções sociais.
1954	<i>Mountain and the valley</i> , de Ernest Buckler	• Romance semelhante à <i>Music at the close</i> (1947), de Edward A. McCourt, segue a jornada do protagonista David Canaan e aborda as seguintes temáticas: os contrastes entre a vida na área rural e na urbana; o conflito entre a carreira literária e os deveres que são lhe são exigidos; a conexão com a imaginação (temática também presente em <i>Anne of Green Gables</i>, de Montgomery); dependência da família; prisões mentais; e traumas. • As obras <i>Yoke of life</i> (1926), <i>Music at the close</i> (1947) e <i>Mountain and the valley</i> (1954) inauguram uma nova fase no “Bildungsroman” canadense. Seus protagonistas, tendo demonstrado ambição em seguir a carreira literária, morrem quando atingem a vida adulta. Embora eles falhem em conquistarem a publicação de suas obras e realizarem seus sonhos, eles separam-se dos demais heróis e heroínas da literatura canadense dos anos 1930 e 1940, pois liberam-se da família e das expectativas sociais.
1954	<i>Yellow boots</i> , de Vera Lysenko	• Romance com uma visão diferenciada dos “pais”, com conotações negativas em vez de positivas, como era comum nos “Bildungsromane” canadenses do início do século XX. • Sua protagonista, Lilli Landash, é uma adolescente considerada “excluída”, “estranha” e “pária” pela própria família, que a rejeita. Lilli, então, rebela-se contra os pais e foge, buscando uma vida diferente da deles. Ela inicia sua jornada ao mudar-se da área rural para a urbana e, quando atinge a idade adulta, sua vida se expande com as novas e diversas possibilidades características do romance de formação, sobretudo na contemporaneidade. Diferente de Anne Shirley, cujos críticos afirmam ter sua vida limitada na idade adulta, o oposto ocorre à Lilli – sua vida passa a ser ilimitada quando adulta. • Embora não seja uma obra complexa como outros cânones da literatura canadense, ela antecipa o padrão de rebelião que marcaria as gerações de crianças e adolescentes subsequentes.
1959	<i>The apprenticeship</i> , de Mordecai Richler	• Assemelha-se aos “Bildungsromane” dos anos 1950 e 1960, ao mesmo tempo em que subverte algumas temáticas dos “Bildungsromane” em circulação na época. Em sua narrativa, o protagonista, o artista Duddy, busca a autoafirmação e a individualização, mas o resultado dessa busca fica aberto à interpretação. Há uma ambivalência na história, cabendo ao leitor decidir se a jornada da personagem é bem-sucedida ou não. Por isso, Turner (1975) afirma que a obra de Richler desafia o <i>continuum</i> histórico do “Bildungsroman” canadense.
1963	<i>The favorite game</i> , de Leonard Cohen	• Obra cujo protagonista, Lawrence Breavman, evoca a busca pela própria identidade, inclusive sexual. Ele é considerado “louco” pela sociedade, mas Turner (1975) afirma que sua “loucura” é o que o mantém “são”, tendo em vista que a busca por uma forma mais “refinada” de sanidade é a chave para o amadurecimento das novas gerações, principalmente a partir dos anos 1960. • Alguns temas recorrentes neste romance de formação e na literatura canadense da década de 1960 são: culto hippie; desenvolvimento do conceito de “free love”; tédio da juventude face à vida dos pais; alienação, etc.

1966	<i>Tomorrow will be sunday</i> , de Thomas J. Cahill	Romance de formação que aborda a busca por uma vida mais profunda que à vivida pelos pais. Seu protagonista, Eli Pellisher, tem vários amigos que o ajudam a entender por que ele precisa rejeitar os pais e todo o grupo de adultos ao qual ele pertence, o que ele decide fazer. A obra apresenta uma reflexão a respeito do “viés anticultural” da década de 1960, tendo em vista que seus personagens buscam um “porto seguro” em uma “terra nova” e “recém-descoberta”.
1970	<i>House of Hate</i> , de Percy Jane	Este “Bildungsroman” apresenta a jornada da protagonista Juju Stone, que decide não aceitar a vida centrada no trabalho que é essencial em sua família. Por isso, passa muito tempo lendo, viajando e pensando. Ela pretende, como as personagens dos romances de formação dos anos 1960 e 1970, buscar e criar um estilo de vida próprio, diferente da dos pais.
1971	<i>Lives of girls and women</i> , de Alice Munro	- Em 1971, as tendências das protagonistas contemporâneas dos “Bildungsromane” canadenses tornaram-se mais evidentes. Para Turner (1975), <i>Lives of girls and women</i> (1971) representa uma “Anne Shirley moderna”. O pesquisador (1979) acrescenta, ainda, que sua protagonista, Del Jordan, tem mais em comum com a Anne de Montgomery que qualquer outra figura da literatura canadense. Del Jordan representa a necessidade por aquilo que é exótico, a preferência pelo fantástico e a busca pelo que está além de seu horizonte. - De acordo com Turner (1975), a obra de Munro (1971) marca a consolidação de uma nova tradição literária canadense em que a protagonista do romance de formação ainda tem um núcleo familiar com o qual precisa lidar, mas quebra o seu confinamento. Não é mais comum que a morte ou alguma tragédia resulte dessa quebra; o indivíduo busca e encontra aquilo que é importante em sua vida e “dúvidas” raramente são lançadas sobre sua escolha. A personagem atinge maturidade e emancipação, libertando-se de quaisquer amarras que lhe são impostas. - Essa obra serve de exemplo e inspiração para as autoras canadenses contemporâneas que desejam aventurar-se no gênero “Bildungsroman”, como é o caso de Margaret Atwood.

Fonte: Turner (1979, adaptação nossa)⁹⁶

Tomando essas obras como base, Turner (1979) identifica, na tradição do “Bildungsroman” canadense, sobretudo nos romances publicados no período 1908-1930, alguns padrões. Nestes, nota-se que

[...] os jovens que chegam à idade adulta o fazem com algumas dificuldades. Inicialmente, eles aprendem os éditos da cultura, geralmente como ensinado pelos pais ou por figuras paternas, mas muitas vezes as forças contrárias do mundo desafiam, de modo geral, o âmago de seu ser. Às vezes, o jovem é ele mesmo, por um tempo em oposição ao que se espera dele. Essa tendência rebelde é assumida por Anne e Elizabeth [da obra *Lizbeth of the Dale* (1910), de Marian Keith] em relação aos seus papéis sociais, e essa rebelião dos jovens no início da adolescência é uma característica comum na maior parte dos *Bildungsromane* canadenses. De fato, a maioria dos jovens durante todo o período, 1908-1971, está em estado de rebelião ou

⁹⁶ Para este quadro, reunimos e sistematizamos as informações disponibilizadas na obra de Turner (1979) (vide Referências).

rejeição, em algum momento entre os dez e vinte anos de idade. (TURNER, 1979, p. 62-63, tradução nossa)⁹⁷

Apesar disso, muitos dos romances de formação da época “[...] afirmavam inequivocamente que não há nenhum santuário para jovens em formação que se sentem diferentes. Para sobreviver, seus ‘eus’ emergentes têm de obedecer ou viver na clandestinidade” (TURNER, 1979, p. 227, tradução nossa)⁹⁸. Era esperado que suas personagens cedessem às convenções sociais, a fim de não serem relegadas às margens da sociedade. Aquelas que demonstravam traços de rebeldia e rebelião e/ou tentavam subverter a ordem social vigente, falhavam neste processo; muitos deles morriam tentando. Diversas personagens sobretudo artistas, acabam morrendo na literatura canadense: George Battle, de *Little man* (1942); Neil Fraser, de *Music at the close* (1947); David Canaan, de *Mountain and the valley* (1954); e Colin Ensley, de *On the highest hill* (1949). Alguns críticos acreditam, inclusive, que Anne Shirley é uma personagem que, ao fim da obra *Anne de Green Gables* (2020), atende às demandas exigidas da sociedade, tornando-se uma “mulher ideal” e afastando-se da “criança rebelde” que um dia fora. Cabe ressaltar, entretanto, que os romances desse período “[...] são incertos, são ambivalentes no que diz respeito à capacidade do indivíduo em formação de forjar um caminho totalmente separado [das convenções sociais]” (TURNER, 1979, p. 227, tradução nossa)⁹⁹. Mais sobre este aspecto “incerto” e “ambivalente” da narrativa de Montgomery (2020) será discutido no terceiro capítulo desta dissertação.

Com o advento dos anos 1960, “[m]ais atenção passa a ser dada aos dinamismos da individualidade em oposição ao *status quo* moralizante que os abrangia” (TURNER, 1975, p. 228, tradução nossa)¹⁰⁰. Nesse cenário, os romances de formação das autoras contemporâneas Margaret Laurence (1926-1987), Alice Munro (1931-) e Margaret Atwood (1939-) ganham destaque, tais como *Lives of girls and women* (1971), de Munro, e *The diviners* (1974), de Laurence, e *Lady Oracle* (1976), de Atwood. Estes são reconhecidos por seu valor estético e potencial emancipatório, além do aspecto inovador. Segundo McWilliams, “*Lives of girls and*

⁹⁷ “young persons emerging into adulthood do so with some difficulty. Initially, they learn the edicts of the culture, generally as taught by their parents or substitute figures, but often counterforces in the world at large challenge the official centre of their being. Sometimes, the youth is himself, for a time in opposition to what is expected of him. This contrary streak is true of Anne and Elizabeth in regard to their social roles, and this rebellion by youth in early teenagehood is a common feature in most of the Canadian Bildungsromane. Indeed, most of the youths for the entire period, 1908-1971, are in a state of rebellion or rejection at some point between the ages of ten and twenty.”

⁹⁸ “state unequivocally that there is no sanctum for the difference of being many growing youngsters feel. To survive, their emerging selves have to comply or go underground.”

⁹⁹ “are uncertain, are ambivalent about the growing individual’s ability to forge an entirely separate way”.

¹⁰⁰ “[m]ore attention begins to be paid to the dynamisms of individuality as opposed to the all-encompassing moral status quo.”

women é a história [...] da formação feminina na zona rural de Ontário: um empreendimento radicalmente novo na literatura canadense” (2009, p. 55, tradução nossa)¹⁰¹. A obra *The diviners* (1974), assim como a de Munro, considera “[...] localidade e região como componentes-chave da identidade canadense” e enfatiza “[...] a necessidade do reconhecimento de um ‘background cultural’ distintamente canadense” (McWILLIAMS, 2009, p. 56, tradução nossa)¹⁰².

A respeito da produção de Atwood, a estudiosa (2009) acrescenta que “[s]eu envolvimento lúdico, inconclusivo e, em última análise, altamente subversivo com o *Bildungsroman* feminino resulta em uma produção que integra uma vertente crucial na história literária canadense e na história da escrita feminina” (McWILLIAMS, 2009, p. 152, tradução nossa)¹⁰³. Nesse sentido, as três escritoras são reconhecidas por forjarem “[...] um *Bildungsroman* feminino canadense distinto – de fato, uma literatura canadense respeitável” (McWILLIAMS, 2009, p. 152, tradução nossa)¹⁰⁴. Observa-se, portanto, que “[...] o fato de a literatura canadense ter produzido tantos *Bildungsromane* tem muito a ver com a reinterpretação contínua que deve ocorrer [...] à medida que a sociedade se torna cada vez mais complexa” (TURNER, 1979, p. 227, tradução nossa)¹⁰⁵.

Assim como a tradição literária canadense inicia-se com a chegada de escritores ingleses ao país e acompanha o *status* do Canadá enquanto nação colonizada e, posteriormente, independente e com projeto estético próprio, o mesmo ocorre com o desenvolvimento do gênero “*Bildungsroman*”. Inicialmente, o romance de formação canadense enfoca a jornada frustrada ou fracassada, embora ambivalente, do herói em busca de individuação própria; posteriormente, a trajetória bem-sucedida deste. O protagonismo atribuído ao homem também é transferido à mulher. Com o avanço do feminismo, obras com heroínas em formação ganham destaque no Canadá e suas escritoras “[...] desenvolvem suas histórias dentro dos maiores círculos concêntricos dos padrões anteriores. Novos locais e personagens contemporâneas únicas serão moldadas para atender às necessidades literárias da nova geração” (TURNER, 1979, p. 228,

¹⁰¹ “is the [...] history of female coming of age in rural Ontario: a radically new endeavour in Canadian literature.”

¹⁰² “locality and region as key components of Canadian identity” e “the need to acknowledge a distinctively Canadian ‘cultural background’.”

¹⁰³ “[h]er playful, inconclusive, and ultimately highly subversive engagement with the female *Bildungsroman* results in an oeuvre, which forms part of a crucial strand in Canadian literary history and in the history of women’s writing.”

¹⁰⁴ “a distinctive Canadian female *Bildungsroman* – indeed a respected Canadian literature.”

¹⁰⁵ “the fact that Canadian literature has produced so many ‘*Bildungsromane*’ has much to do with the continual reinterpretation that must occur [...] as the larger society becomes increasingly complex.”

tradução nossa)¹⁰⁶. Isso se torna evidente na literatura pós-moderna e contemporânea. Segundo Galbiati,

Atualmente, a heroína de um Bildungsroman feminino contemporâneo caracteriza-se, principalmente, pela sua capacidade de reflexão sobre sua posição como sujeito no mundo e pela conscientização acerca de sua diferença. Deste modo, um novo *Bildungsroman* feminino está sendo escrito/narrado por mulheres: negras, homossexuais, hispano-americanas, latino-americanas, de ex-colônias, de religiões diversificadas, de nível socioeconômico distinto, de faixa etária variada, etc., evidenciando um movimento de reavaliação da *Bildung* tradicional, através de novos padrões, novos valores e novas perspectivas” (2013, p. 46)

Grande parte das escritoras canadenses pós-modernas e contemporâneas que escrevem romances de formação seguem a tradição de Atwood, mas também reconhecem a importância das precursoras Susanna Moodie e Lucy Maud Montgomery na constituição do gênero. No quadro subsequente, destacamos as principais temáticas e características desta nova fase na literatura canadense, bem como as principais obras e autoras:

Quadro 4 – Principais temáticas, obras e autoras do “Bildungsroman” feminino canadense na contemporaneidade

Temáticas e características	Obras e autoras
• Necessidade de abandonar os papéis sociais atribuídos às mulheres (esposa, mãe, dona de casa, etc.) e desconstruir mitos associados à feminilidade; • Sobrevivência da mulher na sociedade suburbana canadense; • Engajamento com paradigmas críticos e criativos em vigor; • Representações da artista canadense, sobretudo da mulher escritora; • Hibridismo de gêneros textuais e jogos com a linguagem; • Importância da identidade literária canadense; • Registros da classe trabalhadora localizada no interior do Canadá, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960; • Reconhecimento das origens de cada indivíduo e de tradições regionais; • Reflexões sobre a formação social, política e cultural de personagens femininas pertencentes a povos originários; • Exploração do conflito bicultural vivenciado por povos originários que vivem em uma sociedade canadense moderna e urbanizada; • Preferência, por povos originários, pela escrita de obras de cunho autobiográfico e biográfico; • Desconstrução de estereótipos racistas relacionados aos povos originários do Canadá; • Exploração de eventos históricos; • “Twin <i>Bildungsroman</i>” – romance de formação com duas narrativas que se interseccionam e se complementam; • Relações entre a busca pela própria identidade e o político;	• <i>Bear</i> (1976), de Marian Engel; • <i>Gaining ground</i> (1978), de Joan Barfoot; • <i>The biggest modern woman of the world</i> (1983), de Susan Swan; • <i>Intertidal life</i> (1984), de Audrey Thomas; • <i>Reconstruction</i> (1996), de Claudia Caspar; • <i>The chrome suite</i> (1992), de Sandra Birdsell; • <i>The cure for death by lightning</i> (1996), de Gail Andersen-Dargatz; • <i>Fall on your knees</i> (1996), de Ann-Marie MacDonald; • <i>Halfbreed</i> (1973), de Maria Campbell; • <i>In search of april raintree</i> (1983), de Beatrice Culleton; • <i>Sundogs</i> (1992), de Lee Miracle;

¹⁰⁶ “[...] develop their stories within the larger concentric circles of the foregoing patterns. New locales and unique contemporary characters will be shaped to meet the literary needs of a new generation.”

• Registos de emigrantes que se mudaram para o Canadá, mas mantiveram as próprias tradições, inclusive relacionadas à poesia, mitos, lendas e canções; • Interação entre a cultura canadense e a cultura de origem dos imigrantes (japonesa, chinesa, ucraniana, etc.); • Destaque dado a escritores canadenses que são expatriados ou foram exilados; • Diferentes concepções de “lar” – “lar” como uma representação construída a partir da contação de histórias, lendas e mitos; “lar” como um local real guardado na memória; • Visões multiculturais do Canadá.	• <i>Whispering in shadows</i> (2000), de Jeanette Armstrong; • <i>Away</i> (1993), de Jane Urquhart; • <i>In another place, Not Here</i> (1996), de Dionne Brand; • <i>The green library</i> (1996), de Janice Kullyk Keefer; • <i>Disappearing moon café</i> (1990), de Sky Lee; • <i>Obasan</i> (1981), de Joy Kogawa.
---	--

Fonte: McWilliams (2009, adaptação nossa)¹⁰⁷

Nota-se o destaque conferido às escritoras pertencentes a povos originários, imigrantes e/ou marginalizados, que “[...] explora[m] o outro lado da vitimização do Canadá e marca[m] um novo momento na literatura canadense e na crítica literária, à medida que premissas críticas são questionadas e consideradas problemáticas” (McWILLIAMS, 2009, p. 150, tradução nossa)¹⁰⁸. O “Bildungsroman” feminino canadense revela sua preocupação com a restituição da voz de povos segregados, o questionamento e rompimento de papéis sociais pré-determinados e estereótipos, a reflexão crítica e a reconstrução e restituição da história do Canadá:

O *Bildungsroman* feminino canadense, então, apresenta o crescimento e o desenvolvimento pessoal e artístico de acordo com as inflexões da literatura canadense contemporânea e à medida que as escritoras canadenses revivem e sustentam o gênero em contextos novos e diversos. Além disso, traz à tona questões desafiadoras e difíceis que se mostraram capazes de alterar os discursos dominantes da identidade nacional (canadense). (McWILLIAMS, 2008, p. 150, tradução nossa)¹⁰⁹

Para que as vozes das autoras de “Bildungsromane” canadenses sejam fomentadas e a literatura cumpra a sua função social, destaca-se o trabalho crítico e revisionista, que se propõe a revisitar e analisar obras que foram excluídas e marginalizadas, anteriormente, pela crítica literária. Trabalho este que buscamos cumprir pela análise da obra de Montgomery (2020).

No próximo capítulo, aborda-se, segundo os pressupostos da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), as relações que se estabelecem entre a autora Lucy

¹⁰⁷ Para este quadro, reunimos e sistematizamos as informações disponibilizadas na obra de McWilliams (2009) (vide Referências).

¹⁰⁸ “explores the other side of Canadian victimhood and marks a departure in Canadian literature and literary criticism, as Canadian critical assumptions are interrogated and found to be problematic.”

¹⁰⁹ “The Canadian female Bildungsroman, then, renders personal and artistic growth and development according to the inflections of contemporary Canadian literature, as Canadian women writers revive and sustain the genre in new and diverse contexts. Moreover, it has brought to the surface challenging and difficult questions that have proved capable of altering the mainstream discourses of Canadian national identity”.

Maud Montgomery, sua obra *Anne de Green Gables* (2020), e o público constituído por jovens leitores, à luz da tradição literária em que ela está inserida.

**Enfoques da Estética da Recepção e do Efeito: reflexões em torno de Montgomery e sua
produção literária**

2.1 O leitor em foco

Na contemporaneidade, a análise e crítica de obras literárias e o ensino de literatura configuram-se como temas consolidados em âmbito acadêmico. A desvalorização da literatura pelo Estado, evidenciada sobretudo nos últimos quatro anos, também motivou reflexões científicas sobre essas temáticas e denúncias em várias instâncias. Nota-se, desse modo, ampla discussão em torno da leitura e literatura, na escola e fora dela, sob múltiplas perspectivas teórico-metodológicas.

Entre as diversas abordagens teóricas encontradas em pesquisas acadêmicas, são poucas aquelas que tomam o leitor como o principal elo do processo literário. Temas relacionados aos efeitos da arte, a experiência estética e o lado produtivo da literatura também são ignorados, a fim de evidenciar aspectos estruturais imanentes à obra literária. Nisto, reside a principal crítica proposta pela Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1979 e 1994; ISER, 1979, 1996 e 1999), a qual evidenciaremos neste tópico.

Conforme Hans Robert Jauss (1979), fala-se sobre os efeitos da arte nas seguintes áreas: na retórica, na filosofia, na psicologia, na sociologia e no estudo dos *mass media*. Entretanto, não surgiu, nesses campos, uma teoria abrangente, capaz de formar uma tradição acerca da experiência estética. Até então, a estética se concentrava no papel de apresentação da arte. A história da arte, por sua vez, compreendia a história de obras e de seus autores. Ambas consideravam apenas “[...] o lado produtivo da experiência estética, raramente o receptivo e quase nunca o comunicativo” (1979, p. 44). A investigação científica da arte tem nos instruído sobre “[...] a tradição das obras e de suas interpretações, sobre sua gênese objetiva e subjetiva, de modo que hoje se pode reconstruir [...] o lugar de uma obra de arte em seu tempo, sua originalidade em contraste com as fontes e os antecessores, mesmo até sua função ideológica” (1979, p. 44), mas tem ignorado a função produtiva, receptiva e comunicativa da arte. Também em âmbito escolar, dá-se destaque, sobretudo, às características do contexto histórico-sócio-cultural em que o texto literário está inserido, excluindo, nesse processo, o estético, a recepção e a comunicabilidade que o texto estabelece com o seu leitor. Para o teórico,

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. (JAUSS, 1979, p. 46)

Disto resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: de um lado, aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo; de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente por leitores de tempos diversos. Portanto, deve-se “[...] comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção” (1979, p. 46). Tais questões foram desenvolvidas na aula inaugural proferida por Jauss, intitulada *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, na Universidade de Constança, em 1967. Essa aula foi ministrada durante a década da reforma universitária na Alemanha. Os filólogos que haviam se deslocado para Constança durante esse período estavam interessados na revisão da autoimagem da teoria da ciência, por isso, fundaram o primeiro departamento de Ciência da Literatura na Alemanha e se voltaram para a Estética da Recepção e do Efeito. Em conformidade com Wolfgang Iser, “[...] a situação política [...] resultou uma mudança de orientação nas análises da literatura, que não mais se concentravam tanto na significação ou na mensagem, mas sim nos efeitos do texto e em sua recepção” (1996, p. 10). O início das teorias voltadas à recepção e ao efeito do texto literário foi marcado pela publicação das obras *Literaturgeschichte als Provokation*, de Hans Robert Jauss, e *Die Appellstruktur der Texte*, de Wolfgang Iser (JAUSS, 1979).

Desse modo, a Estética da Recepção e do Efeito propôs-se a “[...] renovar os estudos literários e superar os impasses da história positivista, os impasses da interpretação, que apenas servia a si mesma ou a uma metafísica da ‘écriture’, e os impasses da literatura comparada, que tomava a comparação como um fim em si” (JAUSS, 1979, p. 47). Nesse sentido, a Estética da Recepção buscou inovar a teoria literária ao criar uma “[...] teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e resposta” (JAUSS, 1979, p. 48). A Estética do Efeito, por sua vez, objetivou “[...] explorar a elaboração do texto e [...] fazer com que a interação entre o texto e o mundo extra-textual se tornasse um objeto central da análise” (ISER, 1996, p. 10), considerando a tríade função, comunicação e assimilação (do texto):

[...] uma interpretação da literatura, orientada pela estética do efeito, visa à *função*, que os textos desempenham em contextos, à *comunicação*, por meio da qual os textos transmitem experiências que, apesar de não-familiares, são contudo compreensíveis, e à *assimilação do texto*, através da qual se evidenciam a “prefiguração da recepção” do texto, bem como as faculdades e competências do leitor por ela estimuladas. (ISER, 1996, p. 13-14)

Justamente, é objetivo deste capítulo abordar, segundo os pressupostos da teoria da recepção (JAUSS, 1994), as relações que se estabelecem entre a autora Lucy Maud Montgomery, a obra *Anne de Green Gables* (2020), e o público constituído por jovens leitores. A análise orientada pela teoria do efeito (ISER, 1996 e 1999), enfocando o aspecto comunicativo da obra literária, sua função e assimilação pelo receptor, será abordada no capítulo seguinte. De modo geral, objetiva-se compreender, a partir desse aporte teórico, de que maneira os leitores, ao “receberem” a obra de Montgomery (2020), dialogam com ela e como reorganizam discursivamente essa compreensão de leitura.

Tratando-se de uma Estética da Recepção e do Efeito, faz-se necessário diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor, isto é, entre o *efeito* e a *recepção*. Jauss (1979) conceitualiza “efeito” como o momento condicionado pelo texto, e “recepção” como o momento condicionado pelo destinatário para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário e o mundivivencial.

O horizonte de expectativas interno é aquele implicado pela obra, enquanto o horizonte de expectativas social é aquele trazido pelo leitor de uma determinada sociedade e contexto histórico. Nesse sentido, a obra literária traz recursos internos que dialogam com a *biblioteca vivida* (FERREIRA, 2009) do leitor, isto é, com seu repertório, sua memória e suas histórias de leitura. Tendo em vista que o repertório cultural do leitor se atualiza a partir de diferentes leituras e referenciais, enriquecendo-se, o texto literário é atualizado e ressignificado pelo leitor a cada leitura que ele faz. Assim, obra e leitor conectam-se em um exercício constante de (re)interpretação.

Enquanto a teoria de Hans Robert Jauss focaliza o processo de recepção do texto literário, a teoria de Wolfgang Iser enfoca o seu efeito. Este, “[...] com *Der Akt des Lesens* (*O ato da leitura*), coloca ao lado da teoria da recepção uma teoria do efeito estético, que conduz, a partir dos processos de transformação, a constituição do sentido pelo leitor e que descreve a ficção como uma estrutura de comunicação” (1979, p. 53). Segundo Iser (1996), o efeito e a recepção formam os princípios centrais da Estética da Recepção e do Efeito, posto que ela opera com métodos histórico-sociológicos (recepção) ou teórico-textuais (efeito). Portanto, “[a] estética da recepção alcança [...] a sua mais plena dimensão quando essas duas metas diversas se interligam” (ISER, 1996, p. 07). Isto posto, discutiremos, neste tópico, as teorias postuladas por ambos os pesquisadores e que constituem o que se entende, hoje, por Estética da Recepção e do Efeito.

Hans Robert Jauss, no texto *O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis* (1976), considera haver três pontos de partida para o problema da gênese da “experiência estética”. O primeiro deles é a atribuição do prazer à dupla origem da imitação preconizada por Aristóteles – o prazer pode derivar da admiração de uma técnica perfeita, mas também do regozijo ante o reconhecimento da imagem original no imitado. Assim, reúnem-se, no prazer estético, “[...] um efeito perfeitamente sensível e um de ordem intelectual” (1979, p. 65). Entretanto, Jauss contrapõe que

[...] a experiência estética não se esgota em um ver cognoscitivo (*aisthesis*) e um reconhecimento perceptivo (*anamnesis*): o expectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (*katharsis*). (1979, p. 65)

A diferenciação agostiniana entre *uti* e *frui* também é importante para a formação e a autoafirmação da experiência estética. Segundo o filósofo Santo Agostinho, o uso dos sentidos para o prazer (*voluptas*) refere-se ao belo, ao harmonioso, ao perfumado, ao gostoso, ao agradável de se tocar, enfim, às sensações positivas dos cinco sentidos. O uso dos sentidos para a curiosidade (*curiositas*) é oposto ao *voluptas*, dizendo respeito às sensações negativas dos cinco sentidos (BLUMENBERG, 1973 apud JAUSS, 1979). Jauss (1979) julga a diferenciação estética entre uso e prazer, quanto à experiência inter-humana, significativa para a história da experiência estética. Por fim, o terceiro ponto refere-se ao elogio que o sofista Górgias compôs em justificação de Helena. Este elogio realça a função comunicativa do efeito catártico – o prazer estético provocado pelo discurso ou pela poesia (FUHRMANN, 1973 apud JAUSS, 1979). Tomando esses conceitos como base, Jauss (1979) desenvolve a tese de que a experiência estética compreende três movimentos que ocorrem no ato da leitura: *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*.

Nesse contexto, a *poiesis* é compreendida no sentido aristotélico da “faculdade poética” e corresponde à caracterização de Hegel sobre a arte, em que o indivíduo, pela criação artística, satisfaz sua necessidade geral de “sentir-se em casa, no mundo” ao retirar do mundo exterior a sua estranheza e convertê-la em sua própria. Essa função está diretamente ligada ao aspecto produtivo da leitura, pois o leitor, ao “receber” uma obra literária, preenche os vazios/lacunas instaurados no texto, cria, testa e reformula hipóteses, atribui sentido à obra e a interpreta a partir de seus horizontes de expectativa. Portanto, a *poiesis* (criação) diz respeito ao prazer que o leitor sente ao constituir-se como coautor da obra e criar um mundo *nela* e *a partir* dela.

A *aisthesis* designa “[...] o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo” (JAUSS, 1979, p. 81). Trata-se, de modo geral, do conhecimento sensível frente ao conhecimento conceitual. A *aisthesis* (sensação) está, pois, ligada ao leitor/receptor da obra de arte e ao “como” ele recebe o texto. Segundo Roberto Figurelli, inclui-se também no conteúdo da *aisthesis* a “[...] capacidade de renovar a percepção das coisas, embotada pela rotina do dia-a-dia” (1988, p. 259). Em suma, a *aisthesis* diz respeito ao “[...] efeito, provocado pela obra de arte, de renovação da percepção do mundo circundante” (ZILBERMAN, 1989, p. 55).

A *katharsis* é o “[...] prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique” (JAUSS, 1979, p. 80). Como experiência estética comunicativa, a *katharsis* (purificação) corresponde à função social da arte e à determinação ideal de toda arte autônoma. Ou seja, o termo *katharsis* é empregado por Jaus (1979) para significar, de um lado, “[...] a função que as artes têm de inaugurar, transmitir e justificar as normas da ação” (dimensão social da arte) e, de outro, “[...] a função de libertar o espectador dos vínculos da vida prática a fim de situá-lo [...] num estado de liberdade estética” (dimensão ideal de toda arte autônoma) (FIGURELLI, 1988, p. 259). Desta maneira, ao ler um texto dotado de esteticidade, o leitor renova a sua percepção de mundo, expande seus conhecimentos e trabalha suas emoções, transpondo o texto para transformar a sua própria realidade. De acordo com Regina Zilberman, a definição de *katharsis* proposta pelo teórico mostra-a como mobilizadora: “[...] o espectador não apenas sente prazer, mas também é motivado à ação” (1989, p. 57).

Cabe ressaltar que as três categorias fundamentais da experiência estética propostas por Jaus (1979) não devem ser visualizadas como categorias estanques, mas como um conjunto de funções autônomas. Elas demonstram, conforme Figurelli, que “[...] só a Estética da Recepção pode levar o espectador a abandonar a atitude de contemplação passiva e, graças a uma reformulação da *poiesis*, a participar ativamente da experiência de criação da obra de arte” (1988, p. 269-70). Além disso, essa classificação permite a comparação entre “[...] o efeito atual de uma obra de arte” e o “[...] desenvolvimento histórico de sua experiência” (JAUSS, 1979, p. 42), o que norteará, como se verá adiante, a análise da obra de Lucy Maud Montgomery.

Na obra *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), Hans Robert Jaus chama a atenção para o fato de que muitos métodos privam a literatura de uma dimensão imprescindível, tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Ele toma como exemplo o marxismo e o formalismo. A escola marxista

não trata o leitor diferentemente do modo com que trata o autor, ou seja, ela iguala a experiência espontânea do leitor ao interesse científico do materialismo histórico. A escola formalista, por sua vez, precisa dele apenas como sujeito da percepção, buscando ver o leitor dotado da compreensão teórica de um filólogo. Em conformidade com Jauss, os dois métodos “[...] ignoram o leitor em seu papel genuíno [...] o papel de destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa” (1994, p. 23). Justifica-se, assim, a afirmação de Figurelli de que a Estética da Recepção “[...] nasceu sob o signo da contradição”, considerando que Jauss intervém, “[...] com grande entusiasmo” (1988, p. 266), no debate entre a teoria formalista e a teoria marxista da literatura.

Jauss (1994) constrói a premissa de que a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de que a recepção primária de uma obra pelo leitor já encerra uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. Para Eliane Ap. G. R. Ferreira, “[e]ssa comparação implica cognitivamente que o leitor adquiriu um novo parâmetro para a avaliação de obras futuras” (2009, p. 225). A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, em uma cadeia de manifestações, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e se enriquecer de geração em geração, decidindo, dessa forma, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (FERREIRA, 2009). Assim, ao contemplar a literatura na dimensão de sua recepção e de seu efeito, a oposição entre seu aspecto estético e histórico, preocupação recorrente do formalismo e do marxismo, é mediada. Tendo em vista essa premissa, Jauss (1994) constrói sete teses, a fim de responder à pergunta acerca de como se poderia fundamentar metodologicamente e reescrever a história da literatura.

Na primeira tese, o pesquisador alemão defende que a historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários”, isto é, em uma sequência de acontecimentos passados estabelecida *post festum*, mas no “[...] experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores” (1994, p. 24). Desse modo, o texto literário não é um objeto que existe por si só, pois depende da percepção de seu leitor, a qual depende, por sua vez, de obras anteriores lidas; ou seja, renova-se e atualiza-se durante a leitura. Nesse sentido, a historicidade da literatura não é constituída por uma sequência factual de acontecimentos forçosamente existentes independentemente de um observador, mas pelo processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização do texto literário por parte do leitor.

A segunda tese trata da experiência literária. Para Jauss (1994), na experiência literária, quando se dá a conhecer uma determinada obra literária pela primeira vez, há sempre um “saber

prévio”. Isso ocorre porque a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta em um espaço vazio – ela desperta, no leitor, lembranças do que foi lido, enseja expectativas quanto ao meio e ao fim da história, e conduz o leitor a determinada postura emocional, antecipando um horizonte geral da compreensão. Desse modo, a interpretação de uma obra é subjetiva, tendo em vista que depende das experiências do leitor, de seus referenciais culturais e literários, e gostos. Em consonância com o teórico, os casos ideais para a objetivação desses sistemas histórico-literários de referência são os daquelas obras que evocam propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores para, em seguida, destruí-los. O autor toma como exemplo a obra *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, que evoca o horizonte de expectativas dos antigos e populares romances de cavalaria para, profundamente, parodiá-los; no entanto, essa percepção depende da *biblioteca vivida* (FERREIRA, 2009) de seu leitor. Assim, durante a leitura de uma obra literária, o leitor faz comparações e conexões com outros textos, utilizando suas experiências de vida e de leitura para significá-la.

Na terceira tese, Jauss (1994) preconiza que o horizonte de expectativas de uma obra, que pode ser reconstruído, torna possível determinar o seu caráter artístico. A distância entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma nova obra é denominada “distância estética”. Durante a leitura, uma obra com valor estético, pela negação de experiências conhecidas ou pela conscientização de outras jamais expressas, exige do leitor uma “mudança de horizontes” para acolhê-la. Assim, essa obra rompe com os horizontes de expectativas do leitor, ou seja, com seus conhecimentos prévios, provocando mudanças e levando-o à reflexão crítica. Uma obra que não demanda da consciência receptora mudança de horizonte, atendendo as expectativas do leitor, aproxima-se da “esfera da arte ‘culinária’ ou ligeira” (JAUSS, 1994, p. 32), portanto, não possui caráter artístico.

Maria da Glória Bordini e Vera Teixeira de Aguiar (1993) acrescentam que, no ato da recepção, as expectativas do autor se traduzem no texto e as do leitor são a ele transferidas. Desse modo, os dois horizontes podem identificar-se ou estranhar-se. Se a obra literária corrobora o sistema de valores e normas do leitor, o horizonte de expectativas desse permanece inalterado, causando conforto. Por outro lado, se a obra desafia a compreensão do leitor, afastando-se daquilo que ele esperava e lhe era admissível, ela pode emancipá-lo. O resultado proporcionado pelo processo de ruptura e expansão dos horizontes de expectativas é chamado de *efeito estético* (JAUSS, 1979). Dialogando com a terceira tese de Jauss (1994), as autoras afirmam que é possível “[...] tomar a relação entre expectativas do leitor e a obra em si como parâmetro para a avaliação estética da literatura” (1993, p. 83).

A quarta tese é um desdobramento da terceira, em que Jauss (1994) propõe-se a examinar as relações atuais do texto com a época de sua publicação, analisando os horizontes de expectativas do leitor da época e as necessidades atendidas pela obra. O estudioso (1994) entende que o sentido do texto é construído através da história, posto que o horizonte de expectativas do público vai se construindo com o passar do tempo, admitindo novos sentidos e, portanto, reconstruindo-se. Faz-se necessário, então, considerar a historicidade da literatura sob três aspectos: diacronicamente, no contexto recepcional da obra literária; sincronicamente, no sistema referencial da literatura pertencente a uma mesma época, bem como na sequência de seus sistemas; e sob o aspecto da relação do desenvolvimento literário imanente com o processo histórico mais amplo. O método da Estética da Recepção é, portanto, “[...] imprescindível à compreensão da literatura pertencente ao passado remoto” (JAUSS, 1994, p. 35). Clóvis Maurício de Oliveira aponta que este modelo “‘liberta’ a literatura do confinamento das obras de um determinado período” (2021, p. 39).

Na quinta tese, Jauss (1994) evidencia a vitalidade da obra literária, considerando que a teoria estético-recepcional não permite somente compreender o sentido e a forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão, mas também em sua “série literária”, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura. Nesse sentido, uma obra literária pode não ser compreendida imediatamente no momento de sua publicação, necessitando de mais tempo para sua receptividade e para alcançar aquilo que, no horizonte inicial da recepção, revelou-se “[...] inesperado e inacessível” (1994, p. 44). Assim, pode ocorrer de o significado de uma obra permanecer desconhecido até que a “evolução literária” abra o acesso a obras já esquecidas e estas possam ser compreendidas. Trata-se, de acordo com Jauss (1994), de “renascimentos”, embora o estudioso alerte para o fato de que o uso deste termo pode dar a impressão de um retorno por força própria, o que não é verdade, tendo em vista que

[...] um passado literário só logra retornar quando uma nova recepção o traz de volta ao presente, seja porque, num retorno intencional, uma postura estética modificada se reapropria de coisas passadas, seja porque o novo momento da evolução literária lança uma luz inesperada sobre uma literatura esquecida, luz esta que lhe permite encontrar nela o que anteriormente não era possível buscar ali. (1994, p. 44)

Desse modo, a obra literária deve ser analisada não apenas no momento de sua leitura, mas por meio do diálogo com leituras anteriores, no contexto diacrônico da experiência literária. A leitura de uma obra literária atualiza-se e renova-se a partir de leituras anteriores, considerando as diferenças sociais e temporais do momento de sua publicação e de sua

recepção, portanto, é diacrônica. Justamente, a obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, foi compreendida recentemente no Brasil, após nova recepção proporcionada pela série televisiva *Anne with an “E”* (2017-2019), que permitiu lançar “[...] uma luz inesperada sobre uma literatura esquecida” (JAUSS, 1994, p. 44), também em âmbito acadêmico. Evidencia-se, então, a vitalidade de seu texto literário.

Na sexta tese, Jauss (1994) observa que a sincronia também é um aspecto importante para a compreensão da historicidade da literatura, pois permite que a recepção de uma obra literária seja considerada no contexto da experiência literária (diacrônica) e em sua leitura individualizada (sincrônica). Dessa forma, esta historicidade revela-se nos pontos de intersecção entre diacronia e sincronia.

Na sétima tese, o estudioso (1994) estabelece uma relação entre literatura e vida social. Para o pesquisador (1994), a função social da literatura somente se manifesta “[...] na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (1994, p. 50). O estruturalismo, bem como o formalismo e o marxismo, ignora a função eminentemente social, ou seja, socialmente constitutiva, da literatura, pois não se pergunta de que forma a literatura marca a concepção de sociedade que constitui o seu pressuposto ao longo do processo histórico. Visando a lançar “uma luz mais nítida” sobre a função específica da literatura na vida social, Jauss preconiza que o momento mais importante da leitura é o da “frustração de expectativas” de seu leitor, pois “[...] a refutação de nossos equívocos constitui a experiência positiva que extraímos da realidade” (1994, p. 52). Isto porque

ante o (hipotético) não-leitor, o leitor tem a vantagem de [...] não precisar primeiramente topar com um novo obstáculo para, então, adquirir uma nova experiência da realidade. A experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. O horizonte de expectativa da literatura [...] [pode] não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura. (JAUSS, 1994, p. 52)

Nesse sentido, a obra literária auxilia o leitor a romper o automatismo da percepção cotidiana, emancipando-se. O texto literário pode, portanto, “[...] inverter a relação entre pergunta e resposta e, através da arte, confrontar o leitor com uma realidade nova, ‘opaca’, a qual não mais se deixa compreender a partir de um horizonte de expectativa predeterminado” (JAUSS, 1994, p. 57). Nota-se, em consonância com Zilberman (1989), o empenho de Jauss

(1994) em conferir ao leitor um papel ativo e à literatura uma importância social que ultrapassa o papel reprodutor.

Irene Gammel (2001) acredita que as teorias de Hans Robert Jauss (1994) contribuem para a compreensão das razões pelas quais a obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, gera respostas favoráveis em contextos culturais diversos há mais de um século. Tendo em vista que os horizontes de expectativa não são estáticos, pois mudam à medida que a sociedade muda, atualizando-se e renovando-se constantemente, é natural que o texto literário continue gerando novas leituras e, conseqüentemente, novas interpretações. Conforme Zilberman, “[u]ma obra não perde seu poder de ação ao transpor o período em que apareceu; muitas vezes, sua importância cresce ou diminui no tempo, determinando a revisão das épocas passadas em relação à percepção suscitada por ela no presente” (1989, p. 37). No Brasil, com a mudança de horizontes de expectativa (JAUSS, 1994) ocasionada pelo crescimento dos índices de leitura, a entrada da obra nos acervos de políticas públicas e o sucesso da série televisiva impulsionaram novas leituras e interpretações da narrativa; ou seja, a obra obteve importância. Assim, novas condições de leitura proporcionaram uma nova recepção e, por conseguinte, um novo efeito da produção de Montgomery; justifica-se, então, o uso deste aporte teórico para a análise da obra da autora canadense.

Wolfgang Iser defende que o texto literário produz um efeito e, portanto, libera um acontecimento: “O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida” (1996, p. 11). Nesta dissertação, entendemos, em consonância com Iser (1996 e 1999), a ficção dotada de valor estético como estrutura que estabelece comunicabilidade, o que revela uma preocupação não em evidenciar o que a narrativa de Lucy Maud Montgomery significa, mas sim o seu efeito. Cabe a este capítulo, em especial, investigar esse efeito produzido e o acontecimento liberado pela obra de Montgomery (2020).

Segundo o pesquisador alemão, o texto é um processo que abrange “[...] desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor” (ISER, 1996, p. 13). A experiência pelo leitor torna-se um conceito-chave em sua teoria, pois o efeito e o acontecimento gerados pelo texto dependem da participação do leitor e de sua leitura. Ou seja, o texto só produz efeito quando é lido. Desse modo busca-se, nos próximos tópicos, abordar a reação de Montgomery ao mundo e a forma como os leitores receberam e continuam recebendo sua obra em diferentes contextos, sobretudo no brasileiro. No capítulo seguinte, investiga-se se estas estabelecem comunicabilidade com o seu leitor. A fim de fundamentar as próximas discussões, faz-se

necessário explicitar as ideias centrais da Teoria do Efeito Estético proposta por Wolfgang Iser (1979, 1996 e 1999).

Para construir esta teoria, o pesquisador utiliza e reelabora alguns conceitos advindos da psicologia, mais especificamente da teoria da interação de Edward E. Jones e Harold G. Gerard (1967). A teoria de Jones e Gerard (1967 apud Iser, 1979) tipifica os modos de contingências encontrados ou originados das interações humanas. Iser reelabora-os, a fim de contemplar a interação leitor-texto. Trata-se de quatro tipos: a pseudocontingência, a contingência assimétrica, a reativa e a recíproca. Na pseudocontingência, o leitor pode, por meio de seus conhecimentos prévios, prever os acontecimentos do texto. Na contingência assimétrica, o sujeito renuncia seu “plano de conduta”, isto é, seus conceitos, para assumir o discurso do outro, adaptando-se a ele. Na contingência reativa, o leitor toma um posicionamento encoberto pela “[...] reação momentânea ao que acaba de ser dito ou feito” (ISER, 1979, p. 84); nesse sentido, a contingência torna-se dominante e impede que o leitor expresse seus “planos de conduta”. Por fim, na contingência recíproca, o sujeito se esforça para orientar o próprio posicionamento e o do outro, o que pode gerar criatividade ou hostilidade. Nota-se, por meio dessas tipologias, que a contingência é a base constituinte da interação. A contingência

[...] deriva da própria interação, pois os “planos de conduta” de cada parceiro são concebidos separadamente e, assim, é o efeito imprevisível sobre o outro que provoca tanto as colocações táticas e estratégicas, quanto os esforços interpretativos. A interação submete os “planos de conduta” dos parceiros a vários testes de situação, que mostram deficiências, por si mesmas contingentes, à medida que revelam os limites das possibilidades de controle dos “planos de conduta”. (ISER, 1979, p. 85)

Nesse contexto, as contingências e as deficiências do texto impulsionam o leitor a reorganizar as estratégias do texto e a modificar os seus “planos de conduta”, ou seja, os próprios posicionamentos. É por meio delas que o leitor interpreta aquilo que está lendo, posto que a interpretação deriva da estrutura da experiência interpessoal. A leitura, então, “[...] une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor” (ISER, 1979, p. 83). A esta influência recíproca, Iser (1979) denomina “interação”. Trata-se de uma atividade assimétrica, considerando que as contingências e as deficiências de diferentes níveis regulam a interação entre texto e leitor de maneiras distintas.

O processo de leitura é tido como uma atividade comunicativa comandada pelos vazios ou pontos de indeterminação do texto literário: “[...] os textos contêm elementos de indeterminação. Essa indeterminação não é um defeito, mas constitui as condições elementares de comunicação do texto que possibilitam que o leitor participe na produção da intenção

textual” (1996, p. 57). Os lugares vazios são “[...] lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor” (1999, p. 107). Eles referem-se à indeterminação assimétrica da contingência, ao *no-thing*, isto é, às lacunas que rompem com a continuidade (*good continuation*) e a fluidez do texto. Estas impelem o leitor a resgatar a coerência interrompida pelos vazios com as próprias projeções, capacidade imaginativa e repertório sócio-histórico-cultural, a fim de construir o sentido – concretude – do texto, bem como retomar a fluidez desejada na leitura. Cabe, portanto, aos pontos de indeterminação ou vazios/lacunas “[...] pôr em movimento a interação entre texto e leitor e iniciar um processo comunicativo, cujo sucesso é indicado pela constituição de um sentido” (ISER, 1999, p. 104). Por meio deles, o leitor é “[...] levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado” (ISER, 1999, p. 106). Considerando que a quebra da *good continuation*, pelos pontos de indeterminação, reforça a atividade de elaboração do leitor, os vazios/lacunas do texto revelam-se como condição elementar da comunicação.

Há, então, uma estrutura de apelo no texto que invoca a participação de um leitor em sua feitura e acabamento – trata-se de seu leitor implícito (FERREIRA, 2009). Durante a leitura, o indivíduo real, na busca por sentido e interpretação – concretude –, projeta-se no leitor implícito e preenche os vazios ou pontos de indeterminação presentes no texto por meio de sua imaginação e de seu repertório sócio-histórico-cultural – sua *biblioteca vivida* (FERREIRA, 2009). Desse modo, as obras literárias exigem uma interação, na qual o leitor “recebe” o sentido do texto ao constituí-lo. Nesse sentido, o leitor efetua o ato de concretização, advindo de sua produtividade. Este ato, de acordo com Thiago Alves Valente e Eliane Ap. G. R. Ferreira implica também na “[...] reapropriação de criações do passado, segundo a perspectiva do presente” (2021, p. 488). Nota-se que a concretização se faz presente como um processo comunicativo que ocorre por meio da atualização da leitura, na qual o leitor, pelo preenchimento das lacunas ou vazios, se intitula como o coautor do texto; cabe a ele constituir o sentido da obra literária. Em suma, o texto somente se completa a partir da constituição de seu sentido pelo leitor.

Cabe ressaltar, conforme Zilberman (1989), que o leitor implícito é uma noção importante das ideias de Wolfgang Iser. O leitor implícito não tem existência real, pois “[...] ele materializa o conjunto de pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis” (ISER, 1996, p. 73). Assim sendo, o leitor implícito não se funda em um “substrato empírico”, mas na estrutura do próprio texto. Ele se contrapõe ao leitor explícito, “[...] indivíduo artístico que acolhe positiva ou negativamente uma criação artística,

sendo, pois, responsável pela recepção propriamente dita dessa” (ZILBERMAN, 1989, p. 114). Para Iser, “[...] a concepção do leitor implícito enfatiza as estruturas do efeito do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele” (1996, p. 73).

Maíra Isabel Zibordi acrescenta que este conceito aponta para “[...] o leitor como um questionador de significados, podendo assim construir suas hipóteses de acordo com o seu repertório, sua capacidade de imaginação e criatividade” (2022, p. 60), isto é, para um leitor crítico. Dessarte, durante a leitura, este leitor elabora e testa hipóteses, bem como suscita expectativas diversas, modificando-as à medida que lê e, conseqüentemente, participando da formação do texto e intitulando-se como seu coautor. Nota-se, por conseguinte, que o ato da leitura é tido como interação dinâmica entre texto e leitor:

Isso equivale a dizer que o texto ficcional exige imperiosamente um sujeito, isto é, um leitor. Pois enquanto material dado, o texto é mera virtualidade, que se atualiza apenas no sujeito. Em conseqüência, o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica. (ISER, 1996, p. 123)

Segundo Iser (1999), essa interação provoca prazer na leitura. Entretanto, Valente e Ferreira (2021) relembram que, se a leitura se torna prazerosa somente quando a produtividade do leitor implícito entra em jogo, ou seja, quando os textos lhe oferecem a possibilidade de usar sua capacidade imaginativa, essa produtividade revela limites de tolerância. Para Ferreira, “[e]les são ultrapassados quando o autor diz tudo claramente ao leitor ou quando o sentido do que está sendo dito ameaça dissolver-se e tornar-se difuso. Nesse caso, o tédio e a fadiga representam situações-limite, indicando, em princípio, o fim da participação do leitor” (FERREIRA, 2009, p. 225). Isto mostra, por sua vez, a relevância estética do lugar vazio. Quanto mais inferências o leitor produzir durante a leitura, preenchendo as lacunas/vazias do texto com sua produtividade, mais estético revelar-se-á o texto literário. Conseqüentemente, maior o seu potencial de emancipação. Portanto, “[o] lugar vazio possui no texto uma função importante para a construção do objeto estético” (ISER, 1999, p. 144).

Cabe destacar que o ato de preenchimento dos vazios/lacunas pelo leitor desempenha, ainda, papel decisivo na formação de suas representações, tendo em vista que os pontos de indeterminação “[...] estimula[m] a constituição de representações de primeiro e segundo graus” (ISER, 1999, p. 132). Eles podem, inclusive, “[...] fazer colidirem as representações, ao mesmo tempo dificultando a formação em si das representações” (ISER, 1999, p. 133). Logo, o lugar vazio constitui-se como matriz elementar da interação entre texto e leitor:

Interrompendo a coerência do texto, os lugares vazios se transformam em estímulo para a formação de representações por parte do leitor. Assim, eles funcionam como estrutura auto-reguladora; o que por eles é suspenso impulsiona a imaginação do leitor: trata-se de ocupar através de representações o que é encoberto. Formalmente falando, a estrutura funciona como princípio de homeostase [...] sendo matriz elementar para a interação entre texto e leitor. (ISER, 1999, p. 144)

Além disso, os vazios/lacunas são formados e modificados pelo desequilíbrio das interações diádicas e da assimetria do texto e leitor. O equilíbrio só pode ser restabelecido por meio do preenchimento desses vazios, por isso os pontos de indeterminação são constantemente ocupados por projeções. Segundo Iser (1979), a interação fracassa quando as projeções mútuas não sofrem mudança ou quando as projeções do leitor se impõem independentemente do texto – ou seja, quando o preenchimento do lugar vazio é feito exclusivamente com as próprias projeções. Como as lacunas mobilizam representações projetivas, a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor. Assim, “[...] o texto constantemente provoca uma multiplicidade de representações do leitor, através da qual a assimetria começa a dar lugar ao campo comum de uma situação” (ISER, 1979, p. 88).

Iser alerta, entretanto, para o fato de que a complexidade da estrutura do texto pode dificultar a ocupação completa da situação pelas representações do leitor. Por isso, é importante que exista no texto “complexos de controle”: “A eles [...] cabe levar a interação entre texto e leitor a um processo de comunicação, no fim do qual aparece um sentido constituído pelo leitor [...] que [...] contesta o significado de estruturas de sentido anteriores e possibilita a alteração de experiências passadas” (ISER, 1979, p. 89). Nesse contexto, o processo comunicativo não se realiza através de um código, mas através da dialética movida e regulada pelo que é dito/mostrado no texto e pelo que não é – que deixa um lugar vazio.

Ainda de acordo com o estudioso, não somente os vazios/lacunas presentes no texto dirigem o processo de comunicação entre texto e leitor, como também as potências de negação. Os lugares vazios possibilitam que o leitor aja dentro do texto, pois ele os preenche com sua capacidade imaginativa, resgatando a coerência interrompida e constituindo-se como coautor do texto. As negações, por sua vez, evocam dados familiares do leitor ou em si determinados, a fim de cancelá-los, modificando sua “[...] posição em relação ao que é familiar ou determinado” (ISER, 1996, p. 107), isto é, emancipando-o. Logo, os lugares vazios e as potências de negação configuram-se como estruturas básicas do processo comunicativo, pois fazem com que o leitor situe a si mesmo em relação ao texto, estimulando, por sua vez, a atividade de constituição do sentido do texto e ajustando o processo interativo (FERREIRA, 2009). Conforme Iser, “[a]través dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade

de constituição corrente da assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação” (ISER, 1999, p. 91-92). Um exemplo do uso de vazios no texto pode ser encontrado no seguinte excerto de *Anne de Green Gables* (2020):

— Senhora Lynde, a senhora **não está dizendo** que... a senhora não pode estar achando que Matthew está... está... — **Anne não conseguiu pronunciar** a horrível palavra; apenas ficou subitamente muito pálida e abatida.
— Sim, querida... receio que sim. Olhe para o rosto dele. No dia em que você tiver visto essa expressão com a mesma frequência que já vi, vai saber exatamente o que ela significa.
Anne olhou para o rosto imóvel de Matthew e viu a marca da Grande Presença. (MONTGOMERY, 2020, p. 304 – grifos nossos).

Neste trecho, a “horrível palavra” e a “Grande Presença” referem-se à morte. No entanto, esta não é mencionada explicitamente na narrativa de Montgomery (2020), optando-se pelo uso do eufemismo e das reticências. Nesse sentido, o texto deixa vazios, cabendo ao leitor fazer conexões e preencher as lacunas com as próprias projeções, a capacidade imaginativa e o repertório sócio-histórico-cultural, construindo o sentido do texto e constituindo-se como coautor deste. A escolha por não mencionar a “morte” e a recusa de Anne em dizê-la ou ouvi-la no discurso da Senhora Lynde também revelam as diversas potências de negação instauradas na obra, cujo objetivo é modificar no leitor aquilo que lhe é familiar ou determinado, promovendo, então a reflexão, sem perder de vista o referente negado. Nota-se que o romance *Anne de Green Gables* (2020) estabelece comunicabilidade com o leitor (vide capítulo 3) e sua leitura por ser complexa auxilia na formação do leitor reflexivo.

Pelo exposto, percebe-se que a Estética da Recepção e do Efeito coloca o leitor no centro do texto literário. Até o século XX, a obra de arte era constituída “[...] por um sentido fechado, único e objetivável através da análise de estruturas, traços e funções imanentes à obra, além da referência ao contexto social e literário, ou, ainda da determinação da intenção do autor” (MIRANDA, 2007, p. 18). Nesse sentido, cabia ao autor determinar o sentido do texto literário; o leitor era ignorado nestas análises, justamente porque priorizava-se a interpretação fornecida pelo autor. Essa visão ignorava, conseqüentemente, o contexto histórico-sócio-cultural no qual uma obra era concebida e consumida. Segundo Mariana Andrade Gomes (2009), foi somente com os teóricos envolvidos com a Estética da Recepção, a Fenomenologia e a Sociologia da Literatura, que se promoveu a importância do leitor/receptor das obras de arte. A Estética da Recepção (JAUSS, 1979 e 1994; ISER, 1979, 1996 e 1999), em especial, mudou o foco do autor e transferiu-o para o leitor.

De acordo com Zilberman, ter o leitor como centro do processo literário evidencia as figuras do aluno e do professor, pois “[...] são eles que desempenham a função de interlocutores diante da obra literária, representando o interesse provindo do presente e [...] pelo confronto estabelecido entre os dois tempos em que ela se situa, conforme o jogo de ubiquidade de que só a arte é capaz” (1989, p. 110). Jauss (1994) atribui à obra literária índole formadora, social e emancipatória. Ora, pode-se atribuir essas características também à educação. Suas críticas são direcionadas à história da literatura, que ignorava as dimensões do efeito e da recepção do texto literário, mas elas podem ser igualmente transportadas para o ensino (ZILBERMAN, 1989). Isso demonstra, em consonância com a pesquisadora brasileira, que o projeto de Hans Robert Jauss pode atingir outros alvos, bem como obter resultados para além das fronteiras da análise e crítica literária. Isto evidencia, por sua vez, o mérito do Método Recepcional, preconizado por Bordini e Aguiar (1993), que tem como base a Estética da Recepção (JAUSS, 1979 e 1994; ISER, 1979, 1996 e 1999). Além do Método Recepcional, as autoras, na obra *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas* (1993), apresentam mais quatro propostas metodológicas. Embora nas demais, a base não seja a Estética da Recepção, as premissas de Jauss e Iser norteiam o trabalho “[...] ao chamar os leitores docentes e/ou pesquisadores para um posicionamento em que o leitor passa a assumir papel fundamental para a existência do sistema literário como um todo” (VALENTE; FERREIRA, 2021, p. 486). Embora as teorias de Jauss (1979 e 1994) e Iser (1979, 1996 e 1999) sejam divergentes em alguns pontos, elas também se complementam e formam um aporte teórico atual e significativo para análise e crítica literária, inclusive no contexto escolar.

Corroborar-se, portanto, a afirmação de Zilberman (1989) de que o mérito da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999) é ter o leitor como ponto de partida. Além disso, essa corrente crítica propicia o rompimento com “[...] as noções de texto enquanto objeto, de leitor enquanto receptor passivo e de autor enquanto sujeito absoluto do ato de criação e até de fruição” (FERREIRA, 2009, p. 33). Isso evidencia, por sua vez, a importância de pesquisas que utilizem esse aporte teórico e buscam contribuir para uma visada crítica e reflexiva de obras literárias, enfocando sua multiplicidade de sentidos e o sujeito leitor, que foi silenciado durante séculos e, muitas vezes, mesmo na atualidade, não tem sua voz ouvida.

2.2 A autora em foco¹¹⁰

Lucy Maud Montgomery nasceu em novembro de 1874, na antiga cidade de Clifton e atual New London, localizada na Ilha do Príncipe Eduardo, no Canadá. Ela é filha de Hugh John Montgomery e Clara Woolner Macneill, a qual faleceu dois anos após o nascimento da filha, em decorrência de tuberculose. Com a morte de Clara Macneill, o pai deixou a criança aos cuidados dos avós maternos, Alexander e Lucy Woolner Macneill, e se mudou para uma província canadense chamada Príncipe Albert, onde se casou novamente, com Mary Anne McRae. Desse modo, Lucy Maud Montgomery, ou Maud, como gostava de ser chamada, foi criada pelos avós na antiga propriedade da família Macneill, intitulada “Cavendish”, um assentamento agrícola da Ilha do Príncipe Eduardo. Ela também passou parte de sua infância na propriedade dos tios Annie e John Campbell, conhecida como “Silver Bush”, em Park Corner, local que ela visitava frequentemente¹¹¹ (MONTGOMERY, 2020; ROSENBERG, 2021; L. M. MONTGOMERY INSTITUTE, 2022).

Como “filha única” de um casal de idosos, Montgomery encontrou companhia nos livros, na escrita, na natureza e na imaginação, posto que não havia outras crianças com quem pudesse brincar. Em razão disso, era comum que criasse amigas imaginárias nas portas espelhadas do armário da casa dos avós, como é o caso de Katie Maurice e Lucy Gray, que viriam a se tornar, também, as amigas imaginárias de Anne Shirley: “Katie Maurice de *Anne* foi criação minha [...]. Tínhamos uma estante que era usada como armário de louça [...]. Quando eu era bem pequena, cada reflexo meu nesses espelhos era uma ‘pessoa de verdade’ na minha imaginação” (MONTGOMERY, 2020, p. 72). Nota-se que a autora teve uma infância isolada e solitária, utilizando sua imaginação para criar amigos e, posteriormente, personagens, como forma de obter companhia e diversão.

Montgomery tinha descendência escocesa, com uma veia inglesa por parte de alguns avós e bisavós. Liz Rosenberg, pesquisadora que coletou e compilou os dados pessoais de Lucy

¹¹⁰ As informações contidas neste tópico foram retiradas da autobiografia da autora, *O caminho alpino*: A história da minha carreira, publicada no Brasil pela editora Principis, em 2020, e da biografia *Casa dos sonhos*: A vida de Lucy Maud Montgomery, de Liz Rosenberg, publicada no Brasil pela mesma editora, em 2021. Além disso, o site oficial do “L. M. Montgomery Institute” (“Instituto L. M. Montgomery”), hospedado pela University of Prince Edward Island (Universidade da Ilha do Príncipe Eduardo), foi consultado. Disponível em: <<https://lmmontgomery.ca/>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

¹¹¹ Posteriormente, a residência dos Macneill foi destruída pelo filho de Alexander e Lucy Woolner Macneill. Após a morte de Lucy Maud Montgomery, a casa construída pelos tios Annie e John Campbell (“Silver Bush”), que supostamente serviu também de inspiração para a criação de Green Gables, foi transformada em museu. O “The Anne of Green Gables Museum” (“O Museu Anne de Green Gables”) se autointitulou “Green Gables” e, desse modo, buscou recriar a residência fictícia de Anne Shirley (BHADURY, 2011).

Maud Montgomery na obra *Casa dos sonhos: a vida de Lucy Maud Montgomery* (2021), afirma que a linhagem dos Montgomery remonta ao conde escocês Eglinton, embora essa conexão ainda seja duvidosa. Em conformidade com a biógrafa, o avô paterno de Maud, Donald Montgomery, era um conservador convicto, tendo sido membro do legislativo da Ilha do Príncipe Eduardo por mais de quarenta anos e, posteriormente, do Senado por outros vinte anos, até a sua morte, aos 86 anos de idade. Era amigo do primeiro-ministro do Canadá e era conhecido popularmente como “o Senador” (2021, p. 12). Os Macneill, no entanto, eram liberais, o que os colocava em oposição aos Montgomery. Tendo em vista essas divergências políticas, o relacionamento entre Hugh John Montgomery e Clara Macneill não foi apreciado nem aprovado por ambas as famílias, o que contribuiu para o “abandono” da filha em Cavendish, após a morte da esposa.

A autora canadense, em sua autobiografia intitulada *O caminho alpino: a história da minha carreira* (2020), afirma ter herdado dos Macneill a habilidade de escrever e a paixão pela literatura. Um de seus familiares, primo de seu tataravô, chamado Hector Macneill, era um poeta escocês “de segundo escalão” (2020, p. 12). Seu bisavô William Macneill, por outro lado, era conhecido como “O Orador Macneill”, por ter sido um orador importante da Câmara dos Comuns. Já o avô Alexander Macneill tinha talento considerável para a composição de prosa, assim como seu tio-avô William escrevia versos satíricos e James, outro de seus tios-avôs, era um “poeta nato”, embora não tenha escrito seus poemas, apenas os declamados, devido à pouca instrução. Além disso, Montgomery passou a vida rodeada de excelentes contadores de histórias: o avô, o tio-avô James e a tia-avó Mary Lawson, o que contribuiu para seu interesse pela literatura. De acordo com Mary Rubio, em famílias de descendência escocesa, como era o caso da de Montgomery, era comum que “[a] história da família e de sua comunidade fosse transmitida através de histórias, as crianças eram ensinadas por meio delas [...]. Os bons contadores de histórias recebiam *status* especial em suas comunidades e o humor irônico era particularmente valorizado” (2007, p. 327, tradução nossa)¹¹². Nesse sentido, a escritora “[...] absorveu as estruturas e técnicas da narrativa oral” (RUBIO, 2008, p. 31, tradução nossa)¹¹³ ainda na infância e adolescência. Justifica-se, assim, a sua afirmação de que não conseguia se lembrar do momento exato em que começou a escrever, visto que sempre teve contato com histórias orais e escritas: “Não me lembro de não escrever, ou de não ter a intenção de ser escritora” (MONTGOMERY, 2020, p. 50, destaque da autora). Ainda assim, os registros de

¹¹² “[f]amily and community history were passed down through stories, children were taught by stories [...]. Good storytellers had especial status in their communities, and a sense of ironic humor was particularly valued.”

¹¹³ “absorbed the structures and techniques of oral storytelling.”

Rosenberg (2021) indicam que a autora começou a escrever poesia e a manter diários desde os nove anos de idade.

Embora a família Macneill possuísse recursos financeiros consideráveis, o avô não concordava com a ideia de adquirir romances. Apesar de ter alguns em casa como, por exemplo, *Rob Roy* (1817), de Sir Walter Scott; *The Pickwick Papers* (1836), de Charles Dickens; e *Zanoni* (1842), de Bulwer-Lytton; Alexander Macneill considerava qualquer ficção uma leitura inadequada para crianças. Por causa disso, a biblioteca da família era parca e Montgomery não teve tanto acesso a romances, como a algumas revistas, jornais e livros religiosos. Por ler os mesmos títulos repetidamente, ela decorou capítulos inteiros das obras de Dickens, Scott e Bulwer-Lytton, e via os contos de Hans Christian Andersen como “um júbilo perene” (MONTGOMERY, 2020, p. 47). Embora suas leituras fossem, a princípio, controladas pelo avô, ela tinha permissão de ler William Shakespeare, Henry Wadsworth Longfellow, Alfred Tennyson, John Greenleaf Whittier, Walter Scott, John Milton e Robert Burns, considerados cânones da literatura de língua inglesa, tendo herdado algumas de suas características na composição das próprias obras. Sobre o contato com poemas ainda na infância, a autora declarou que a música da poesia “[...] ajudou a tecer minha alma em formação e, desde então, ecoa através dela, no consciente e no subconsciente” (2020, p. 47). Evidencia-se a função social da leitura na sua formação como leitora e escritora, justamente a mesma que a autora busca destacar em suas obras.

Nas fotografias a seguir, pode-se visualizar o quarto de Montgomery na residência dos avós, onde há uma estante de livros:



Figuras 1 e 2 – Fotografias do quarto de Lucy Maud Montgomery na casa dos avós, em Cavendish (1885-1895)
(Fonte: L. M. Montgomery Research Centre (2022))¹¹⁴

¹¹⁴ Fotografias disponibilizadas pelo centro de pesquisa “L. M. Montgomery Research Centre” da universidade *University of Guelph*. Disponíveis em: <<https://images.ourontario.ca/uoguelph/26664/data?n=69>> e <<https://images.ourontario.ca/uoguelph/25952/data?n=9>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

Montgomery frequentava uma escola de classe única próxima à residência dos avós desde os seis anos, com exceção do período entre 1890 e 1891, o qual passou com o pai, a madrasta e a meia-irmã, em Príncipe Albert, Saskatchewan, no Canadá. Durante sua estadia em Príncipe Albert, Montgomery alcançou sua primeira publicação, o poema “On Cape LeForce”, publicado em um jornal da Ilha do Príncipe Eduardo, intitulado *Charlottetown Patriot*. Cabe ressaltar que um outro poema da autora, “Evening Dreams”, já havia sido enviado para uma revista estadunidense, mas fora recusado. A carta de rejeição inspirou um ato de revolta na escritora que a levou a destruir suas primeiras obras, junto aos seus diários de infância. Após renovar suas esperanças com a publicação de “On Cape LeForce”, Montgomery submeteu um ensaio que, posteriormente, seria publicado no *Prince Albert Times* e no *Saskatchewan Review*, além de ser reproduzido nos jornais de Winnipeg, uma cidade canadense vizinha. Outra de suas histórias ganhou um concurso e apareceu no *Montreal Witness* (ROSENBERG, 2021, p. 58).

O pai apoiou a carreira literária de Montgomery, desse modo, a estadia na região proporcionou à escritora independência e atividades sociais intensas. Entretanto, os afazeres domésticos impostos pela madrasta a drenaram a ponto de precisar abandonar a escola. Ela também foi pressionada a se casar com o seu professor e futuro pastor John Mustard, de quem não gostava. Diante disso, “[...] o ano de Lucy Maud em Príncipe Albert foi, academicamente, quase uma perda total” (BOLGER, 1974, p. 67, tradução nossa)¹¹⁵. Nessas circunstâncias, Montgomery decidiu voltar à Cavendish, fazendo a longa viagem de volta à casa dos avós maternos sozinha, aos 16 anos. Para Francis Bolger, “Príncipe Albert [...] permitiu-lhe desenvolver os seus talentos artísticos e também literários. Mas [...] teria sido necessário muito mais do que o sucesso dramático e literário para convencer Lucy Maud a viver permanentemente em Príncipe Albert com o pai e a sua família” (1974, p. 77, tradução nossa)¹¹⁶. Rosenberg escreve que “[...] o sonho de uma vida ao lado do pai chegara ao fim. Ela precisava agora construir sua própria casa dos sonhos” (2021, p. 62). Irene Gammel menciona o impacto que o sonho frustrado de se reconectar com o pai, além da morte da mãe, teve na vida da escritora:

O impacto da morte de sua [de Montgomery] mãe e seu sonho não correspondido de se reconectar com o pai deixaram um vazio cavernoso. Com a caneta em mãos, ela assumiu o controle de seu destino, sonhando uma existência melhor em sua cabeça e

¹¹⁵ “Lucy Maud’s year at Prince Albert was almost a total loss academically.”

¹¹⁶ “Prince Albert [...] enabled her to develop her artistic as well as her literary talents. But [...] would have required much more than dramatic and literary success to acclimatize Lucy Maud to living permanently with her parents in Prince Albert.”

tornando-a “real” colocando caneta no papel e giz na lousa. (2008, p. 23, tradução nossa)¹¹⁷

Lucy Maud Montgomery retornou à propriedade de Cavendish em 1891 e, em 1893, concluiu sua formação com um curso de estudos independente. De 1893 a 1894, estudou na universidade *Prince of Wales College*, onde obteve o diploma de professora com distinção após completar o curso de Magistério na metade do tempo previsto – em apenas um ano, e com honrarias. Pode-se visualizar algumas das honrarias recebidas pela autora que foram destacadas no jornal local (grifos em branco) abaixo, o que inclui a primeira colocação nas disciplinas Inglês, Literatura Inglesa, Agricultura e Organização Escolar, e o prêmio por um de seus ensaios:



Figura 3 – Honrarias recebidas por Lucy Maud Montgomery durante seu período em *Prince of Wales College* (grifos em branco)

(Fonte: *Scrapbook* de Lucy Maud Montgomery, editado por Elizabeth Rollins Epperly (2008))

Os estudos foram financiados pela avó materna e pela própria Montgomery, visto que o avô não concordava com a ideia de a neta dar prosseguimento aos estudos: “Seus primos do sexo masculino nunca precisaram preocupar-se com os custos de seus estudos; estas eram consideradas naturais. Já uma garota não poderia esperar a mesma consideração” (ROSENBERG, 2021, p. 68). Nota-se que Alexander Macneill reage conforme à ideologia

¹¹⁷ “The impact of her mother’s [Montgomery’s] death and her unrequited dream about reconnecting with her father left a cavernous void. With pen in hand she took charge of her destiny, dreaming up a better existence in her head and making it “real” by putting pen to paper and chalk to slate.”

patriarcal da época, associada à objetificação e passividade (ZOLIN, 2009) da mulher, ambas incompatíveis com a carreira acadêmica e profissional que a autora buscava.

Mesmo após a formatura, Montgomery enfrentou o sexismo e o machismo do avô, e da sociedade, ao candidatar-se a vagas de emprego, pois, segundo Rosenberg:

O magistério era uma das poucas profissões respeitáveis para uma mulher jovem e inteligente que queria ocupar seu espaço no mundo – e no entanto a probabilidade de Maud conseguir um emprego continuava ínfima. Os homens sempre eram contratados antes das mulheres, por salários mais altos, sob o pressuposto de que o magistério era uma medida temporária antes do casamento, e não uma carreira para a vida toda. Além disso, as credenciais de Maud não eram fortes. Ela tinha apenas um ano de faculdade, ao passo que muitas das candidatas concorrentes tinham três.

Maud escreveu para inúmeras escolas na Ilha do Príncipe Edward, mas havia ainda um obstáculo à frente. Todas as boas escolas exigiam uma entrevista pessoal. Ela teria de se apresentar pessoalmente para se candidatar ao emprego. Em princípio não era algo tão complicado, mas o avô Macneill se recusava a levá-la para as entrevistas. E, para que esposa ou neta não lhe passassem a perna, recusou-se inclusive a emprestar o cavalo e a charrete. (2021, p. 72-73)

Por fim, Montgomery recebeu uma proposta para lecionar em uma escola de Bideford, na qual conquistou inúmeros alunos. Em nota publicada no jornal local, é possível encontrar a seguinte menção à autora canadense (vide figura 4): “[...] nossa escola [em Bideford] está fazendo um bom trabalho sob a orientação da Srta. Lucy M. Montgomery, que, embora esteja há apenas algumas semanas no comando, está rapidamente se tornando muito popular entre alunos e contribuintes” (In: MONTGOMERY; EPPERLY, 2008, p. 34, tradução nossa)¹¹⁸. Como professora, organizou diversos recitais para a comunidade, nas quais ela também declamava textos literários. Em seu *scrapbook*, Montgomery registrou uma alusão feita às suas declamações em coluna jornalística (vide figura 5): “[...] as recitações proferidas pela Srta. Montgomery, professora da escola de Bideford, foram tão bem executadas que merecem uma menção especial” (In: MONTGOMERY; EPPERLY, 2008, p. 39, tradução nossa)¹¹⁹.

¹¹⁸ “our school [in Bideford] is doing grand work under the guiding hand of Miss Lucy M. Montgomery, who, although only a few weeks in charge, is fast becoming very popular with both scholars and ratepayers.”

¹¹⁹ “the recitations given by Miss Montgomery, teacher at Bideford school, were so well rendered as to deserve special mention.”



Figuras 4 e 5 – Menções a Lucy Maud Montgomery durante seu período como professora em Bideford
(Fonte: *Scrapbook* de Lucy Maud Montgomery, editado por Elizabeth Rollins Epperly (2008))

No que diz respeito à sua carreira docente, a escritora lecionou em três escolas, localizadas nas seguintes cidades canadenses: Bideford, Belmont e Lower Bedeque. Entre 1895 e 1896, no entanto, ela deixou a posição de professora para estudar Literatura Inglesa na universidade *Dalhousie University*, em Halifax, Nova Escócia, sendo uma das poucas mulheres da época a buscarem o ensino superior. Durante sua estadia em Halifax, Montgomery recebeu o primeiro pagamento por seus escritos. Buscando os lucros da carreira literária e auxílio financeiro, a autora submeteu suas histórias para revistas e jornais internacionais. Em 1895, recebeu um cheque de cinco dólares por uma história submetida ao *Golden Days*, uma publicação da Filadélfia destinada a crianças e jovens. Naquele mesmo ano, ganhou um prêmio de cinco dólares oferecido pelo *Evening Mail*, de Halifax, com um artigo em forma de versos, que respondia à pergunta “Quem é mais paciente? O homem ou a mulher?”. Esse artigo foi publicado sob o pseudônimo de Belinda Bluegrass. Além disso, um de seus poemas ganhou 12 dólares pelo *Youth's Companion*; outro poema, “The Apple-Picking Time”, rendeu-lhe três dólares. Lucy Maud Montgomery (2020, p. 59) escreveu, então: “Nunca em minha vida, até então ou desde então, fui tão rica!”. Com o dinheiro, ela comprou “[...] cinco volumes de poesia: Tennyson, Byron, Milton, Longfellow e Whittier. Eu queria algo que pudesse guardar para sempre como lembrança por ter “chegado lá” (MONTGOMERY, 2020, p. 59).

Rosenberg (2021) aponta que, ainda que a reputação literária de Lucy Maud Montgomery não fosse significativa para os familiares e vizinhos de Cavendish, eles não podiam ignorar o sucesso e o dinheiro considerável que ela vinha alcançando. Mesmo assim,

“[...] a jovem escritora estava começando a compreender como era longa e lenta a ascensão do caminho alpino” (ROSENBERG, 2021, p. 88). Paralelamente ao lento progresso de sua carreira literária e profissional, Montgomery enfrentou um declínio quanto à saúde mental. Ela ficou noiva do primo, Edwin Simpson, de quem não gostava, e passou a vivenciar crises de ansiedade e depressão constantes, apelidadas de “episódios de ansiedade das três horas da madrugada”. Rosenberg constrói a hipótese de que Montgomery tenha sofrido de uma condição conhecida, atualmente, como “transtorno afetivo sazonal”, possivelmente uma manifestação de um transtorno bipolar de humor em curso: “Como um relógio, o humor de Maud começava a piorar em novembro [...], agravava-se ao longo dos dias curtos de inverno e só melhorava [...] entre maio e junho [...], sentia-se letárgica e exausta no inverno e inquieta na primavera e no verão” (2021, p. 114). De toda forma, não havia, na época, conhecimento sobre esse transtorno ou tratamento. O mesmo ocorria com o transtorno de ansiedade e a depressão, possíveis condições da autora.

Posteriormente, Montgomery rompe o noivado com Edwin Simpson em face da morte repentina do avô Macneill e retorna à Cavendish, para cuidar da avó Lucy Macneill pelos próximos treze anos. Seu pai faleceu no ano seguinte, em 1900. Na mesma época, a autora recebeu a oportunidade de ingressar na carreira jornalística, pelo *Halifax Echo*, jornal vespertino da mesma cidade em que foi à universidade. Ela pediu a um primo, então, que cuidasse da avó enquanto se estabelecia em Halifax. Era a única mulher na equipe editorial do *Echo*, atuando como revisora e uma espécie de “faz-tudo”. Além disso, continuava escrevendo suas próprias histórias, com fins comerciais, das quais “[...] não se orgulhava da qualidade [...], mas ganhava com elas mais do que no jornal” (ROSENBERG, 2021, p. 115). Montgomery encontrou um público regular para suas obras destinadas a crianças e jovens, bem como para suas publicações em revistas religiosas. Assim, acrescentou “[...] novas revistas à sua lista de publicações” (ROSENBERG, 2021, p. 113). Sobre o processo, ela apontou: “De cada dez manuscritos, nove eram devolvidos. Mas eu continuava a enviá-los para outros editores, até que, mais cedo ou mais tarde, algum os aceitava” (MONTGOMERY, 2020, p. 61).

Embora a grande maioria de suas obras fosse assinada com o pseudônimo L. M. Montgomery, as histórias publicadas no início de sua carreira, como escritora e jornalista, costumavam ser assinadas com seu nome completo, pseudônimos diversos ou simplesmente com suas iniciais, visando ao anonimato. A seguir, encontram-se os nomes alternativos utilizados pela autora, bem como as obras que não foram publicadas sob o seu pseudônimo mais conhecido, L. M. Montgomery:

Quadro 5 – Nomes alternativos utilizados por Lucy Maud Montgomery em suas obras

Assinatura	Ano	Obra	Gênero	Recorrência
Belinda Bluegrass	1896	“Which has the most patience under the ordinary cares and trials of life—man or woman?”	Poema	1
Joyce Cavendish	1901	Your influence	Poema	18
	1901	Come where violets blow	Poema	
	1901	A smile	Poema	
	1902	The star thro’ the pines	Poema	
	1902	Shall I remember?	Poema	
	1903	Farewell and welcome	Poema	
	1903	The gray silk gown	Poema	
	1903	The charm	Poema	
	1904	The choice	Poema	
	1904	Jealousy	Poema	
	1904	On the bridge	Poema	
	1904	When the frogs are singing	Poema	
	1904	Air castles	Poema	
	1905	The silent house	Poema	
	1905	I wonder if she knows	Poema	
	1905	The water nymph	Poema	
	1905	The name tree	Poema	
	1906	To Phyllis	Poema	
Maud Cavendish	1895	A baking of gingersnaps	Conto	3
	1895	When the apple-blossoms Blow	Poema	
	1897	Our charivari	Conto	
M. L. Cavendish	1896	The apple-picking time	Poema	3
	1896	Fisher Lassies	Poema	
	1896	In spite of myself	Conto	
Maud Cavindish	1899	Buttercups	Poema	2
	1897	A strayed allegiance	Conto	
Cynthia	1902	Many admiring glances bestowed upon graduates	Ensaio	36
	1901-1902	Around the table	Coluna de jornal com 35 artigos	
Maud Eglinton	1895	On the gulf short	Poema	1
Enid	1896	“Which has the most patience under the ordinary cares and trials of life—man or woman?”	Esboço (descartado em concurso)	1
L.	1896	James Henry, Truant	Ensaio	1
L. M. M.	1896	Crooked answers	Ensaio	5
	1896	The bad boy of Blanktown School	Ensaio	
	1898	Good-By	Poema	
	1898	Forever	Poema	
	1898	I’ve something to tell you, sweet	Poema	
Mrs. L. M. Macdonald	1931	Life has been interesting	Memórias	1
L. M. Montgomery MacDonald	1927	The day before yesterday	Memórias	1
M. M.	1901	A half-hour in an old cemetery	Ensaio	2
	1899	When she was here	Poema	
Ella Montgomery	1906	Last night in dreams	Poema	1
Lucy M. Montgomery	1896	A girl’s place at Dalhousie College	Ensaio	2
	1921;	“I dwell among my own people”	Ensaio	

	reimpresso em 1925			
Lucy Maud Montgomery	1890	On Cape LeForce	Poema	11
	1891	The wreck of the “Marco Polo”	Ensaio	
	1891	June!	Poema	
	1891	A western Eden	Ensaio	
	1891	Farewell	Poema	
	1883	The Wreck of the “Marcopolo”	Poema	
	1894	The last prayer	Poema	
	1894	Portia	Ensaio	
	1894	The Violet’s spell	Poema	
	1899	Blueberry Hill	Poema	
	1910	Four questions answered	Ensaio	
Lucy Ward Montgomery	1891	A western Eden	Ensaio (reimpressão)	1
L. W. Montgomery	1891; reimpresso em 1891	The prize in Elocution	Ensaio	1
S. M. Montgomery	1898	The pot of gold at the rainbow’s end	Poema	1
J. C. Neville	s.d.	Two sides of a life story	Conto	2
	1898; reimpresso em 1908	Night in the Pastures	Poema	
James H. Stevenson	1894	Valedictory	Ensaio	1

Fonte: Benjamin Lefebvre (2022)¹²⁰

Destaca-se, no início de sua carreira literária, a preferência da autora pela poesia. Segundo Bolger, “[p]arecia que Lucy Maud queria provar que conseguia escrever poesia aceitável. Há algumas evidências que sugerem que ela estava realmente mais interessada em se tornar poeta do que romancista. A maioria dos estudiosos de literatura é grata por ela não ter se tornado uma poeta” (1974, p. 160, tradução nossa)¹²¹, posto que uma das habilidades mais admiráveis de Montgomery é a de “[...] tecer séries e contos satisfatórios” (1974, p. 160, tradução nossa)¹²². Cabe mencionar que Montgomery escreveu e publicou outros poemas no decorrer de sua carreira, mas há uma prevalência, entre críticos literários, pelo estudo de sua produção em prosa.

Nota-se, ainda, pelo grande número de publicações, que Lucy Maud Montgomery era uma escritora produtiva, mesmo que o trabalho como professora e, posteriormente, jornalista,

¹²⁰ Listserv desenvolvido pelo pesquisador e diretor do site que integra o L. M. Montgomery Research Group (Grupo de pesquisa sobre L. M. Montgomery), ligado à *University of Toronto* (Universidade de Toronto), intitulado “L. M. Montgomery Online”. Disponível em: <<https://lmmonline.org/alternate-signatures/>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

¹²¹ “Lucy Maud seemed to want to prove that she could write acceptable poetry. There is some evidence to suggest that she was actually more interested in becoming a poet than a novelist. Most literary scholars are grateful that she did not become a poet.”

¹²² “weave satisfactory serials and short stories.”

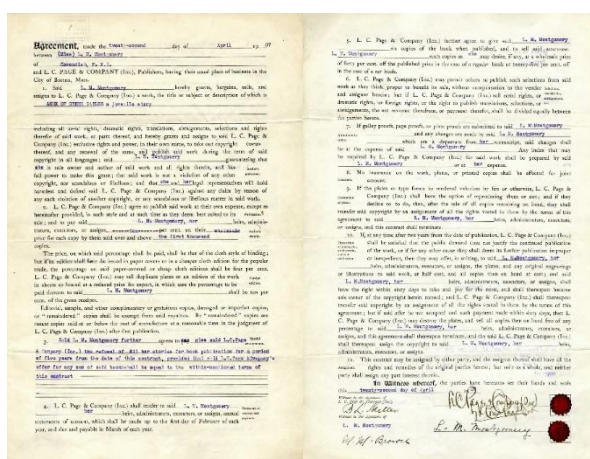
a exaurisse. Em sua autobiografia, a autora canadense conta que, como à noite, ela se sentia exausta pelo trabalho docente, passou a acordar uma hora mais cedo do que o habitual para escrever. A casa estava fria no inverno e, às seis horas da manhã, não havia lareiras acesas: “[...] eu vestia um casaco pesado, me sentava com as pernas dobradas sob o corpo para que os pés não congelassem e, com os dedos tão duros que eu mal conseguia segurar a caneta escrevia minha ‘dose’ do dia” (MONTGOMERY, 2020, p. 60). Ela não podia dedicar-se exclusivamente à carreira literária, pois, em conformidade com Virginia Woolf (2019), não possuía um “teto todo seu” ou independência financeira – a propriedade de Cavendish, assim como todo o dinheiro da família Macneill, pertencia ao tio desde o falecimento de seu avô, posto que as mulheres não tinham acesso a heranças, dependendo das regras estabelecidas pelos primogênitos. Montgomery e a avó viviam sob a pressão constante para que deixassem a residência, embora ambas se mantivessem firmes nas discussões com o tio. Quando morou em outras cidades para trabalhar, a autora teve que viver em pensões e em casas de famílias diversas, custeadas pelo baixo salário. Conclui-se, pelo seguinte excerto, que o período em que teve que conciliar a escrita e o trabalho na escola era árduo:

Quando as pessoas me dizem, como fazem ocasionalmente, “Ah, como eu invejo esse seu dom, como gostaria de saber escrever como você”, fico imaginando, não sem certo divertimento interior, até que ponto eles teriam me invejado naquelas manhãs frias e escuras de inverno que me serviram de aprendizado. (MONTGOMERY, 2020, p. 60)

Rosenberg (2021) relata o que Montgomery confidenciou a Ephraim Weber, um de seus amigos escritores: que ela escrevia somente durante três horas no dia, sendo uma hora na manhã reservada para uma revista, para a qual escrevia regularmente, uma hora à tarde para datilografar, e uma hora à noite para trabalhar na composição do romance *Anne de Green Gables* (2020). O resto de seu tempo era consumido pelas tarefas domésticas. Em razão disso, a autora tinha que pensar na trama e nos diálogos enquanto fazia o “serviço de casa” (ROSENBERG, 2021, p. 125). Em sua autobiografia, ela admite que, como não conseguia encontrar tempo para escrever durante o emprego como jornalista, pois “[...] estava sempre muito cansada [...] tinha sempre algum botão para pregar ou uma meia para cerzir” (MONTGOMERY, 2020, p. 64), passou a escrever no escritório do jornal. Ainda que não fosse o local ideal para escrita, posto que era um ambiente com “[...] pessoas entrando e falando, telefone tocando e o ruído de máquinas no andar de cima”, ela se habituou a “[...] parar no meio de um parágrafo para responder algo a alguém, ou a interromper a elaboração de uma rima para fazer uma reunião” (2020, p. 65).

Nesse contexto, *Anne de Green Gables*, seu romance de estreia, foi escrito entre a primavera de 1904 e o outono de 1905. A obra foi recusada por cinco editoras e, por isso, Lucy Maud Montgomery a guardou em uma caixa de chapéus, “[...] decidindo que um dia, quando tivesse tempo, a reduziria para os sete capítulos originais” (MONTGOMERY, 2020, p. 73). O objetivo inicial da autora era, pois, publicá-la em uma revista de escola dominical, que exigia histórias de poucos capítulos, tendo em vista que “[...] eu tinha quase certeza de que conseguiria pelo menos trinta e cinco dólares pela história, talvez até quarenta” (MONTGOMERY, 2020, p. 73). No entanto, quando encontrou o manuscrito em 1907, resolveu “tentar mais uma vez” e o enviou à editora L. C. Page & Company, localizada em Boston, nos Estados Unidos, que aceitou a publicação. Havia sido um jovem estagiário de Summerside, na Ilha do Príncipe Eduardo, que convencerá os editores a darem uma chance à autora.

Assim, Montgomery assinou um contrato de publicação (vide figuras 6 e 7) que optava pelos *royalties* em vez do adiantamento oferecido pela editora, recebendo nove centavos por exemplar vendido. O contrato também exigia, conforme Rosenberg, que “[...] ela publicasse todos os seus livros na L. C. Page durante os cinco anos seguintes, com esta mesma proporção baixa de *royalties*. Ela teria que se comprometer a escrever sequências” (2021, p. 131). Também foi exigido que a autora assinasse a obra como Lucy Maud Montgomery, mas ela “[...] se manteve firme. Seus livros seriam publicados sob o pseudônimo que sempre havia usado: L. M. Montgomery”. As razões pela escolha do pseudônimo são incertas, além do fato de nunca ter gostado do nome “Lucy”, mas supõe-se que ela desejava ocultar o fato de que era mulher, a fim de não impactar nas vendas de seus livros.



Figuras 6 e 7 – Contrato assinado entre Lucy Maud Montgomery e a editora L. C. Page, em abril de 1907 (Fonte: Library and Archives Canada, disponibilizado no website *The Anne of Green Gables Manuscript* (2023))¹²³

¹²³ Disponível em: <<https://annemanuscript.ca/stories/life-and-work/>>. Acesso em: 24 set. 2023.

A edição original em inglês, intitulada *Anne of Green Gables*, foi publicada em 1908 e se tornou um *bestseller* instantâneo. Uma segunda edição foi publicada menos de um mês depois e Montgomery foi imediatamente pressionada pela editora a escrever uma sequência. No final daquele ano, seis edições de *Anne de Green Gables* haviam sido publicadas e quase vinte mil cópias haviam sido vendidas. Lorna Sage, no dicionário biográfico *The Cambridge guide to women's writing in English*, informa que “Seu [de Montgomery] primeiro romance, *Anne de Green Gables* (1908), escrito em Cavendish, Ilha do Príncipe Eduardo, foi um *bestseller* espontâneo, traduzido para diversas línguas, garantindo à sua autora fama internacional” (1999, p. 444, tradução nossa)¹²⁴. De acordo com Mary Rubio (1975), em 1930, a obra já havia sido traduzida para diversas línguas, como francês, alemão, sueco, holandês e finlandês, e atingiu o marco de um milhão de cópias vendidas. Somente uma obra publicada pela L. C. Page vendeu mais do que o romance de Montgomery: *Pollyanna*, de Eleanor H. Porter, publicada após o sucesso da autora canadense, em 1913 (RUBIO, 1975).

Logo abaixo, encontram-se duas fotografias da autora, aos 33 e 34 anos, nos anos de assinatura do contrato com a L. C. Page e no da publicação do romance *Anne de Green Gables*, respectivamente:



Figuras 8 e 9 – Fotografias de Lucy Maud Montgomery tiradas no ano da assinatura do contrato com a editora L.C. Page (1907) e no ano da publicação de *Anne de Green Gables* (1908), respectivamente
(Fonte: L. M. Montgomery Research Centre (2022))¹²⁵

¹²⁴ “Her first novel, *Anne of Green Gables* (1908), written in Cavendish, Prince Edward Island, was a spontaneous best-seller, and was translated into numerous languages, garnering its author international fame.”

¹²⁵ Fotografias disponibilizadas pelo centro de pesquisa “L. M. Montgomery Research Centre” da universidade *University of Guelph*. Disponíveis em: <<https://images.ourontario.ca/uoguelph/27140/data?n=3>> e <<https://images.ourontario.ca/uoguelph/27139/data?n=25>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

Rubio (1975) afirma, ainda, que *Anne de Green Gables* teve repercussões favoráveis de pessoas de idades e localidades distintas, com diferentes graus de formação. A autora confidenciou em sua autobiografia que recebeu centenas de cartas de leitores do mundo inteiro, muitas endereçadas diretamente à “Senhorita Anne Shirley, de Green Gables, Avonlea, Ilha do Príncipe Eduardo” (2020, p. 75). Ela manifestou surpresa e encantamento ao perceber que sua história “[...] juvenil, ostensivamente para meninas”, teve um alcance mais abrangente, conquistando públicos de diferentes idades. Com o passar dos anos, sua obra também motivou fortuna crítica e trabalhos acadêmicos variados.

Apesar de 1908 ter sido um marco na carreira de Lucy Maud Montgomery, também foi o ano em que ela sofreu um colapso nervoso – por causa das crises de depressão, não conseguiu realizar atividades básicas, como comer, dormir ou trabalhar por certo tempo. O conselho de Ewan Macdonald, pastor com quem havia noivado em segredo, foi que parasse de escrever por um mês, o que para Montgomery era “[...] o mesmo que pedir que parasse de respirar” (ROSENBERG, 2020, p. 137). Estava sofrendo de uma crise de bipolaridade e, conforme Rosenberg (2020, p. 137), “[...] recusava-se a consultar qualquer médico local por medo de dar chance a comentários”, posto que os transtornos psicológicos eram considerados vergonhosos pela sociedade da época. Além do mais, ela não queria deixar a avó idosa e já debilitada sozinha.

Os anos que se seguiram foram, apesar das crises, marcados pela publicação de diversas obras. Em sua autobiografia, Montgomery (2020) comenta que, com *Green Gables*, sua luta “terminou”. Em 1909, ela publica *Anne of Avonlea*; em 1910; *Kilmeny of the Orchard*; e, em 1911, *The Story Girl*, o último livro escrito em Cavendish. Naquele mesmo ano, sua avó faleceu, e Montgomery saiu de Cavendish para se casar com Ewan Macdonald. Ela estava secretamente noiva do pastor desde 1906 – eles haviam se conhecido durante o trabalho de Macdonald como pastor presbiteriano de Cavendish, em 1903. A autora havia aceitado o noivado sob a condição de que somente se casariam após a morte da avó. Assim, eles se casaram em 1911, logo após o falecimento de Lucy Macneill, e se estabeleceram em Leaksdale, cidade de Ontário, onde Macdonald aceitou o cargo de pároco – ele também aceitou um cargo em Zephyr, cidade vizinha de Leaksdale, atuando em duas comunidades. Sobre a mudança da Ilha do Príncipe Eduardo, ambientação presente na maioria de suas obras, Montgomery escreveu: “Eu estava indo embora de Cavendish para sempre, com exceção de uma outra visita eventual no futuro; e, ao ir embora, estava deixando para trás o único lugar do mundo que meu coração amou de verdade” (s.d. apud ROSENBERG, 2021, p. 45).

A seguir, visualiza-se uma fotografia do vestido de noiva de Lucy Maud Montgomery e dos sapatos utilizados por ela em seu casamento e na viagem subsequente a Escócia:



Figuras 10 e 11 – Fotografias da réplica do vestido de noiva de Lucy Maud Montgomery e dos sapatos (estes, originais) utilizados em seu casamento e na subsequente viagem de lua de mel com Ewan Macdonald a Escócia, expostos no museu Lucy Maud Montgomery’s Birthplace
(Fonte: Acervo pessoal (2023))

Também é possível encontrar uma fotografia desta com Ewan Macdonald após o casamento, em viagem a Escócia:



Figura 12 – Fotografia de Lucy Maud Montgomery e Ewan Macdonald após casamento, na Escócia, em 1917
(Fonte: L. M. Montgomery Research Centre (2022))¹²⁶

¹²⁶ Fotografia disponibilizada pelo centro de pesquisa “L. M. Montgomery Research Centre” da universidade *University of Guelph*. Disponível em: <<https://images.ourontario.ca/uoguelph/26094/data?n=1>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

Embora haja registros de que Macdonald, quando questionado sobre a carreira literária em ascensão de Montgomery, tenha afirmado que compreendia que “[...] a jovem dama é escritora”, Rosenberg pontua (2021) que ele esperava que a vida da esposa fosse dedicada exclusivamente ao trabalho dele e à sua felicidade após o casamento. Ele insistiu, ainda, que suas obras fossem publicadas sob o nome de “Senhora Macdonald”, mas Montgomery recusou todas as opções propostas pelo marido. Não há evidências de que Ewan “[...] fosse fã do trabalho de Maud. Posteriormente, ela [Montgomery] escreveu [...] que não tinha certeza se algum dia ele leria algum livro seu” (ROSENBERG, 2020, p. 156). Apesar dos trabalhos exigidos pela congregação, por ser cônjuge do pastor da igreja, a autora canadense continuou escrevendo e publicando suas obras, acostumada a uma jornada dupla que conciliava escrita e afazeres domésticos. Por ter alcançado independência financeira e reputação internacional com a venda de seus livros, não precisava do marido para sustentá-la, o que possibilitou a contratação de empregados para auxiliá-la. Ainda assim, Sage afirma que Montgomery “[...] lutou para conciliar sua necessidade de escrever com as exigências impostas a ela pelos papéis de esposa de pastor e de mãe de dois garotos” (1999, p. 444, tradução nossa)¹²⁷. Segundo Bolger,

Ela regularmente ensinava na Escola Dominical, frequentava, liderava e ocasionalmente dava palestras na Women’s Missionary Society (Sociedade Missionária de Mulheres), na Ladies’ Aid (Ajuda às Senhoras), na Women’s Auxiliary (Auxílio das Mulheres) e na Young People’s Guild (Grupo de Jovens), acompanhava o marido em visitas aos doentes, aos idosos e aos enfermos, e em visitas paroquiais a Leaskdale uma vez por semana e aos funerais de todos os paroquianos. Em casa, ela desempenhou seu papel com escrupulosa atenção ao que era esperado da esposa de um pastor. Ela foi a anfitriã perfeita e é lembrada pelas comunidades em Leaskdale e Norval com reverência e amor. Só depois que seus diários e sua correspondência privada se tornaram públicos é que se percebeu o quão desgastante e sem sentido muitos desses deveres religiosos eram para a não tradicional e enfaticamente inortodoxa Lucy Maud Montgomery. (1974, p. 203, tradução nossa)¹²⁸

Cabe mencionar que, apesar dos inúmeros diários mantidos no decorrer de sua vida, são poucas as menções diretas a Ewan Macdonald e ao seu casamento. Ademais, embora Montgomery tenha dedicado seus livros a membros de sua família e amigos, e inclusive a um de seus gatos de estimação, não há registros de dedicatórias feitas ao marido. Justamente por

¹²⁷ “[...] struggled to reconcile her need to write with the demands placed on her by the roles of minister’s wife.”

¹²⁸ “She regularly taught her Sunday School class, attended, gave outstanding leadership to, and occasionally lectured, the Women’s Missionary Society, the Ladies’ Aid, the Women’s Auxiliary, and the Young People’s Guild, accompanied her husband on visits to the sick, the aged, and the dying, and on his one-day-a-week parish visits in Leaskdale and funerals of all their parishioners. In the Manse, she performed her role with scrupulous attention to what she considered was expected of a minister’s wife. She was a perfect hostess and is remembered by the Leaskdale and Norval communities with reverence and love. Not until her journals and private correspondence were made public was it realized how utterly taxing and meaningless many of these religious duties were to the basically untraditional and emphatically unorthodox Lucy Maud Macdonald.”

isso, Laura Robinson (2022) refere-se à Macdonald como o “homem invisível”¹²⁹. A pesquisadora (2022) levanta a hipótese de que Montgomery é homossexual, mas, diante da evidência de que a maioria dos seus diários foi destruída pela própria escritora ou por seus familiares, assim como muitos foram posteriormente reescritos, torna-se impossível corroborar esta ideia. Para Robinson, “[...] nós nunca saberemos se Montgomery é lésbica ou não” (2022, n.p., tradução nossa)¹³⁰, bem como “[...] a história de [Ewan] Macdonald nunca será contada” (2022, n.p., tradução nossa)¹³¹.

Em 1912, mesmo ano do nascimento de seu primeiro filho, Chester Macdonald, Lucy Maud Montgomery publicou o livro de crônicas *Chronicles of Avonlea*. Em 1913, publicou a sequência de *The Story Girl*, intitulada *The Golden Road*. No ano seguinte, Ewan iniciou um programa missionário estrangeiro por intermédio da igreja de Leaskdale, o que poderia impulsionar sua carreira como pastor. Montgomery também passou a desenvolver uma segunda carreira como oradora, tendo realizado uma palestra para quase mil mulheres no *Women's Canadian Club* (Clube Canadense de Mulheres), em Toronto. Ambas as carreiras profissionais eram promissoras e o casal almejava uma mudança para Toronto, mas os próximos anos se mostraram conturbados. Aos quarenta anos, Montgomery descobriu que estava grávida novamente, mas o segundo filho, Hugh Alexander, nasceu morto. Também em 1914, deu-se início à Primeira Guerra Mundial.

A guerra deixava a autora extremamente ansiosa, embora continuasse trabalhando em *Anne of the Island*, terceiro volume da série de livros sobre Anne Shirley, que viria a ser publicado em 1915. Este ano, apesar das turbulências e do declínio de sua saúde mental, marcou o fim do contrato com a L. C. Page & Company, editora que, até então, publicava todas as suas obras. Eles haviam rejeitado um volume de seus poemas de guerra, mas outra editora demonstrou interesse, e ela esperava assinar um novo contrato em breve. Ainda em 1915, ela constatou que estava grávida pela terceira vez e seu filho, que recebeu o nome de Ewan Stuart Macdonald, nasceu em outubro. A seguir, encontra-se uma fotografia de Montgomery com os filhos, tirada em 1917:

¹²⁹ Fala atribuída à palestra de Laura Robinson (Acadia University), intitulada “Ewan as Invisible Man, or Hidden Heterosexualities in Montgomery's Writings”, ministrada durante o evento “15th Biennial Conference: ‘L. M. Montgomery and Re-vision’”, organizado pelo “L. M. Montgomery Institute”, em Charlottetown, Ilha do Príncipe Eduardo, Canadá, em junho de 2022.

¹³⁰ “we can never know if Montgomery is gay or is not.”

¹³¹ “Macdonald's story will never be told.”



Figura 13 – Lucy Maud Montgomery e filhos, Chester e Ewan Stuart Macdonald, em 1917

(Fonte: L. M. Montgomery Centre (2022))¹³²

Montgomery foi ativa durante a guerra, atuando como presidente da Cruz Vermelha e escrevendo sobre esse tópico. Seu primeiro livro de poemas de guerra, *The watchman and Other poems*, foi dedicado aos soldados que morreram durante a guerra e publicado em 1916, pela editora canadense McClelland, Goodchild & Stewart, sua nova casa editorial. Eles também publicaram *Anne's House of Dreams* em 1917. Ela escreveu, ainda, artigos autobiográficos sequenciais para uma revista feminina. Esses artigos viriam a ser publicados, posteriormente, no formato de livro, sob o título *O caminho alpino: a história da minha carreira* (2020), utilizado, aqui, como referência. A autora vivenciou inúmeras crises de ansiedade durante a Grande Guerra e, segundo Rosenberg (2021), teve que recorrer a um calmante hipnótico para dormir e barbitúrico que viciava e era potencialmente mortal.

O ano de 1918 marcou o fim da Primeira Guerra Mundial e o início da pandemia de gripe espanhola. Montgomery viajou para a província Park Corner, onde sua tia Annie Campbell e primos residiam, para cuidar dos familiares doentes. A autora havia adoecido com o vírus, mas tinha se recuperado e esperava contribuir para a recuperação da família. Entretanto, o primo George e o filho dele faleceram; posteriormente, em 1919, sua prima e amiga mais próxima, Frede Campbell Macfarlane, também faleceu, em decorrência de uma pneumonia ocasionada pela gripe espanhola. Neste ano, Montgomery enfrentou uma de suas piores crises

¹³² Fotografia disponibilizada pelo centro de pesquisa “L. M. Montgomery Research Centre” da universidade *University of Guelph*. Disponível em: <<https://images.ourontario.ca/uoguelph/26078/data?n=45>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

de depressão e seu marido, Ewan, sofreu um esgotamento nervoso. O programa missionário estrangeiro não havia obtido os resultados esperados e Ewan Macdonald enxergava as falhas como uma forma de punição divina. Ele passou a ter insônia e dores de cabeça, e saía “[...] andando sem rumo pelos campos e vielas, tarde da noite” (ROSENBERG, 2021, p. 177). Montgomery escondeu a condição do marido de todos, inclusive dos demais pastores e da congregação, visto que qualquer doença mental era tida como vergonhosa. Em consonância com Bolger, “Lucy Maud tentou esconder da congregação a melancolia do marido, mantendo um semblante sorridente e assumindo pessoalmente a responsabilidade pelo cumprimento de muitas de suas funções.” (1974, p. 206, tradução nossa)¹³³. Ela o enviou à casa da irmã dele, em Boston, para que procurasse ajuda médica. Lá, ele foi diagnosticado com “insanidade maniaco-depressiva” – no entanto, os médicos não descartaram a possibilidade de uma doença renal. Uma substância, hoje proibida nos Estados Unidos, foi então receitada a Macdonald; embora seu estado tenha se deteriorado, a visita do amigo e pastor Edwin Smith ajudara em sua recuperação e contribuíra para uma melhora em seu quadro clínico. Ainda em 1919, a autora publicou seu nono romance, *Rainbow Valley*.

Em 1920, publicou *Rilla of Ingleside*, obra ambientada durante a Primeira Guerra Mundial e dedicada à falecida prima. Com a recuperação do marido, Lucy Maud Montgomery pôde se dedicar, também, aos processos judiciais movidos contra sua antiga editora, L. C. Page & Company, que perdurariam por quase uma década. A autora já havia processado um poeta que plagia seu trabalho em uma revista. Posteriormente, havia processado a empresa de Louis Coues Page, por causa da omissão de um capítulo em *Kilmeny of the Orchard*. Ela ganhou as duas causas e estava prestes a entrar em uma nova batalha judicial contra Page. Com a publicação de *Anne of Island*, em 1915, o contrato com a editora havia expirado. Isso possibilitou a publicação de *The watchman and other poems* e de demais obras com a editora canadense McClelland, Goodchild & Stewart, que também atuava como agente literária da escritora nos Estados Unidos. Um contrato de publicação nos Estados Unidos foi assinado com a editora Frederick A. Stoker Company, que especificava que nada inédito sobre Anne poderia ser publicado por nenhuma outra editora. Por causa do arranjo, Page reteve o cheque do pagamento de *royalties* de Montgomery no valor de mil dólares, alegando um erro no relatório de *royalties*. Ele também começou a vender os direitos de reimpressão sem a permissão da autora. No tribunal, um acordo foi selado com a Page Company, que garantia dezoito mil

¹³³ “Lucy Maud attempted to hide her husband’s melancholia from his congregation by maintaining a smiling countenance and by personally assuming responsibility for the fulfillment of many of his functions.”

dólares a Montgomery por todos os direitos de suas sete primeiras obras. O acordo, entretanto, não se mostrou vantajoso a longo prazo:

O que ela [Montgomery] não sabia era que Page já estava negociando os direitos de um filme de *Anne de Green Gables* – por quarenta mil dólares [...]. Montgomery teria recebido vinte mil dólares somente por esse primeiro filme. Mas no final nunca viu um centavo desse dinheiro, nem de qualquer outro referente a uma dramatização de *Anne de Green Gables*. (ROSENBERG, 2020, p. 184)

Para Cecily Devereux, a história da publicação de *Anne de Green Gables* (2020) é um registro “[...] de outros lucrando enquanto Montgomery ganhava o que, mesmo na época, era considerado uma ninharia [...] quando [...] lutava contra problemas de saúde, a depressão, o agravamento da doença mental do marido e as perdas financeiras significativas” (2011, p. 125, tradução nossa)¹³⁴. Ela não apenas teve de lidar com a perda de lucro relativa à obra literária e às suas adaptações, como “[...] com vários pedidos [...] baseados em *Anne of Green Gables* no formato de cartas de fãs, artigos, entrevistas e aparições. Ao mesmo tempo, ela teve que observar como [...] turistas em busca de lembrancinhas começaram a descer rumo à sua antiga casa em Cavendish” (DEVEREUX, 2011, p. 125, tradução nossa)¹³⁵. Não é surpreendente, então, que ela se referisse, em carta direcionada a Ephraim Weber, a Anne como um “íncubo”, “[...] “que pesava [nela] quando deixou de ser uma inspiração” (MONTGOMERY, s.d. apud DEVEREUX, 2011, p. 125, tradução nossa)¹³⁶.

Apesar do acordo selado, L. C. Page & Company publicou ilegalmente as histórias submetidas à editora em 1912, para o livro de crônicas *Avonlea Chronicles*. Muitas histórias haviam sido descartadas da publicação original e eles as publicaram sem o consentimento de Montgomery em 1920, sob o nome *More Avonlea Chronicles*. Segundo Rosenberg, “Maud já havia usado seleções dessas histórias rejeitadas em outras obras. Se reaparecessem agora [em 1920], daria a impressão de que ela ficara sem material e estava reciclando trabalhos antigos” (2021, p. 185). Ademais, muitas dessas crônicas eram sobre Anne Shirley, o que feria a cláusula estabelecida pelo contrato com a editora estadunidense Frederick A. Stoker Company. Uma nova ação foi movida imediatamente contra a Page Company.

¹³⁴ “[...] of others profiting while Montgomery earned what, even at the time, was a relative pittance from it and subsequently [...] when [...] she battled ill health, depression, her husband’s worsening mental illness, and significant financial losses.”

¹³⁵ “had to negotiate numerous requests on her time on the basis of *Anne of Green Gables* in the form of fan mail, articles, interviews, and appearances. At the same time, she had to watch as [...] tourists seeking souvenirs began to descend on her old home in Cavendish.”

¹³⁶ “who weighed on [her] when she ceased to be an inspiration.”

Em uma das primeiras edições desta obra, autografada e presenteada ao filho Chester, e atualmente sob custódia da *University of Prince Edward Island* e do “L. M. Montgomery Institute”, é possível encontrar uma nota da autora denunciando a ilegalidade de sua produção:

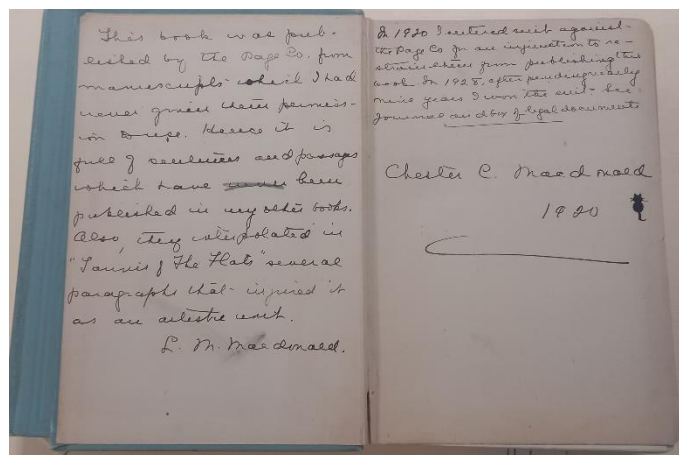


Figura 14 – Primeira edição da obra *Further Chronicles of Avonlea*, de Montgomery, autografada e dedicada a Chester Macdonald pela autora, com nota de denúncia à ilegalidade desta publicação¹³⁷

(Fonte: Acervo pessoal (2023))

A esta ação, seguiram-se outras, em conformidade com Rosenberg (2021). Os irmãos Page processaram Montgomery por “litígio malicioso” e, em seguida, por difamação. Somente em 1928, quase uma década depois da primeira ação judicial, o último processo entre a autora e a Page Company foi resolvido. As despesas envolvidas nos processos custaram, de ambas as partes, milhares de dólares. Enfim, Montgomery venceu – a opinião pública havia se voltado contra Louis Page e a renomada loja de departamentos Wanamaker’s parou de vender os livros da editora, o que contribuiu para a sua derrota nos tribunais.

Mesmo nos oito anos de processos judiciais, Montgomery continuou escrevendo e publicando novas obras. Finalizando temporariamente a série de livros sobre Anne Shirley em 1920, com *Rilla of Ingleside*, ela se dedicou a uma nova protagonista, Emily Starr. Em 1923, publicou *Emily of New Moon*, que foi considerada pela crítica a melhor obra da autora desde *Anne de Green Gables*. Sage (1999), Faye Hammill (2003) e outros pesquisadores consideram as histórias protagonizadas por Emily as mais autobiográficas de Montgomery, pois contêm trechos de diários muitos semelhantes aos dela. Também em 1923, Montgomery se tornou a

¹³⁷ Essa nota de denúncia à ilegalidade da publicação de *Further Chronicles of Avonlea* é recorrente em todos os exemplares de *Further Chronicles of Avonlea* autografados pela autora. Especificamente neste autógrafo, é possível notar a assinatura “L. M. Macdonald” em vez de “L. M. Montgomery”. O sobrenome Macdonald, atribuído à Lucy Maud, era utilizado somente entre o círculo familiar da escritora, que é o caso, tendo em vista que se trata de um volume dedicado ao filho. É possível notar, ainda, o desenho de um pequeno gato preto, à direita. Muitos dos autógrafos de Montgomery continham este desenho, pois era o seu animal favorito.

primeira mulher canadense a ser admitida na *Royal Society of Arts in Britain* (Sociedade Real Britânica das Artes). Nos anos seguintes, ela publicou: *Emily climbs*, em 1925; *The blue castle*, primeira obra voltada ao público adulto, em 1926; e *Emily's quest*, em 1927. Ainda em 1927, foi convidada a conhecer o Príncipe de Gales e recebeu uma carta elogiosa do primeiro-ministro britânico da época, Stanley Baldwin.

Apesar do sucesso crescente de Montgomery, seus livros começaram a ser rejeitados pela crítica especializada, que utilizava a classificação de literatura infantil e juvenil como pretexto, e a autora passou a ser deixada de fora de eventos públicos e expulsa de comitês. Conforme mencionado anteriormente, as obras de Montgomery foram rejeitadas, sobretudo, com a ascensão do Modernismo, tendo em vista que ela não correspondia aos ideais modernistas (HAMMILL, 2003). O jornalista Rafael Baliardo complementa que a autora era “[...] destrutada em seu tempo por críticos modernistas, que torciam o nariz para o timbre de seu estilo narrativo” (2020, n.p.). De acordo com Rosenberg (2021), a autora também não se sentia mais bem-vinda na sociedade literária de Toronto.

Em 1922, Ewan Macdonald bateu seu carro, automóvel que havia sido recentemente legalizado na província da Ilha do Príncipe Eduardo, contra o carro de Marshall Pickering, um dos membros da Igreja Metodista de Zephyr, que passaria por uma cirurgia nos próximos meses. Devido ao acidente, Macdonald é processado no valor de 2.500 dólares, mas ele alega ao tribunal não ter o dinheiro exigido. Esse incidente, somado à impopularidade do pastor e a ascensão da Igreja Unida, contribuíram para sua mudança, junto à esposa, para Norval, em Toronto, onde assumiu o cargo de pastor, em 1926.

A seguir, visualiza-se a biblioteca da residência de Lucy Maud Montgomery em Norval:



Figuras 15 e 16 – Fotografias da biblioteca da residência de Lucy Maud Montgomery, em Norval, em 1926

(Fonte: L. M. Montgomery Research Centre (2022))¹³⁸

¹³⁸ Fotografias disponibilizadas pelo centro de pesquisa “L. M. Montgomery Research Centre” (University of Guelph). Fotografias em domínio público de acordo com as leis canadenses. Fotografia 6 disponível em:

Cabe ressaltar que, embora Macdonald possuísse uma renda considerável, os ganhos de Montgomery eram a principal fonte de renda da família. Ela mantinha inúmeros investimentos e, por causa disso, a crise de 1929 impactou significativamente em sua estabilidade financeira, o que se estendeu por vários anos. Em conformidade com Rosenberg, “[...] no final de 1932, Maud estava datilografando seus manuscritos pela primeira vez em anos, para não ter de pagar uma datilógrafa profissional” (2021, p. 199). Isso a motivou a escrever e a publicar mais histórias: *A tangled web* em 1931, e *Pat of Silver Bush* em 1933. Ela também começou a responder a cartas de leitores, pedindo que deixassem os editores saberem o quanto gostavam de seu trabalho e também a escrever para a RKO Pictures, sugerindo adaptações de seus livros.

Além disso, Montgomery e o marido continuavam tendo crises de depressão constantes. Ambos tomavam remédios tranquilizantes e costumavam misturar substâncias, além de se automedicarem. Em consonância com a biógrafa estadunidense:

Na época de Maud não havia um conhecimento difundido de condição bipolar; maníacos-depressivos eram orientados a fazer repouso e a evitar coisas que os agitassem ou estimulassem. Virginia Woolf, contemporânea de Maud, recebeu a ordem de parar definitivamente de escrever. Por sorte, o marido de Maud não lhe fez essa exigência, porque poder escrever e escapar para dentro de suas histórias era a única coisa que a ajudava a sobreviver. (ROSENBERG, 2021, p. 198)

Desse modo, apesar das inúmeras crises, a escritora permaneceu escrevendo e publicando, ainda que com “menos criatividade”, como apontaram alguns críticos e leitores. Seu último romance, *Pat of Silver Bush*, protagonizado por Pat, rendeu observações como: “[...] [a obra possui] uma das poucas heroínas infantis enfadonhas de Maud [...] a principal característica de Pat [...] a única [...] é o neurótico e monótono apego ao lar” (ROSENBERG, 2021, p. 204). No mesmo ano do nascimento da neta Luella, filha de Chester e Luella Reid, em 1934, ela integrou a coletânea de ensaios de cunho biográfico intitulada *Courageous Women*¹³⁹. Em 1935, foi admitida no Instituto Literário e Artístico da França, e tornou-se oficial da Ordem do Império Britânico, impactando positivamente sua carreira profissional e sua saúde.

<<https://images.ourontario.ca/uoguelph/26938/data?n=46>>. Fotografia 7 disponível em: <<https://images.ourontario.ca/uoguelph/26935/data?n=54>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

¹³⁹ Décimo livro da autora, publicado em parceria com Marian Keith e Mabel Burns McKinley. Ele consiste em 21 ensaios sobre mulheres que contribuíram para áreas diversas: medicina, arte, política, guerra e trabalhos missionários. O nome de Montgomery aparece na primeira página, embora tenha escrito somente três dos ensaios publicados (LEFEBVRE, 2022). Disponível em: <<https://lmmonline.org/courageous-women/>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

Em contrapartida, Ewan Macdonald apresentou pioras significativas em sua saúde – ele foi internado em um sanatório durante certo período, recebeu tratamento de choque e os medicamentos começaram a afetar sua memória. Ele já não conseguia recitar os sermões ou realizar celebrações, e o casamento às pressas do filho Chester, realizado para encobrir uma gravidez fora do matrimônio, causou comoção entre os membros da igreja em que atuava, por não seguir as convenções sociais da época. Somado a outros incidentes, a congregação tomou a decisão de que Macdonald não tinha mais condições de desempenhar suas funções como pastor. Ele e Montgomery mudaram-se, então, de Norval, rumo a Toronto, em 1935. A residência, localizada em Riverside Drive, foi financiada pela escritora e nomeada “Journey’s End” (“Fim da jornada”). De fato, ela marcou o fim da jornada de Lucy Maud Montgomery. A seguir, pode-se visualizar fotografias da autora em frente à residência:



Figuras 17 e 18 – Fotografias de Lucy Maud Montgomery e Ewan Macdonald em frente à residência intitulada “Journey’s End”, em Toronto, em 1940

(Fonte: L. M. Montgomery Research Centre (2022))¹⁴⁰

Chester Macdonald causava problemas à família, apesar de muitos fatos terem sido ocultados e reeditados nos diários escritos por Montgomery. Sabe-se que ele foi morar no porão da casa dos pais, após anos de um casamento problemático, no qual transmitira à esposa uma doença venérea, incidentes com a polícia e uma carreira profissional fracassada. O representante legal da autora canadense passou a ser Stuart Macdonald, seu filho mais novo, visto que o

¹⁴⁰ Fotografia disponibilizada pelo centro de pesquisa “L. M. Montgomery Research Centre” da universidade *University of Guelph*. Disponíveis em: <<https://images.ourontario.ca/uoguelph/27126/data?n=5>> e <<https://images.ourontario.ca/uoguelph/26087/data?n=4>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

marido estava sobrecarregado por todos os medicamentos que tomava. As crises depressivas de Montgomery também pioraram e ela presenciou uma nova queda em sua posição literária. Foi excluída do comitê da Associação de Escritoras Canadenses e sua obra *Mistress Pat*, sequência do romance *Pat of Silver Bush*, foi recusada pela editora Hodder & Stoughton. Por fim, foi publicada por uma editora menor, intitulada Harrap, em 1935. No período que se seguiu, ela também publicou *Jane of Lantern Hill*, única obra que não tem a Ilha do Príncipe Eduardo como ambientação. Publicou, ainda, mais dois romances sobre Anne Shirley, *Anne of Windy Poplars*, em 1936, e *Anne of Ingleside*, em 1939. O primeiro romance e o último de Montgomery focaram na personagem Anne Shirley, sua protagonista mais popular.

Por fim, um livro de histórias, dividido em duas partes – uma ambientada durante a Primeira Guerra Mundial e outra após a guerra –, intitulado *The Blythes are quoted*, é publicado. Essa obra é, para Rosenberg, uma das mais experimentais da autora, uma “[...] compilação ficcional consistindo de fragmentos de uma narrativa novelística, histórias independentes, passagens descritivas e poemas” (2021, p. 217). Foi a última obra escrita por Montgomery, em abril de 1942, pouco antes de sua morte. Inicialmente, uma versão reduzida foi publicada postumamente, sob o título *The road to yesterday*, em 1974. Posteriormente, em 2004, uma versão integral foi editada pelo pesquisador Benjamin Lefebvre e publicada, no que se acredita que seja o último dos três rascunhos encontrados na residência da escritora.

Cabe mencionar que os diários e as cartas de Montgomery também foram editados e publicados postumamente. Suas cartas foram editadas e publicadas nas seguintes obras: *The Green Gables letters from L. M. Montgomery to Ephraim Weber 1905-1909* (1960), editada por Wilfrid Eggleston; *My dear Mr. M.: letter to G. B. MacMillan* (1980), editada por Francis W. P. Bolger e Elizabeth R. Epperly; e *After Green Gables: L.M. Montgomery's Letters to Ephraim Weber, 1916-1941* (2006), editada por Hildi Froese Tiessen e Paul Gerard Tiessen. Seus diários, por sua vez, foram editados por Mary Rubio e Elizabeth Waterston, e publicados em cinco volumes: *The Selected Journals of L.M. Montgomery Volume I: 1889-1910* (1985); *The Selected Journals of L.M. Montgomery Volume II: 1910-1921* (1987); *The Selected Journals of L.M. Montgomery Volume III: 1921-1929* (1992); *The Selected Journals of L.M. Montgomery Volume IV: 1929-1935* (1998); e *The Selected Journals of L.M. Montgomery Volume V: 1935-1942* (2004). Esses diários foram reeditados recentemente e publicados integralmente, sem censura, na coleção editada por Mary Rubio e Elizabeth Waterston intitulada *The Complete Journals of L.M. Montgomery* (2012-2013). Uma outra coleção, editada por Jen Rubio, foi publicada sob o nome *L.M. Montgomery's Complete Journals* (2016-2019). Segundo Eugene

Benson e William Toye, esses registros são “[...] um relato poderoso das tensões entre sua imagem pública como esposa de pastor e autora de sucesso, e sua vida privada como esposa, mãe e artista” (1997, p. 76, tradução nossa)¹⁴¹.

A seguir, pode-se visualizar a produção de Montgomery:

Quadro 6 – Produção literária de Lucy Maud Montgomery

Ano	Título da obra (Original em inglês)	Título da obra (Traduções em português – Brasil)	Público
Romances			
1908	Anne of Green Gables	Anne Shirley Anne de Green Gables Anne de cabelos ruivos	Crianças e jovens
1909	Anne of Avonlea	Anne de Avonlea	Crianças e jovens
1910	Kilmeny of the Orchard	Kilmeny do Pomar	Crianças e jovens
1911	The Story Girl	A menina das histórias	Crianças e jovens
1913	The Golden Road	A estrada dourada	Crianças e jovens
1915	Anne of the Island	Anne da Ilha	Crianças e jovens
1917	Anne’s House of Dreams	Anne e a casa dos sonhos A casa dos sonhos de Ann	Crianças e jovens
1919	Rainbow Valley	Vale do arco-íris Anne do Vale do arco-íris	Crianças e jovens
1921	Rilla of Ingleside	Rilla de Ingleside	Crianças e jovens
1923	Emily of New Moon	Emily de Lua Nova	Crianças e jovens
1925	Emily Climbs	A trajetória de Emily A escalada de Emily	Crianças e jovens
1926	The Blue Castle	O castelo azul	Adultos
1927	Emily’s Quest	A busca de Emily	Crianças e jovens
1929	Magic for Marigold	Sem tradução	Crianças e jovens
1931	A Tangled Web	Sem tradução	Adultos
1933	Pat of Silver Bush	Pat de Silver Bush	Crianças e jovens
1935	Mistress Pat	A senhora de Silver Bush	Crianças e jovens
1936	Anne of Windy Poplars	Anne de Windy Poplars	Crianças e jovens
1937	Jane of Lantern Hill	Jane de Lantern Hill	Crianças e jovens
1939	Anne of Ingleside	Anne de Ingleside	Crianças e jovens
Poesia			
1916	The Watchman and Other Poems (Coletânea)	Sem tradução	
1987	The poetry of Lucy Maud Montgomery (Coletânea)	Sem tradução	

¹⁴¹ “a powerful account of the tensions between her public image as minister's wife and successful author and her private life as wife, mother, and artist”.

Coletâneas de contos e crônicas			
1912	Chronicles of Avonlea	Crônicas de Avonlea	Crianças e jovens
1920	Further Chronicles of Avonlea	Mais crônicas de Avonlea Outras crônicas de Avonlea	Crianças e jovens
1974	The Road to Yesterday	Sem tradução	
1979	The Doctor's Sweetheart	Sem tradução	
1988	Akin to Anne: Tales of Other Orphans	Sem tradução	
1989	Along the Shore: Tales by the Sea	Sem tradução	
1990	Among the Shadows: Tales from the Darker Side	Sem tradução	
1991	After Many Days: Tales of Time Passed	Sem tradução	
1993	Against the Odds: Tales of Achievement	Sem tradução	
1994	At the Altar: Matrimonial Tales	Sem tradução	
1995	Across the Miles: Tales of Correspondence	Sem tradução	
1995	Christmas with Anne and Other Holiday Stories	Sem tradução	
2008	The Blythes are Quoted	Os contos dos Blythes (vol. 1) Os contos dos Blythes (vol. 2) Os poemas dos Blythes O retorno dos Blythes	Crianças e jovens
Diários			
1985	The Selected Journals of L.M. Montgomery Volume I: 1889-1910	Sem tradução	
1987	The Selected Journals of L.M. Montgomery Volume II: 1910-1921	Sem tradução	
1992	The Selected Journals of L.M. Montgomery Volume III: 1921-1929	Sem tradução	
1998	The Selected Journals of L.M. Montgomery Volume IV: 1929-1935	Sem tradução	
2004	The Selected Journals of L.M. Montgomery Volume V: 1935-1942	Sem tradução	
2012	The Complete Journals of L.M. Montgomery: The PEI Years: 1889-1901	Sem tradução	
2013	The Complete Journals of L.M. Montgomery: The PEI Years: 1901-1911	Sem tradução	
2016	L.M. Montgomery's Complete Journals: The Ontario Years, 1911-1917.	Sem tradução	
2017	L.M. Montgomery's Complete Journals: The Ontario Years, 1918-1921	Sem tradução	
2017	L.M. Montgomery's Complete Journals: The Ontario Years, 1926-1929	Sem tradução	
2018	L.M. Montgomery's Complete Journals: The Ontario Years, 1922-1925	Sem tradução	
2019	L.M. Montgomery's Complete Journals: The Ontario Years, 1930-1933.	Sem tradução	
Cartas			
1960	The Green Gables Letters: from L.M. Montgomery to Ephraim Weber, 1905-1909	Sem tradução	
1980	My Dear Mr. M: Letters to G.B. MacMillan from L.M. Montgomery	Sem tradução	
2006	After Green Gables: L.M. Montgomery's Letters to Ephraim Weber, 1916-1941	Sem tradução	
Ensaio			
1934	Courageous Women	Sem tradução	
Canção			
1907	The Island Hymn	Sem tradução	
Autobiografia			
1917	The Alpine Path: The Story of My Career	O caminho alpino: A história da minha carreira	

Fonte: L. M. Montgomery Institute (2022)¹⁴²

No total, Lucy Maud Montgomery escreveu e publicou 20 romances¹⁴³, 1 autobiografia, 1 coletânea de poesia, aproximadamente 450 poemas (alguns editados em coletâneas e antologias postumamente), 500 contos e mais de 5000 páginas de diários (RUBIO, WATERSTON, 1987). De modo geral, a autora,

[...] ao longo de sua carreira literária, teve como principal fonte de inspiração a beleza da natureza e suas associações familiares. Seus romances, poemas e contos refletem os climas cultural, intelectual e emocional de sua infância e adolescência. Suas descrições sempre refletem o contexto familiar da pastoral Ilha do Príncipe Eduardo. A beleza de seu ambiente, o calor das relações humanas e a pura felicidade da vida são a essência das histórias de Lucy Maud Montgomery. Seus escritos criativos têm uma pureza saudável, nutrida pela associação íntima com os seus antepassados de caráter forte e altos ideais. (BOLGER, 1974, p. 18-19, tradução nossa)¹⁴⁴

Além disso, ela recebeu condecorações por seus trabalhos, sendo elas:

Quadro 7 – Condecorações recebidas por Lucy Maud Montgomery

Ano	Condecorações
1923	L. M. Montgomery é a primeira mulher canadense a se tornar membro da <i>British Royal Society of Arts</i> (Sociedade Real Britânica das Artes da Inglaterra)
1935	L. M. Montgomery é admitida no <i>Literary and Artistic Institute of France</i> (Instituto Literário e Artístico da França)
1935	L. M. Montgomery torna-se oficial da <i>Order of the British Empire</i> (Ordem do Império Britânico)

Fonte: L. M. Montgomery Institute (2022)¹⁴⁵

Montgomery visitou a Ilha do Príncipe Eduardo pela última vez em 1939, mas não voltou a residir na região. Seu retorno à terra natal só se deu em 1942, com seu falecimento, aos 67 anos. A autora foi encontrada morta em sua residência, com um vidro de comprimidos ao lado e um de seus escritos. Inicialmente, o texto foi interpretado como nota de suicídio, fato encoberto pela família e por seu médico até recentemente, pois o “[...] escândalo em torno do aparente suicídio de Maud teria sido enorme” (ROSENBERG, 2021, p. 218). Embora o escrito

¹⁴² Disponível em: <<https://lmmontgomery.ca/about/lmm/works>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

¹⁴³ De acordo com Elizabeth Rollins Epperly (1992), dos 20 romances de Lucy Maud Montgomery publicados, 11 são protagonizados por personagens femininas que estão no período da infância ou no início da adolescência, e 9 por personagens femininas que se encontram no final da adolescência ou na vida adulta.

¹⁴⁴ “throughout her literary career, derived her principal inspiration from the beauty of nature and from her family associations. Her novels, poems and short stories reflect the cultural, intellectual and emotional climate of her childhood and adolescence. Her descriptions always mirror the familiar background of pastoral Prince Edward Island. The beauty of her environment, the warmth of human relationships, the sheer happiness of life are the stuff of Lucy Maud Montgomery’s stories. Her creative writings have a wholesome purity which was nurtured by her intimate association with forebears of strong character and high ideals.”

¹⁴⁵ Disponível em: <<https://lmmontgomery.ca/about/lmm/popular-questions>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

retratasse a angústia e a infelicidade da escritora, alguns pesquisadores apontam para o fato de que “Maud usava anotações como essa para compor seu diário” e que “[...] o número da página [encontrada] era 176”. Apesar de ter falecido em decorrência de uma overdose, o relatório do médico legista declarou como causa da morte “arteriosclerose e um altíssimo grau de neurastenia”, a fim de evitar comoção pública. Somente em setembro de 2008, a família Macdonald quebrou o silêncio sobre as circunstâncias incertas da morte de Montgomery. Um artigo foi escrito e publicado por sua neta Kate Macdonald, filha de Stuart Macdonald, que dizia:

O que nunca foi revelado é que L. M. Montgomery tirou a própria vida aos 67 anos por meio de uma overdose de drogas. Não me contaram os detalhes do que aconteceu, e eu nunca vi a nota que ela deixou, mas eu sei que ela pedia perdão. (THE GUARDIAN, 2008, tradução nossa)¹⁴⁶

Diante da declaração, especialistas iniciaram discussões sobre a dependência a medicamentos de Montgomery. A autora e seu marido consumiam drogas prescritas por médicos para ansiedade e insônia. Ela também era conhecida por se automedicar e por misturar medicamentos, bebidas alcoólicas e substâncias à base de ópio. De acordo com Elaine Showalter, era comum que as mulheres da Era Vitoriana “[...] fossem conduzidas ao uso de ópio e de seus derivados pela desesperada monotonia e restrição de suas vidas” (1982, p. 129, tradução nossa)¹⁴⁷. A deterioração dos estados físicos e mentais da escritora canadense e de seu marido resulta de anos de uso de inúmeras substâncias que, mesmo assim, eles continuavam consumindo. Pelos dados recolhidos por Alanna Mitchell (2020), trata-se de um caso de dependência química¹⁴⁸. A questão que vem sendo debatida por pesquisadores desde então é se a overdose de Montgomery foi acidental ou deliberada. Rosenberg comenta que há motivos para não se ter certeza: “[Montgomery] tinha emagrecido bastante em pouco tempo e pode não ter se dado conta de que uma dose que era apropriada para seu peso normal poderia ser letal na condição que estava” (2021, p. 219). Ao mesmo tempo, o texto deixado pela autora levanta inúmeros questionamentos:

¹⁴⁶ “What has never been revealed is that LM Montgomery took her own life at the age of 67 through a drug overdose. I wasn't told the details of what happened, and I never saw the note she left, but I do know that it asked for forgiveness”. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2008/sep/23/booksforchildrenandteenagers>>. Acesso em: 20 de mar. 2022.

¹⁴⁷ “were driven to real opium and opium derivatives by the hopeless monotony and restriction of their lives.”

¹⁴⁸ Disponível em: <<https://www.macleans.ca/society/health/lucy-maud-montgomerys-secret-drug-addiction/>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

Perdi a cabeça com encantamentos e não ousou pensar o que eu poderia fazer com esses encantamentos. Que Deus me perdoe e espero que todos me perdoem, mesmo que não consigam compreender. Minha posição é horrível demais para suportar, e ninguém percebe isso. Que fim para uma vida na qual sempre tentei fazer o meu melhor, apesar de muitos erros. (MONTGOMERY, s. d. apud ROSENBERG, 2020, p. 218)

Esse trecho, supostamente a nota de suicídio da autora, integra um volume de pelo menos 176 páginas, entretanto, esse diário jamais foi encontrado. Sage aponta que os diários revelam que “Montgomery era tão adepta a comentários sociais quanto era a composições reflexivas, mas também expõem sua crescente infelicidade” (1999, p. 444, tradução nossa)¹⁴⁹. Ainda assim, as folhas que integravam o suposto volume de no mínimo 176 páginas “[...] desapareceram na época de sua morte e nunca mais foram vistas. É provável que tenham sido deliberadamente destruídas” (ROSENBERG, 2021, p. 220). A biógrafa lembra que as páginas provavelmente continham passagens que seriam prejudiciais ao filho da escritora, Chester Macdonald, que vivia na residência e foi visto roubando itens da casa após a morte da mãe. De toda forma, as lacunas sobre a vida e a morte da autora abrem para especulações diversas que, por sua vez, chamam a atenção de leitores em todo o mundo, inclusive no Brasil.

Cabe destacar que a história de vida de Lucy Maud Montgomery conquistou o interesse dos leitores brasileiros, tanto quanto suas obras. Embora a fortuna crítica a respeito da escritora no país ainda seja tímida, sua autobiografia (2020) e a biografia escrita por Liz Rosenberg (2021) foram publicadas imediatamente após o sucesso de *Anne de Green Gables* (2020) e da série *Anne with an “E”* (2017-2019), ambas pelo selo Principis da editora Ciranda Cultural. Além disso, a agência literária Riff anunciou, em seu *website*, que os direitos da famosa biografia *The gift of wings*, de Mary Rubio, considerada autoridade no que diz respeito à vida de Montgomery, foram adquiridos no Brasil pela editora Ciranda Cultural¹⁵⁰, o que indica o interesse dos leitores brasileiros em conhecer L. M. Montgomery para além de *Anne de Green Gables* (2020).

Antes de propormos algumas reflexões sobre o interesse recente dos leitores brasileiros pela vida e obra de Lucy Maud Montgomery, cabe investigar se há também interesse por parte de pesquisadores em âmbito acadêmico.

¹⁴⁹ “Montgomery to have been as adept at social commentary as she was at reflective lyrics, but also exposing her increasing unhappiness”.

¹⁵⁰ Disponível em: <https://www.agenciarriff.com.br/latest_deals/lucy-maud-montgomery-the-gift-of-wings/>. Acesso em: 15 maio 2022.

2.2.1 Fortuna crítica em línguas portuguesa e inglesa

Pela trajetória de Lucy Maud Montgomery, nota-se que sua produção alcançou reconhecimento mundial, tornando-se popular entre pessoas de diversas localidades, faixas etárias e épocas. Suas obras, em especial *Anne de Green Gables* (2020), são consideradas marcos no cânone canadense. O *status* de cânone pressupõe que tenham alcançado mérito acadêmico e valorização no campo literário (BOURDIEU, 1996). De fato, as obras de Montgomery são objeto de estudo de diversas pesquisas e publicações, sobretudo em língua inglesa. Atualmente, o instituto intitulado “L. M. Montgomery Institute” (“Instituto L. M. Montgomery”), que integra a universidade *University of Prince Edward Island*, na Ilha do Príncipe Eduardo, Canadá, é o maior centro de estudos acadêmicos voltados à vida, obra, cultura e influência da autora. Fundado em 1993, com fomentos advindos do *Social Sciences and Humanities Research Council of Canada* (Conselho de Pesquisa em Ciências Sociais e Humanas do Canadá), o Instituto contribuiu com a consolidação de um campo de estudos sobre Lucy Maud Montgomery. De acordo com Carole Gerson, o auxílio financeiro proporcionado pelo governo canadense possibilitou a organização do

[...] primeiro dos seminários internacionais bienais do Instituto, em 1994, que levou à publicação de várias coleções de ensaios temáticos. Sob orientação inicial de Elizabeth Epperly e Irene Gammel, o Instituto estabeleceu vários mandatos. Ele firma um alto nível acadêmico, organizando seus seminários de modo a concentrar abordagens academicamente significativas relacionadas a Montgomery, como cultura canadense, cultura popular, escrita de cunho autobiográfico, e conflitos, e garantindo que os volumes publicados passem por revisão por pares, a fim de que apareçam nas principais imprensas acadêmicas. Ao mesmo tempo, o Instituto reconhece a importância da enorme comunidade não-acadêmica voltada a Montgomery, que inclui muitos pesquisadores leigos devotados, e agradece suas participações em seminários e em outros eventos, embora também permaneça sensível à posição de Montgomery na Ilha do Príncipe Eduardo entre os moradores locais e em sua extensa família. (GERSON, 2010, posições do Kindle 602-609, tradução nossa)¹⁵¹

Em seguida, é possível vislumbrar o prédio da *Robertson Library* (Biblioteca Robertson), na *University of Prince Edward Island*, onde o Instituto está localizado:

¹⁵¹ “the first of the Institute’s biennial international conferences in 1994, which have led to the publication of several thematically organized collections of essays. Under the initial guidance of Elizabeth Epperly and Irene Gammel, the Institute established multiple mandates. It asserts a high level of scholarship by organizing its conferences to focus on Montgomery through academically significant approaches such as Canadian culture, popular culture, life writing, and conflict, and by ensuring that the resulting peer-reviews volumes appear with top scholarly presses. At the same time, the Institute recognizes the significance of Montgomery’s huge non-academic community, which includes many devoted lay researchers, and welcomes their participation at conferences and other events, while also remaining sensitive to Montgomery’s personal position in Prince Edward Island among local residents and her extended family.”



Figuras 19 e 20 – Frente do prédio da *Robertson Library*, na *University of Prince Edward Island*, onde está localizado o “L. M. Montgomery Institute”, e placa sinalizando as dependências da biblioteca e do Instituto.

(Fonte: Acervo pessoal (2023))

Também pode-se visualizar o interior do “L. M. Montgomery Institute”:



Figuras 21 e 22 – Interior do “L. M. Montgomery Institute” na *University of Prince Edward*, Canadá

(Fonte: Acervo pessoal (2023))

De modo geral, o Instituto vem fomentando e realizando pesquisas acadêmicas diversas, além dos congressos internacionais e da curadoria de um amplo acervo. Seu acervo é reconhecido como o maior acervo relacionado a Montgomery no mundo, contendo primeiras edições, edições estrangeiras, cartas, fotografias, cartões postais e periódicos com as primeiras histórias e poemas publicados pela autora canadense (L. M. MONTGOMERY INSTITUTE, 2022)¹⁵². O acesso a este acervo é limitado a visitantes do Instituto, tendo em vista que os

¹⁵² Disponível em: <<https://lmmontgomery.ca/about/institute>>. Acesso em: 06 ago. 2022.

materiais ainda não foram disponibilizados digitalmente; no entanto, seus integrantes têm procurado disponibilizar alguns deles no *site* “Kindred Spaces”. Essa é uma preocupação compartilhada com a *University of Guelph*, que possui a custódia dos diários de Montgomery e de outros materiais relacionados à escritora, e tem buscado disponibilizar seu acervo digitalmente. Até o presente momento, o centro de pesquisa associado à *University of Guelph*, intitulado “Lucy Maud Montgomery Research Centre” (“Centro de Pesquisa Lucy Maud Montgomery”), cujo “[...] *site* é a principal fonte de informações relacionadas à vida de Montgomery em Ontário” (GERSON, 2010, posição do Kindle 609, tradução nossa)¹⁵³, digitalizou e disponibilizou fotografias históricas da autora e de sua família, utilizadas nesta dissertação. Além disso, o centro de pesquisa intitulado “Modern Literature and Culture Research Centre” (“Centro de Pesquisa em Literatura e Cultura Modernas”), estabelecido em 2006 pela pesquisadora Irene Gammel, na *Ryerson University* (Universidade de Ryerson), mantém bolsas de fomento contínuas para que pesquisadores possam aprofundar seus estudos sobre Montgomery. Cabe destacar que, em conformidade com Carole Gerson, professores e pesquisadores destas instituições são entrevistados regularmente pela emissora canadense CBC e por outros canais de televisão, cuja “[...] sede de notícias sobre Montgomery parece insaciável” (2010, posições do Kindle 614, tradução nossa)¹⁵⁴.

Visando a coletar dados de publicações acadêmicas em língua inglesa relacionadas a Lucy Maud Montgomery, utilizou-se o levantamento bibliográfico feito pelo pesquisador Benjamin Lefebvre (2022), em *listserv* do *site* “L. M. Montgomery Online”. De acordo com Lefebvre (2022), 71 dissertações e teses em língua inglesa voltadas ao trabalho da autora canadense foram publicadas no período de 1961 a 2019. Além disso, ele recolheu os seguintes dados, em relação à produção acadêmica sobre Montgomery: 71 livros (1912-2022); 17 coleções de ensaios (1976-2022); 3 antologias críticas (2013-2015); 8 periódicos e coleções especiais (1975-2021); 420 capítulos de livros (1966-2022); 299 artigos publicados em periódicos (1942-2022); 244 paratextos, o que inclui prefácios, introduções e notas (1920-2022); e 415 resenhas (1942-2020).

Ademais, Montgomery foi citada 46 vezes em dicionários biográficos, enciclopédias e em compilados relacionados às temáticas de literatura canadense, literatura de língua inglesa, literatura de autoria feminina, e literatura infantil e juvenil, no período de 1927 a 2011. Segundo

¹⁵³ “website is the primary source of information relating to Montgomery’s life in Ontario”.

¹⁵⁴ “whose thirst for news about Montgomery seems unquenchable”.

Benjamin Lefebvre (2022), a vida e obra da autora também motivou a produção em língua inglesa de: 21 biografias (1959-2019); 727 resenhas jornalísticas (1908-1940); 8 edições comentadas de suas obras (1997-2019); e 59 recontos, reendereçamentos e adaptações para outros formatos, como para histórias em quadrinhos (1961-2022).

Cabe mencionar que, embora grande parte da fortuna crítica relacionada à vida e obra de Lucy Maud Montgomery em língua inglesa seja de origem canadense, a crítica literária estadunidense também se dedica aos estudos desta autora, sobretudo de *Anne de Green Gables* (2020). Por ter sido publicado inicialmente nos Estados Unidos, a crítica literária desta nação vê o romance de Montgomery (2020) como sua propriedade e parte do cânone estadunidense de literatura infantil e juvenil. De acordo com Cecily Devereux (2001), muitos críticos literários dos Estados Unidos tratam Anne como uma garota estadunidense, comparando-a, muitas vezes, às personagens em *Little women* (1868), de Louisa May Alcott, *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1903), de Kate Douglas Wiggin, e *A girl of the Limberlost* (1909), de Gene Stratton-Porter. É o caso do artigo intitulado “Kindred Spirits All: Green Gables Revisited”, de Carol Gay, que compara a produção de Montgomery a *Little women* (1868), de Alcott, e a *The country of the pointed firs* (1896), de Sarah Orne Jewett. Um estudo de Eve Kornfield e Susan Jackson (1987) acerca do romance de formação do século XIX também considera Anne Shirley vagamente e amplamente estadunidense, uma personagem que pode ser compreendida, inclusive, como a personificação do “novo mundo” e ideologicamente republicana. Nessa pesquisa, a incorporação de Anne Shirley e da obra de Montgomery (2020) às ideias do nacionalismo anglo-canadense do início do século XX é crucialmente obscurecida por sua inclusão no, e em relação ao, cânone estadunidense: “*Esta Anne não é a ‘nossa Anne’ de forma alguma, mas ‘a Anne deles’*” (DEVEREUX, 2001, p. 18, destaque da autora, tradução nossa)¹⁵⁵. Desse modo, a obra *Anne de Green Gables* (2020) “[...] também faz parte da história literária estadunidense e da ‘cultura feminina’ estadunidense” (2001, p. 18, tradução nossa)¹⁵⁶.

No Brasil, a produção acadêmica relacionada a Lucy Maud Montgomery ainda é tímida, considerando sua recente popularidade. No Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e em repositórios institucionais, não foram encontradas dissertações de mestrado ou teses de doutorado que buscassem analisar especificamente as obras de Montgomery. Foram encontradas, no entanto, duas dissertações voltadas às adaptações da obra *Anne de Green*

¹⁵⁵ “*This Anne is not ‘our Anne’ at all, but ‘their’ Anne.*”

¹⁵⁶ “*is also a part of American literary history and American ‘girl culture.’*”

Gables (2020) para outras mídias, utilizando-se das teorias da adaptação e dos estudos da tradução.

A dissertação de Kátia Barbosa de Macedo (2021) tem por objetivo analisar a adaptação da personagem Anne Shirley na série audiovisual *Anne with an “E”* (2017-2019), produzida pela emissora CBC, em parceria com o serviço de *streaming* Netflix. Embora apresente uma análise da obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, a fim de fundamentar a hipótese de que a série televisiva atualizou a personagem Anne para o público do século XXI, Macedo (2021) enfoca a adaptação da obra literária para série televisiva e seus recursos audiovisuais. Ela utiliza como aporte teórico as noções de adaptação e as teorias da área da comunicação, desenvolvendo pesquisas no âmbito dos estudos da tradução, não no literário.

A dissertação de Jéssica Thaiany Silva Neves (2021), por outro lado, busca analisar a adaptação de *Anne de Green Gables* (2020), de Montgomery, para a narrativa gráfica homônima. Neves (2021) tem por objetivo identificar quais elementos da personagem Anne ganham mais destaque na *graphic novel* adaptada por Mariah Marsden e Brennan Thummler, publicada em nosso país em 2022. Apesar de fazer uma comparação entre a construção da personagem na obra fonte e em sua transposição para a *graphic novel*, o objeto de estudo deste trabalho é a novela gráfica e a transposição imagético-textual entre obra fonte e adaptação. Trata-se de um trabalho realizado também no âmbito dos estudos da tradução. Cabe mencionar que, assim como Macedo (2021), Neves (2021) utiliza a edição original em inglês de *Anne de Green Gables* (2020) em sua análise, intitulada *Anne of Green Gables* (1908). Não há dissertações de mestrado ou teses de doutorado que analisem a edição traduzida da obra em língua portuguesa.

Nos acervos do Scielo, também não foram encontradas publicações referentes aos trabalhos de Montgomery. Em buscas efetuadas no Google Acadêmico, pôde-se encontrar três artigos publicados em periódicos, sendo um deles focado na adaptação de *Anne de Green Gables* (2020) para a série televisiva *Anne with an “E”* (2017-2019), outro na adaptação para *graphic novel* e o terceiro sobre a obra original. O artigo de Marcelo Gomes da Silva e Rafael Henrique da Silva Guimarães (2019), intitulado “*Anne with an “E”*: história da educação em série”, analisa o papel educativo da série televisiva por meio dos discursos abordados em seus episódios. No artigo “A Ilustração como tradução: uma análise da personagem Anne na *Graphic Novel Anne of Green Gables*”, de Jéssica Thaiany Silva Neves e Sinara de Oliveira Branco (2020), busca-se analisar a personagem Anne Shirley na *graphic novel Anne of Green Gables*.

Embora a obra literária original seja mencionada, ela não é objeto de estudo dos dois textos. Ela é objeto de análise, no entanto, do artigo de Mariana Passos Ramalhete e Samira da Costa Sten (2018), intitulado “Crítica ao eterno feminino em *Anne de Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery”. Esse texto analisa a obra, visando a discutir, a partir das reflexões de Simone de Beauvoir, “[...] as proposições quanto à quebra de expectativas de uma obra inserida em um contexto social, cujo primado estabelecia, e ainda estabelece, a manutenção e/ou constituição do comportamento da mulher vassalo aos dogmas patriarcais” (RAMALHETE; STEN, 2018, p. 433). Trata-se do único trabalho publicado em periódicos que objetiva analisar especificamente a obra de Montgomery.

Em buscas do Currículo Lattes, puderam-se encontrar quatro capítulos publicados referentes à produção da autora canadense. O capítulo “*Anne de Green Gables*: uma abordagem crítica à sociedade machista e falocêntrica e seus reflexos na atual conjuntura da sociedade contemporânea”, de Adriana Márcia Marinho da Silva e Maria Ruthyele Ferreira do Nascimento Gonzaga (2021), propõe-se a refletir sobre o papel da mulher na sociedade, o machismo e o falocentrismo no contexto social, e a condição de subordinação da mulher pela análise da obra *Anne de Green Gables* (2020). As autoras defendem que “[...] apesar de ser uma mera literatura juvenil, há [na obra] toda uma abordagem feminista baseada na realidade de fato existente naquela época, na qual as mulheres ainda tentavam de forma gradativa mudar os dogmas e valores vassalos” (2021, p. 103). Nota-se, pelo uso do adjetivo “mera”, a desvalorização da literatura juvenil enquanto subsistema que aborda, em suas obras, temáticas sociais e utiliza abordagens críticas.

No capítulo “Literatura juvenil e a crítica ao Eterno feminino: uma leitura de *Anne de Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery”, de Mariana Passos Ramalhete e Samira da Costa Sten (2019), busca-se analisar a obra *Anne de Green Gables* (2020), de Montgomery, a partir das reflexões de Simone de Beauvoir. Este texto se assemelha ao artigo publicado pelas autoras anteriormente, em periódico.

No capítulo “Literatura juvenil de autoria feminina e formação do leitor: uma leitura de *Anne de Green Gables*, de L. M. Montgomery”, Tatiane Rodrigues Lopes dos Santos e Eliane Ap. G. R. Ferreira (2022) analisam a obra *Anne de Green Gables* (2020) a partir do aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), refletindo sobre a literatura juvenil de autoria feminina.

Por outro lado, o capítulo intitulado “*Anne de Green Gables* e *Anne with an “E”*: Diálogos possíveis”, sob autoria de Lígia R. M. Cavalari Menna e Sandra Trabucco Valenzuela

(2021), tem por objetivo identificar diálogos intertextuais entre o romance *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, a série *Anne with an "E"* (2019-2021) e as artes plásticas, com foco na construção da personagem Anne Shirley.

Por fim, foram encontradas, em buscas do Currículo Lattes, menções a alguns Trabalhos de Conclusão de Curso e trabalhos realizados no âmbito de especializações, bem como a apresentações de trabalho em eventos e a resumos publicados. Grande parte desse material não está disponível digitalmente ou não foi encontrada.

Pode-se visualizar, a seguir, a fortuna crítica das obras de Montgomery em textos acadêmicos em língua inglesa e portuguesa:

Quadro 8 – Fortuna crítica de Lucy Maud Montgomery em textos acadêmicos

Tipo de produção	Ano de publicação	Quantidade
Fortuna crítica em textos acadêmicos em língua inglesa		
Dissertações e teses	1961-2019	71
Livros	1912-2022	71
Capítulos de livros	1966-2022	420
Coleções de ensaios	1976-2022	17
Antologias críticas	2013-2015	03
Periódicos e coleções especiais	1975-2021	08
Artigos publicados em periódicos	1942-2022	299
Paratextos (prefácios, introduções, notas etc.)	1920-2022	244
Resenhas	1942-2020	415
Total de produções em língua inglesa	1.548	
Fortuna crítica em textos acadêmicos em língua portuguesa (Brasil)		
Dissertações e teses	2021	02
Capítulos de livros	2019-2021	04
Artigos publicados em periódicos	2018-2020	03
Total de produções em língua portuguesa (Brasil)	09	

Fontes: Benjamin Lefebvre (2022)¹⁵⁷ e levantamento feito pela autora (2022)¹⁵⁸

Embora a produção acadêmica relacionada a Lucy Maud Montgomery seja significativa em língua inglesa, Irene Gammel (2010) relembra que foi somente com a publicação das pesquisas de Gabriella Åhmansson, Elizabeth Epperly, Mollie Gillen, Mary Rubio, Elizabeth Waterston e Rea Wilmshurst, entre outras, que as obras de Montgomery passaram a ter mérito acadêmico, tendo em vista que ela era marginalizada por escrever livros infantis e juvenis, e silenciada por ser mulher. Essas estudiosas foram pioneiras nos estudos sobre Montgomery, escalando “[...] o ‘Caminho Alpino’, a fim de obter credibilidade para a autora. Dessa forma, elas foram as primeiras a identificar a sofisticação literária de Montgomery [...], seu uso de

¹⁵⁷ Levantamento disponível em: <<https://lmonline.org/>>. Acesso em: 18 jul. 2022.

¹⁵⁸ Para este levantamento, foram consultadas as seguintes plataformas: Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, Scielo, Google Acadêmico, Currículo Lattes e repositórios institucionais de universidades conceituadas do país.

narração e de sátiras subversivas de duas vozes [...], e suas camadas de subtextos e de sutilezas narrativas” (2010, posição do Kindle 163, tradução nossa)¹⁵⁹. A princípio, a fortuna crítica da autora canadense era apresentada exclusivamente como protofeminista. No entanto, com a publicação das obras destas pesquisadoras, que visavam a resgatar e a visibilizar a produção literária de Montgomery, o campo de Estudos sobre L. M. Montgomery (GAMMEL, 2010) se ampliou e se estabeleceu como uma área notavelmente diversa que abarca análises por visadas teóricas diversas, inclusive pela Crítica Feminista.

Carole Gerson (2010) acredita que a publicação dos diários de Montgomery, editados por Mary Rubio e Elizabeth Waterston, em 1985 e 1987, foi um dos fatores responsáveis pela subsequente consolidação dos Estudos sobre L. M. Montgomery (GAMMEL, 2010) e do *status* de cânone de suas obras literárias. Com a publicação destes volumes, houve novo interesse, por parte de leitores diversos, pela vida e obra de Lucy Maud Montgomery, o que coincidiu, também, com o surgimento da segunda onda do feminismo, que buscava visibilizar biografias e histórias de mulheres. A recepção proporcionada pela publicação de seus diários serviu, deste modo, como “[...] base para o estabelecimento dos estudos sobre Montgomery como um campo reconhecido academicamente” (GERSON, 2010, posição do Kindle 602, tradução nossa)¹⁶⁰.

No Brasil, a produção acadêmica sobre Lucy Maud Montgomery ainda é tímida. Nota-se a prevalência da obra *Anne de Green Gables* (2020) nas produções acadêmicas brasileiras. Apesar do romance de estreia de Montgomery ser contemplado em todos os textos acadêmicos em língua portuguesa levantados, a maior parte dos trabalhos enfoca a sua adaptação para outros formatos, principalmente para a série audiovisual *Anne with an “E”* (2019-2021). Esses estudos utilizam como aporte teórico a Crítica Feminista, as teorias da adaptação e da tradução, e os diálogos entre literatura e outras artes. Questões relativas ao subsistema da literatura juvenil e as potencialidades da obra na formação do jovem leitor não são levantadas. Além disso, não há dissertações de mestrado ou teses de doutorado que tenham como objetivo analisar a obra *Anne de Green Gables* (2020) pelo aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999). Evidencia-se, desse modo, o ineditismo desta dissertação.

Nota-se, por fim, que, apesar das poucas produções acadêmicas voltadas ao trabalho de Lucy Maud Montgomery, há um interesse recente pela vida e obra da autora canadense por parte de pesquisadores brasileiros. As obras da escritora, sobretudo *Anne de Green Gables*

¹⁵⁹ “an ‘Alpine Path’ in achieving credibility for the author. Thus they were the first to identify Montgomery’s sophisticated literary techniques [...], her use of subversive, double-voiced narration and satire [...], and her layers of subtexts and narrative subtlety.”

¹⁶⁰ “Publication of the first volumes of Montgomery’s edited journals provided the groundwork for the establishment of Montgomery studies as a recognized academic field.”

(2020), tem cativado igualmente acadêmicos e jovens leitores. A seguir, investigaremos o porquê de tal interesse.

2.3 O texto literário em foco

Para entender as razões por trás do sucesso recente da vida e obra de Lucy Maud Montgomery no Brasil, é preciso discutir o funcionamento da indústria cultural, em que suas obras estão inseridas. De acordo com Edgar Morin (1977), no interior da indústria cultural, a criação tende a se tornar produção pela racionalização no processo de divisão do trabalho. O sistema industrial começa na “fabricação” dos produtos, segue pelos planejamentos de produção, de distribuição, e termina nos estudos do mercado cultural. Morin (1977) cita, como exemplo, a divisão de trabalho do filme: a matéria-prima do filme é o seu *script* ou o romance que será adaptado; a partir disso, a cadeia começa com os adaptadores, cenaristas, dialogistas, demais especialistas, até que o realizador intervém ao mesmo tempo em que o decorador, o músico e o montador, e dão acabamento à obra. Nesse sentido, a produção do livro também passa por uma divisão de trabalho: a partir do manuscrito, dá-se início à revisão, copidesque, preparação, edição, diagramação e impressão, além da criação publicitária. Trata-se de uma padronização que impõe moldes espaço-temporais ao produto cultural. Dentro desses moldes está o emprego dos arquétipos e dos estereótipos nas produções, visando a fins lucrativos.

Umberto Eco (2001, p. 50) afirma que a fabricação de livros “[...] tornou-se um fato industrial, submetido a todas as regras da produção e do consumo”, posto que toda manifestação artística está submetida ao consumo. Assim, não podemos ignorar o fato de que o livro é um produto que está inserido em uma indústria voltada ao capital, de tal forma que a produção de um romance já pressupõe a sua versão em filme até o mínimo efeito sonoro (HORKHEIMER; ADORNO, 2002). O livro é, pois, produzido segundo as normas maciças da fabricação industrial, o que assegura que a produção se mantenha em um “termo médio”, de modo a atingir o grande público e gerar lucro.

Dessa forma, o autor, artista, intelectual e criador, ao ter suas obras adaptadas e enquadradas neste “termo médio”, acaba por não as reconhecer, e mesmo negá-las, apesar das significativas remunerações que esse processo lhe traz: “[...] vemos frequentemente autores que dizem: ‘Isso não é meu filme, fui obrigado a aceitar esta vedete [...]. Tive que aceitar este *happy end*’” (MORIN, 1977, p. 32). No seio da indústria cultural, multiplica-se o “[...] autor não apenas envergonhado de sua obra, mas também negando que sua obra seja obra sua. O autor

não pode mais se identificar com sua obra. Entre ambos criou-se uma extraordinária repulsa” (MORIN, 1977, p. 33). Dessa relação de rejeição surgem, em conformidade com o sociólogo, a frustração e o cinismo.

Lucy Maud Montgomery, em seus diários e cartas, demonstra sua insatisfação em ter de ceder às vontades de seus editores e de seu público. Conforme Carole Gerson, “Embora Montgomery quisesse ganhar dinheiro, como a maioria dos autores, ela também visava à respeitabilidade literária e se considerava uma artista que deveria controlar os termos de seu trabalho” (2007, p. 313, tradução nossa)¹⁶¹, o que nem sempre ocorria. Mary Rubio menciona que Montgomery era “[...] uma escritora altamente disciplinada e eficiente que, em alguns de seus outros romances, era muito consciente de seu público leitor e muito disposta a se conformar com o gosto deles, visando às vendas” (1975, p. 33, tradução nossa)¹⁶². A pesquisadora acrescenta que, nas cartas da autora canadense destinadas ao seu amigo e escritor Ephraim Weber, escreveu que “[...] ela estava bastante satisfeita com o dinheiro que sua caneta lhe trouxe, mas que não tinha ilusões de que estava criando alta literatura com as histórias e poesias que ela produziu antes e depois de *Anne*” (1975, p. 33, tradução nossa)¹⁶³, em razão das escolhas feitas para agradar seus editores e leitores. Entre essas escolhas, inclui-se o sucesso acadêmico de *Anne* e a morte de Matthew Cuthbert, das quais Montgomery declarou “[...] não ter gostado [...], mas que ela sentiu que seriam exigidas pelo público leitor, a primeira como forma de recompensar *Anne* por ter sido uma boa menina, e a segunda para impor uma escolha a *Anne*” (RUBIO, 1975, p. 33, tradução nossa)¹⁶⁴. De acordo com entrada do diário da autora, “[o] pobre Matthew deve morrer para que surja a necessidade de auto sacrifício por parte de *Anne*. Então ele se juntou à longa procissão de fantasmas que assombram o meu passado literário” (MONTGOMERY, 2007, p. 290, tradução nossa)¹⁶⁵. Nota-se o teor moralizante do excerto, comum ao contexto sócio-histórico-cultural vivenciado por Montgomery. Em sua autobiografia, a autora comenta, ainda, sobre o moralismo na literatura infantil e juvenil, e sua relação com o fator de venda:

¹⁶¹ “[a]lthough Montgomery wanted to make money, like most authors she also aspired to literary respectability and thought of herself as an artist who should control the terms of her work.”

¹⁶² “[...] a highly disciplined and efficient writer who was, in some of her other novels, too aware of her reading public, and too willing to conform to their taste so as to sell.”

¹⁶³ “She was quite gratified by the money which her pen brought but she had no illusions that she was creating great literature in the stories and poetry which she ground out before and after *Anne*.”

¹⁶⁴ “She didn’t [like] either, but that she felt they would be demanded by the reading public, the first as a reward because *Anne* had been a good girl, and the second to enforce a choice upon *Anne*.”

¹⁶⁵ “[p]oor Matthew must die so that there might arise the necessity for self-sacrifice on *Anne*’s part. So he joined the long procession of ghosts that haunt my literary past.”

Escrevo muitas histórias infantojuvenis. Gosto desse gênero, mas gostaria mais se não precisasse incluir uma “moral da história”. É uma regra, não vendem se não tiver um ensinamento. Portanto, lá colocamos a moral, geral ou sutil, de acordo com a preferência de cada editor. O tipo de história infantojuvenil que eu mais gosto de escrever, e de ler também, é aquele conto interessante, envolvente, “arte por arte”, ou melhor, “diversão por diversão”, sem uma moral insidiosa escondida como se fosse um comprimido disfarçado em uma colher de geleia! (MONTGOMERY, 2020, p. 59-60)

Percebe-se que Montgomery tinha conhecimento acerca do mercado livreiro, bem como consciência das necessidades de seus leitores. Ela admitiu ter sido contaminada pelo “[...] demônio do lucro mundano” (MONTGOMERY, 2020, p. 57) e almejava uma vida dedicada à escrita que lhe proporcionasse independência financeira. Isso fez com que produzisse obras segundo as normas maciças da fabricação industrial, recorrendo ao emprego de arquétipos e de estereótipos populares, a fim de alcançar e agradar ao grande público. Quando os editores exigiram uma sequência de *Anne de Green Gables* (2020), devido ao imenso sucesso de seu romance de estreia, a autora “[...] imediatamente produziu uma, embora tenha observado que nela faltava a espontaneidade e o frescor do primeiro livro de Anne” (RUBIO, 1975, p. 33 – tradução nossa)¹⁶⁶. Para a Page Company, a serialização das histórias sobre Anne Shirley era de extremo interesse, tendo em vista o “boom” na comercialização de obras, sobretudo seriadas, voltadas ao público infantil e juvenil. Esta manipulação comercial não impediu, contudo, que Montgomery escrevesse histórias originais e autônomas, marcadas pela linguagem estética, personagens subversivas e tramas cativantes, capazes de fomentar a formação de um leitor crítico ou estético, emancipando-o. Em vez de ocultar a contradição entre mercado e autonomia (HORKHEIMER; ADORNO, 2002), a escritora acolheu na consciência da própria produção. Trata-se de uma relação que evidencia “[...] a riqueza artística e humana da obra produzida” (MORIN, 1977, p. 28).

Cabe ressaltar que o fato de Montgomery ter produzido obras literárias que seguiam os preceitos mercadológicos esperados não desmerece seu trabalho nem modifica as potencialidades de sentidos de seus textos, somente ressalta que o livro é um produto inserido na indústria cultural e, como tal, busca se aproximar de seu público-alvo. Segundo Elizabeth Rollins Epperly, apesar dos limites mercadológicos impostos a Montgomery, sua produção é autêntica, tendo em vista que ela subverteu muitas destas limitações:

Montgomery aprendeu [...] a escrever para o mercado; ela queria vender o que escrevia e tornar-se uma “trabalhadora” de sucesso, como ela mesma dizia, já que não

¹⁶⁶ “[...] immediately churned one out, but observed that it lacked the spontaneity and freshness of the first Anne book”.

se considerava um gênio que pudesse ignorar dinheiro em prol da arte. Mas Montgomery também aprendeu [...] a injetar algo de si própria na escrita – a infundir o próprio senso de diversão ou a própria perspectiva em algumas das surpresas dos diálogos e acontecimentos. E, assim, quando escreveu o primeiro romance, ela já era adepta a escrever dentro de limites, mas, ainda assim, libertar as suas inclinações poéticas e humorísticas. (1992, p. 07, tradução nossa)¹⁶⁷

Por essas razões, a obra *Anne de Green Gables* (2020), bem como as suas sequências e as demais obras de Montgomery, são consideradas cânones da literatura canadense e clássicos da literatura juvenil mundial. Nesta dissertação, entende-se por clássicos em conformidade com Ítalo Calvino:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (2000, p. 11)

Sílvia Borelli relembra que os clássicos podem ser populares ou eruditos, e que é preciso considerar “[...] a possível convivência, no mundo moderno, de variados prazeres que podem ser saciados pela fruição estética e pelas sensações excessivas. Ambas conduzem a experiências quase únicas: transcendências, imanências; pavor, demo, choro, riso” (1996, p. 52-53). Quanto às experiências proporcionadas em *Anne de Green Gables* (2020), acredita-se que ela, como se verá adiante, pode contribuir para a formação de um leitor crítico ou estético. Embora a Estética da Negatividade acredite que a arte monádica, diante da massa de consumidores da indústria cultural, não tenha mais salvação, Hans Robert Jauss (1979) considera que a experiência estética, tanto da arte contemporânea quanto da arte do passado, pelos *mass media*, não apenas atinge uma camada culta, mas também abre para um círculo de destinatários que anteriormente não havia sido alcançado. Para o teórico,

É só de modo parcial que a necessidade estética é manipulável, pois a produção e a reprodução da arte, mesmo sob as condições da sociedade industrial, não consegue determinar a recepção: a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente da aprovação e da recusa, e, por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico. (JAUSS, 1979, p. 57)

Interessa-nos, desse modo, a recepção da obra literária e não a sua produção e reprodução, tendo em vista que estas não determinam a sua recepção. Com a popularidade da

¹⁶⁷ “Montgomery had learned [...] to write for the market; she wanted to sell what she wrote and to become a successful ‘worker’, as she put it, since she did not regard herself as a genius who could ignore money for the sake of art. But Montgomery also learned [...] to inject something of herself into the writing – to infuse her sense of fun or her own perspective into some of the surprises of dialogue or event. And thus when she did write her first novel, she was already adept at writing within boundaries and yet liberating her own poetic and humorous bents.”

obra *Anne de Green Gables* (2020) em nosso país, informações a respeito da vida da autora canadense também passaram a ser buscadas, o que pode impactar na recepção de sua produção.

Walter Benjamin afirma que o cinema, inserido na indústria cultural, constrói o “[...] culto da ‘estrela’, que favorece o capitalismo dos produtores cinematográficos, protege essa magia da personalidade, que há muito já está reduzida ao encanto podre de seu valor mercantil” (2002, p. 239). Max Horkheimer e Theodor Adorno (2002) apontam, também, para a necessidade do *amusement* de fazer a publicidade da obra a partir de seu autor. Nesse sentido, alguns escritores são transformados em ídolos e mitificados, de forma a permear o imaginário do leitor. Edgar Morin menciona que a corrente bovarizante, que integra o real no imaginário e o imaginário no real, se ramifica de tal maneira na contemporaneidade que “[...] o ‘eu’ do autor e o ‘eu’ do herói poder-se-ão confundir [...] se tornam os tu e eu, tu leitor que sou eu autor, eu autor que sou tu, leitor, tu personagem de romance que sou eu, eu personagem de romance que sou tu, um jogo de perseguição, passos cruzados incessantes entre a vida e o conto” (1977, p. 58). Essa ideia é corroborada pelas seções dedicadas à L. M. Montgomery nos dicionários biográficos em língua inglesa *The Oxford companion to children’s literature* (1984), de Humphrey Carpenter e Mari Prichard; *The Cambridge guide to women’s writing in English* (1999), de Lorna Sage; e *The Oxford companion to canadian literature* (1997), de Eugene Benson e William Toye; que relacionam a vida de Montgomery à de suas personagens. De acordo com Carpenter e Prichard, “[e]m relação ao caráter, ela [Montgomery] parece ter muito em comum com sua heroína Anne” (1984, p. 356, tradução nossa)¹⁶⁸. Para Sage (1999), as obras mais autobiográficas da autora são os volumes da série protagonizada por Emily Starr. Também Benson e Toye consideram a série de Emily “[...] um pouco mais [autobiográfica] que os livros de Anne” (1997, p. 761, tradução nossa)¹⁶⁹.

Embora a crítica literária faça a distinção entre autor e obra, muitos leitores não conseguem desassociá-los. Assim, a indústria cultural busca fomentar a curiosidade do leitor, investindo nas lacunas biográficas e supostos “mistérios” na vida de escritores, muitas vezes conectando obras à vida, como estratégia de venda. De acordo com Carole Gerson, os leitores, de um modo geral, “devoram” os trabalhos biográficos e/ou autobiográficos da autora canadense na “[...] crença de que eles relatem a ‘verdadeira história’ de Montgomery” (2010, posição do Kindle 569, tradução nossa)¹⁷⁰, enquanto professores e acadêmicos consomem este tipo de conteúdo por causa das reflexões proporcionadas pelos esforços de Montgomery em

¹⁶⁸ “In character she seems to have much resembled her heroine Anne”.

¹⁶⁹ “The Emily series is somewhat more autobiographical than the Anne books”.

¹⁷⁰ “the belief that they relate Montgomery’s ‘true story’”.

moldar sua biografia e sua imagem pública. Justifica-se, desse modo, o interesse dos leitores em trabalhos sobre a vida de Lucy Maud Montgomery.

A autobiografia de Montgomery, escrita a próprio punho, utiliza-se da prosa poética para contar seu processo criativo e a história de sua carreira. Como já discutimos, ela foi publicada no Brasil em 2020, sob o título de *O caminho alpino: a história da minha carreira*, pelo selo Principis da editora Ciranda Cultural. A biografia de Liz Rosenberg, intitulada *Casa dos sonhos: a vida de Lucy Maud Montgomery*, também foi publicada por esta editora, em 2021. Trata-se de uma obra romanceada sobre a vida da autora canadense, que contempla desde a sua linhagem até os anos sombrios que antecedem sua morte, marcados pela depressão e por crises de ansiedade. Ela menciona, inclusive, os debates que ainda giram em torno do suposto suicídio de Montgomery. A linguagem utilizada por Rosenberg (2021) é permeada de elementos romanescos, inclusive travessões, visando a atender um público ávido pela história de vida da autora. Imagina-se que ambas as obras tenham alcançado um público significativo no Brasil, pelas razões destacadas até aqui, considerando que uma terceira, a biografia escrita por Mary Rubio, também deve ser publicada em breve. Esses volumes são, em consonância com Gerson (2010), particularmente atraentes para os leitores que querem saber mais sobre a vida pessoal de sua autora favorita.

Como evidenciamos nos tópicos anteriores, a curiosidade dos leitores brasileiros de *Anne de Green Gables* (2020) pela vida de sua autora surgiu apenas recentemente, junto ao interesse pela obra literária em si. O sucesso da adaptação para série televisiva, intitulada *Anne with an “E”*, foi o fator responsável pelo retorno dos livros ao mercado editorial brasileiro e a sua crescente popularidade.

Um movimento semelhante ocorreu no Canadá, no século XX. Segundo Gerson (2010), na década de 1970, a obra *Anne de Green Gables* (2020) já estava inserida na cultura popular internacional e era destaque turístico da Ilha do Príncipe Eduardo, mas nem livro, nem autora haviam alcançado *status* de ícone nacional. Este quadro muda significativamente com a publicação dos primeiros volumes dos diários de Lucy Maud Montgomery, em 1985 e 1987, e com o lançamento da minissérie televisiva intitulada *Anne of Green Gables*, em 1985 (sucédida pela minissérie *Anne of Green Gables: the sequel*, em 1987), pelo produtor e diretor Kevin Sullivan, também por intermédio da emissora canadense CBC. Essas produções cativaram o público de “dois reinos diferentes”: os jovens telespectadores e os leitores adultos (GERSON, 2010).

Os diários venderam mais de 25 mil cópias no formato *hardcover* (capa dura, mais caros) antes de serem publicados em formato *paperback* (brochura, mais acessíveis) em 2000, o que surpreendeu a editora Oxford University Press. Gabriella Åhmansson (1991) constrói a hipótese de que os diários de Montgomery foram bem recebidos pelo público e se tornaram um fenômeno de consumo, pois eles revelaram um lado da autora até então oculto dos leitores, um que destoava de suas personagens e, por causa disto, aguçavam a sua curiosidade. De acordo com Elizabeth Waterston, “[...] as pressões cotidianas anotadas nos diários eram cada vez mais sombrias. Ela sentiu as forças do ressentimento, do terror e do desajustamento, e registrou com detalhes realistas suas decepções diárias e os desconfortos físicos” (2008, p. 02-03, tradução nossa)¹⁷¹. Esta produção, por sua vez, chamou a atenção de pesquisadores, pela capacidade de Montgomery em criar diferentes imagens de si mesma, reconhecendo que estas determinariam a recepção de suas obras:

Muitos dos aspectos da personalidade de Montgomery, apenas sugeridos em sua prosa e muitos em suas cartas, são revelados nos diários. Se a escritora de sucesso é retratada em *O caminho alpino*, e a vida fragmentada como esposa de pastor, mãe e escritora com muitos interesses e emoções é ilustrada nas cartas, os diários revelam, sobretudo, a mulher. Enquanto as cartas, fragmentárias por natureza, servem para confundir a imagem de Montgomery com a de sua profissão, os diários oferecem um retrato arredondado e completo, uma vez que revelam as principais forças motrizes por trás da personalidade de Montgomery. [...] Os diários abrangem toda a extensão de sua imagem, desde a jovem de emoções intensas até a esposa de pastor que não se permitia sequer tratar as pessoas de outra forma que não com uma imparcialidade estudada, por medo de prejudicar a carreira do marido. Curiosamente, a escritora é o aspecto de Montgomery que aparece com menos frequência nos diários. Ela apenas menciona de passagem o livro em que está trabalhando e em nenhum lugar registrou o seu processo criativo. [...] Os diários e os livros parecem existir em esferas diferentes. (ÅHMANSSON, 1991, p. 32-33, tradução nossa)¹⁷²

Nesse sentido, “[...] os diários constituem, cada vez mais, um palimpsesto sombrio e perturbador para os seus romances” (JOHNSTON, 2007, p. 413, tradução nossa)¹⁷³. Holly

¹⁷¹ “the everyday pressures noted in the journals were increasingly dark ones. She felt the forces of resentment, terror, and maladjustment and recorded in realistic detail her daily disappointments and physical discomforts.”

¹⁷² “Many aspects of Montgomery’s personality only hinted at in her prose and many in her letters are revealed in the journals. If the successful writer is depicted in *The Alpine Path*, her fragmentary life as a minister’s wife, mother and writer with many interests and emotions is illustrated by the letters, the journals above all reveal the woman. Where the letters, which by their very nature are fragmentary, serve to confuse the picture of Montgomery by their sheer profuseness, the journals instead offer a rounded and complete portrait, since they reveal the major driving forces behind Montgomery’s personality. [...] The journals span the whole scale, from the young woman of intense emotions to the minister’s wife who could not even allow herself to treat people other than with studied impartiality for fear of damaging her husband’s career. Interestingly enough, the writer is the one aspect of Montgomery that is the least frequent to appear in the journals. She only mentions the book she is currently working on in passing and nowhere has she recorded the creative process. [...] The journals and the books seem to exist in different spheres.”

¹⁷³ “the Journals increasingly constitute a sometimes dark and disturbing palimpsest to her novels.”

Blackford acredita que “[...] com a publicação dos diários de Montgomery, a própria Montgomery tornou-se real” (2009, xxix, tradução nossa)¹⁷⁴ para os leitores. A publicação destes diários, conforme mencionado anteriormente, contribuiu, inclusive, para a consolidação do campo de estudos sobre a vida e obra de Lucy Maud Montgomery. Por outro lado, as minisséries televisivas de Sullivan (1985-1987) se popularizaram de tal modo que motivaram a tradução de *Anne de Green Gables* (2020) para diversas línguas. De acordo com Gerson, “[...] tremendamente populares, essas minisséries [...] geraram muitas das traduções recentes para os idiomas do Leste Europeu, bem como livros *spin-off* em inglês” (GERSON, 2010, posição do Kindle 571, tradução nossa)¹⁷⁵.

Gerson (2010) acrescenta que as minisséries inspiraram, ainda, uma série de 29 livros com histórias baseadas nos episódios das três primeiras temporadas, além de novas traduções, edições, compilações e *spin-offs*. As produções de Sullivan (1985-1987) são consideradas “[...] o primeiro ponto de encontro com o público mais jovem de Montgomery, que lia seus livros em relação às versões na tela” (GERSON, 2010, posição do Kindle 577, tradução nossa)¹⁷⁶. Se as minisséries televisivas *Anne of Green Gables* (1985-1987) contribuíram para a aproximação do público jovem, inclusive de não-leitores, com a produção literária de Montgomery no século XX, pode-se dizer que o mesmo ocorreu com a série televisiva *Anne with an “E”* (2017-2019), no século XXI, sobretudo no Brasil. A série produzida com roteiro de Moira Walley-Beckett, motivou, em nossa nação, novas traduções, edições e *spin-offs*, servindo de ponto de encontro para os jovens leitores brasileiros. Mesmo com um século de distanciamento, leitor e obra se (re)aproximaram em nosso país, evidenciando a vitalidade (JAUSS, 1994) do cânone canadense. A seguir, discutiremos mais sobre a receptividade da obra *Anne de Green Gables* (2020), no Brasil e no mundo.

2.3.1 Anne Shirley através dos séculos: receptividade da obra *Anne de Green Gables* (2020) no Brasil e no mundo

A obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, foi publicada originalmente em 1908, nos Estados Unidos, pela editora L. C. Page & Company. O romance se tornou um *bestseller* instantâneo, além de ter sido bem recebido nos Estados Unidos, Canadá

¹⁷⁴ “with the publication of Montgomery’s journals, Montgomery herself has become very real.”

¹⁷⁵ “Tremendously popular, these miniseries have [...] generated many of the recent translations into Eastern European languages as well as spin-off books in English”.

¹⁷⁶ “first point of encounter for Montgomery’s younger audience, who read her books in relation to the versions on the screen”.

e Grã-Bretanha. Em resenha do *New York Times* intitulada *A heroine from an asylum*, considera-se Anne Shirley “[...] uma das garotas mais extraordinárias que já saiu de um tinteiro” (1908, n.p., tradução nossa)¹⁷⁷. O jornal *Globe* afirma que “*Anne de Green Gables* equivale a mil das [...] histórias com as quais as estantes estão lotadas hoje, e arriscamos a opinião de que esta simples história da vida rural no Canadá será lida e relida enquanto muitas das histórias pretensiosas serão esquecidas” (1908, n.p., tradução nossa)¹⁷⁸. Em resenha do *Spectator* intitulada *Winning our sympathies*, a obra é tida como “[...] um livro muito agradável e encantador (1908, n.p., tradução nossa)¹⁷⁹. O *Daily Patriot*, por sua vez, comenta que “[...] as críticas, até onde podemos notar, são, sem exceção, muito favoráveis à história e altamente elogiosos à escritora” (1909, n.p., tradução nossa)¹⁸⁰. Além disso, o romance foi mencionado, em seu primeiro ano de publicação, nos seguintes jornais: *Publisher's Circulation*, *Observer*, *Guardian*, *Daily News*, *Western Mail*, *London World*¹⁸¹, dentre outros.

De acordo com Poushali Bhadury (2011), ainda que a Anne Shirley da narrativa em *Anne de Geeen Gables* (2020) não se aventure para além do Canadá, o mesmo não pode ser dito das manifestações de Anne que se espalharam pelo mundo desde a publicação da obra. O texto original foi traduzido para mais de 35 línguas. Conforme levantamento feito por Carole Gerson (2010), a obra foi estendida, inicialmente, para o norte da Europa, com traduções para os seguintes idiomas: sueco (1909), holandês (1910), polonês (1912), dinamarquês (1918), norueguês (1918), finlandês (1920), francês (1925) e islandês (1933). Após a Segunda Guerra Mundial e com a globalização, novas traduções surgiram em: espanhol (1949), hebraico (1951), coreano (1963), português (1972), turco (1979), italiano e tcheco (1982). Então, uma nova onda de traduções sucedeu a popularidades das minisséries televisivas de Kevin Sullivan: alemão (1986), chinês (1992), húngaro (1993), russo (1995), sérvio (1996), búlgaro (1997), croata (1997), letão (1997), árabe (1998), esloveno (1998), estoniano (1999), persa (1999), romeno (2000), grego (2001) e lituano (2001). Além disso, a miríade de formas em que Anne está disponível hoje incluem: bonecas, *action figures*, seriados televisivos, filmes, animes, entre outros, além da criação de pontos turísticos relacionados à obra.

¹⁷⁷ “one of the most extraordinary girls that ever came out of an ink pot.”

¹⁷⁸ “*Anne of Green Gables* is worth a thousand of the [...] stories with which the bookshelves are crowded today, and we venture the opinion that this simple story of rural life in Canada will be read and re-read when many of the more pretentious stories are all forgotten.”

¹⁷⁹ “a most enjoyable and delightful book.”

¹⁸⁰ “the reviews, so far as we can note, are without exception, greatly in favour of our story and highly complementary to the writer.”

¹⁸¹ Informações compiladas no volume *Anne of Green Gables: authoritative text, backgrounds, criticism*, editado por Mary Henley Rubio e Elizabeth Waterston (2007) (vide Referências). Os excertos, publicados nos jornais *New York Times*, *Globe*, *Spectator* e *Daily Patriot*, também foram extraídos desta obra.

Diante do sucesso de *Anne de Green Gables* (2020), Lucy Maud Montgomery foi pressionada pela editora a escrever sequências, que foram publicadas nos anos seguintes. No total, a autora escreveu onze livros em que Anne Shirley aparece, sendo esta a protagonista de seis deles. São eles: *Anne of Green Gables* (1908), *Anne of Avonlea* (1909), *Anne of the Island* (1915), *Anne of Windy Poplars* (1936), *Anne's House of Dreams* (1917), e *Anne of Ingleside* (1939). Além disso, Anne Shirley é personagem secundária de dois romances, *Rainbow Valley* (1919) e *Rilla of Ingleside* (1921), e de três coletâneas de contos e crônicas, *Chronicles of Avonlea* (1912), *Further Chronicles of Avonlea* (1920) e *The Blythes Are Quoted* (2009). Benjamin Lefebvre (2020) destaca que, atualmente, a maior parte dos leitores está habituada com a disposição da série de livros sobre Anne em oito volumes, sendo seis deles protagonizados por Anne Shirley, embora essa configuração só tenha sido inventada na década de 1980 pela editora Bantam-Seal, a única editora a publicar todos os volumes de Montgomery na América do Norte. Isto porque a autora trocou de editora durante sua carreira, o que resultou na divisão dos livros entre as editoras L. C. Page & Company (responsável pela publicação dos três primeiros volumes sobre Anne Shirley) e McClelland, Goodchild & Stewart (responsável pelos demais volumes sobre Anne Shirley). Desse modo, apenas em 1980, seus livros foram dispostos como uma coleção de oito volumes e tratados como narrativas serializadas. Até então, eles eram comercializados como livros únicos e não volumes numerados em série. Para que os livros não apresentassem erros de continuidade e não confundissem os leitores que os liam de forma independente, Montgomery publicou mais dois volumes sobre a personagem Anne Shirley, *Anne of Windy Poplars* (1936) e *Anne of Ingleside* (1939). Segundo Lefebvre, estes livros “[...] foram escritos e publicados muito mais tarde do que os livros restantes, como forma de preencher lacunas do resto das sequências. É por isso que muitos leitores acham que o estilo de escrita desses romances não combina com o restante e que as tramas são bastante episódicas” (2020, n.p., tradução nossa)¹⁸².

As editoras do século XXI, inclusive as brasileiras, dispõem os livros sobre Anne Shirley em oito volumes, em ordem cronológica e não em ordem de publicação, justamente porque *Anne de Windy Poplars* e *Anne de Ingleside* foram escritos posteriormente, a fim de complementar os volumes já publicados. É possível, no entanto, ler os livros em ordem de publicação, conforme quadro a seguir:

¹⁸² “were written and published much later than the remaining books, as a way to fill gaps within the rest of the sequence. It’s for this reason that many readers find that the writing style of these novels does not match the rest and that the plots are rather episodic”. Disponível em: <<https://lmmonline.org/a-note-on-the-anne-books/>>. Acesso em: 07 ago. 2022.

Quadro 9 – Ordens de leitura da série de livros sobre a personagem Anne Shirley

Ordem de leitura	Título da obra (Original em inglês)	Título da obra (Traduções em português – Brasil)	Ano de publicação	Descrição
Ordem de publicação				
1º	Anne of Green Gables	Anne Shirley Anne de Green Gables Anne dos cabelos ruivos	1908	Livro protagonizado por Anne Shirley (11-16 anos)
2º	Anne of Avonlea	Anne de Avonlea	1909	Livro protagonizado por Anne Shirley (16-18 anos)
3º	Anne of the Island	Anne da Ilha	1915	Livro protagonizado por Anne Shirley (18-22 anos)
4º	Anne's House of Dreams	Anne e a casa dos sonhos A casa dos sonhos de Anne	1917	Livro protagonizado por Anne Shirley (25-28 anos)
5º	Rainbow Valley	Vale do Arco-íris Anne do Vale do Arco-íris	1919	Livro protagonizado pelos filhos de Anne Shirley
6º	Rilla of Ingleside	Rilla de Ingleside	1921	Livro protagonizado por Rilla Blythe, filha de Anne Shirley
7º	Anne of Windy Poplars	Anne de Windy Poplars	1936	Livro protagonizado por Anne Shirley (22-25 anos)
8º	Anne of Ingleside	Anne de Ingleside	1939	Livro protagonizado por Anne Shirley (34-40 anos)
Ordem cronológica				
1º	Anne of Green Gables	Anne Shirley Anne de Green Gables Anne dos cabelos ruivos	1908	Livro protagonizado por Anne Shirley (11-16 anos)
2º	Anne of Avonlea	Anne de Avonlea	1909	Livro protagonizado por Anne Shirley (16-18 anos)
3º	Anne of the Island	Anne da Ilha	1915	Livro protagonizado por Anne Shirley (18-22 anos)
4º	Anne of Windy Poplars	Anne de Windy Poplars	1936	Livro protagonizado por Anne Shirley (22-25 anos)
5º	Anne's House of Dreams	Anne e a casa dos sonhos A casa dos sonhos de Anne	1917	Livro protagonizado por Anne Shirley (25-28 anos)
6º	Anne of Ingleside	Anne de Ingleside	1921	Livro protagonizado por Anne Shirley (34-40 anos)
7º	Rainbow Valley	Vale do Arco-íris Anne do Vale do Arco-íris	1919	Livro protagonizado pelos filhos de Anne Shirley
8º	Rilla of Ingleside	Rilla de Ingleside	1921	Livro protagonizado por Rilla Blythe, filha de Anne Shirley
Livros extras				
	Chronicles of Avonlea	Crônicas de Avonlea	1912	
	Further Chronicles of Avonlea	Mais crônicas de Avonlea Outras crônicas de Avonlea	1920	

	The Blythes are Quoted	Os contos dos Blythes (vol. 1) Os contos dos Blythes (vol. 2) Os poemas dos Blythes O retorno dos Blythes	2009	
--	------------------------	--	------	--

Fonte: Benjamin Lefebvre (2020)¹⁸³

No Brasil, a obra *Anne of Green Gables* (1908) chegou em 1939, com o título *Anne Shirley*, pela Companhia Editora Nacional, como o 65º romance da Coleção Biblioteca das Moças, com tradução de Yolanda Vieira Martins. De acordo com Mariana Passos Ramalhete e Samira da Costa Sten, a Coleção Biblioteca das Moças tinha por objetivo “[...] sedimentar os ‘bons costumes’ e cristalizar uma visão frágil e reducionista da mulher, restrita apenas ao âmbito doméstico e/ou romantizado” (2018, p. 433). No entanto, concordamos com as autoras ao afirmarem que “[...] o caráter subversivo da protagonista Anne Shirley [...] destoa de muitos livros da coleção [...] e direciona uma crítica perspicaz a uma sociedade machista e falocêntrica” (RAMALHETE; STEN, 2018, p. 433). Posteriormente, a Editora Nacional, em 1956, relançou a obra em duas partes, com o mesmo título e a tradução mencionados. Entretanto, os demais volumes da série não foram publicados.

Em 2009, uma nova edição da obra foi lançada pela editora Martins Fontes com o título *Anne de Green Gables* e com tradução de Maria do Carmo Zanini e Renée Eve Levié, que entrou para os acervos do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) em 2013, destinados aos jovens dos anos finais do Ensino Fundamental II (PORTAL MEC, 2022). Essa edição celebrava o centenário da publicação original. A editora, contudo, não manifestou interesse em publicar os demais livros da série *Anne Shirley*, considerando que não há registros da publicação dos outros volumes pela Martins Fontes. Assim, em 2015, foi publicada uma nova edição de *Anne de Green Gables*, com este mesmo título, pela Editora Pedrazul, pioneira na publicação de toda a coleção sobre *Anne Shirley*, com tradução de Tully Ehlers. Mesmo sendo um cânone da literatura canadense e da literatura juvenil mundial, *Anne de Green Gables* não chamou a atenção dos leitores brasileiros. No entanto, esse quadro muda significativamente com o lançamento da série televisiva *Anne with an “E”* (2017-2019), adaptação audiovisual dos livros protagonizados por Anne, produzida pela emissora canadense CBC, em parceria com o *streaming* Netflix. Rafael Baliardo comenta que “[...] a exemplo do que já ocorrera antes, o apelo exercido pelo universo literário criado pela autora canadense foi renovado após a rede

¹⁸³ Disponível em: <<https://immonline.org/a-note-on-the-anne-books/>>. Acesso em: 07 ago. 2022.

pública de TV do Canadá e a Netflix produzirem três temporadas da série *Anne with an “E”* a partir de 2017” (2020, n.p).

Diante desta “renovação” proporcionada pelo lançamento e sucesso da série televisiva disponibilizada em serviço de *streaming*, os livros voltaram ao mercado editorial brasileiro e deram início a uma corrida editorial para produzir as melhores edições da obra. A edição original em inglês, *Anne of Green Gables* (1908), entrou em domínio público em 1983, nos Estados Unidos, e em 1992, no Canadá. De acordo com as leis que determinam a duração de *copyrights* no Canadá (CANADÁ, 2023), uma obra entra em domínio público após cinquenta anos da data de morte de seu autor¹⁸⁴. Isto fez com que diversas editoras brasileiras apostassem no romance e criassem as mais variadas edições e paratextos para chamarem a atenção do público jovem. Conforme Eliane Ap. G. R. Ferreira e Guilherme Magri da Rocha, “[...] muitas editoras apelam para obras em domínio público que, acrescidas de paratextos, conferem suportes móveis que realizam atualizações no texto” (2020, p. 125). Muitos desses paratextos visam a cativar, sobretudo, os telespectadores da série *Anne with an “E”* (2017-2019). Geralmente, adaptações para séries e filmes sucedem a publicação de livros populares. Neste caso, ocorre o processo inverso: a série televisiva sobre Anne Shirley precede a popularidade das obras literárias. A seguir, pode-se visualizar as edições brasileiras de *Anne de Green Gables* encontradas:

Quadro 10 – Edições brasileiras da obra *Anne of Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery, em ordem cronológica:

	Ano de publicação	Título da obra	Editora	Tradução
1	1939	Anne Shirley	Companhia Editora Nacional	Yolanda Vieira Martins
2	1956	Anne Shirley (volume I)	Companhia Editora Nacional	Yolanda Vieira Martins
3	1956	Anne Shirley (volume II)	Companhia Editora Nacional	Yolanda Vieira Martins
4	2009	Anne de Green Gables	Martins Fontes	Maria do Carmo Zanini e Renée Eve Lévié
5	2015	Anne de Green Gables	Pedrazul	Tully Ehlers
6	2017	Anne de Green Gables (2ª edição, com novo	Pedrazul	Tully Ehlers

¹⁸⁴ Disponível em: <<https://ised-isde.canada.ca/site/ised/en/terms-and-conditions/about-copyright>>. Acesso em: 02 out. 2023.

		projeto gráfico)		
7	2018	Anne de Green Gables (3ª edição, com novo projeto gráfico)	Pedrazul	Tully Ehlers
8	2019	Anne de Green Gables (4ª edição, com novo projeto gráfico)	Pedrazul	Tully Ehlers
9	2019	Anne de Green Gables	Autêntica	Márcia Soares Guimarães
10	2019	Anne de Green Gables	Nova Fronteira	Alexandre Barbosa de Souza
11	2019	Anne de Green Gables	Martin Claret	Anna Maria Dalle Luche
12	2019	Anne de cabelos ruivos	Ciranda Cultural	João Sette Camara
13	2020	Anne de Green Gables	Pé da Letra	Karina Regina dos Santos Pereira
14	2020	Anne de Green Gables	Instituto Mojo	Adriana Zoudine
15	2020	Anne de Green Gables	Prime	Barbara Menezes
16	2020	Anne de Green Gables	Excelsior	Fernanda Castro
17	2020	Anne de Green Gables	Novo Século	Barbara Menezes
18	2020	Anne de Green Gables	Ciranda Cultural	João Sette Camara
19	2020	Anne de Green Gables	Coerência	Giovanna Vaccaro e Lucas Fernandes
20	2020	Anne de Green Gables	Independente (Coleção Duetos)	Sheila Koerich
21	2020	Anne de Green Gables	Lafonte	Luciane Gomide/Entrelinhas Editorial
22	2020	Anne de Green Gables	Bezz	Camila Peixoto
23	2020	Anne de Green Gables	Garnier	Júlia Rajão
24	2020	Anne of Green Gables (edição brasileira com texto em inglês)	Autêntica	Sem tradução
25	2021	Anne de Green Gables (2ª edição, com novo projeto gráfico)	Pé da Letra	Karina Regina dos Santos Pereira
26	2021	Anne de Green Gables	Temporalis	Débora Isidoro
27	2021	Anne de Green Gables	Penkal	Souza e Cruz
28	2021	Anne de Green Gables	Principis	João Sette Camara
29	2021	Anne de Green Gables (edição de luxo)	Principis	João Sette Camara

30	2021	Anne of Green Gables (edição brasileira com texto em inglês)	Principis	Sem tradução
31	2022	Anne de Green Gables	Amoler Ltda.	Barbara Menezes
32	2023	Anne de Green Gables	Camelot	Júlia Rajão
33	2023	Anne de Green Gables	Culturama	Aline Zouvi

Fonte: Levantamento feito pela autora (2023)¹⁸⁵

Entre as 33 edições de *Anne de Green Gables* (2020) encontradas no Brasil, 28 delas foram publicadas após o lançamento e o sucesso da série televisiva *Anne with an “E”* (2017-2019). A partir de então, a obra literária emplacou na lista de livros mais vendidos. De acordo com Leonardo Neto (2020), em matéria do site *PublishNews*:

A franquia de *Anne de Green Gables*, série de livros de Lucy Maud Montgomery, segue sendo um dos principais destaques da lista [de livros mais vendidos] Infantojuvenil. Das 20 posições, quatro são ocupadas por livros da coleção editada pela Ciranda Cultural. Além do box com os seis títulos, segundo colocado da categoria, a lista traz ainda *Anne de Green Gables*, em sétimo; *Anne de Avonlea*, em 14º, e *Anne da ilha*, em 16º. Juntos, os quatro ISBNs venderam quase 1,5 mil cópias na semana. Os dois últimos são estreantes nesta semana. (PUBLISHNEWS, 2022)¹⁸⁶

O romance foi mencionado em sete matérias sobre a lista de livros mais vendidos do site *PublishNews* desde 2020. Essas matérias mencionam o “[...] domínio da franquia de *Anne de Green Gables*” (PUBLISHNEWS, 2022)¹⁸⁷ e o sucesso da série televisiva, o qual, conforme Leonardo Neto, “[...] conseguiu reverter bem nas vendas de livros [...]. A obra [de Montgomery] está em domínio público, o que possibilita que [...] editoras explorem o seu poder comercial. Isso acaba diluindo as vendas, mas [...] a menina sardenta fez – e continua fazendo – sucesso na lista” (2022)¹⁸⁸. *Anne de Green Gables* (2020) apareceu, ainda, na lista de livros mais vendidos da revista *Veja* e dos sites de venda Amazon e Estante Virtual. Além disso, a ferramenta Google Trends, que permite mapear os termos mais buscados no Google, indica que o termo “Anne de Green Gables” foi buscado, sobretudo, em 2020, após o lançamento e o

¹⁸⁵ Para este levantamento, considerou-se sites de vendas como: Amazon Brasil, Livraria Curitiba, Livraria Martins Fontes, Submarino, Americanas e Estante Virtual. As editoras Bezz, Novo Século, Coerência e Pé da Letra foram contatadas, para que pudessem ser informados os nomes dos tradutores de suas edições.

¹⁸⁶ Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2020/09/25/mais-vendidos-dois-padres-e-a-promessa-de-ficar-rico>>. Acesso em: 27 maio 2022

¹⁸⁷ Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2020/10/02/a-rainha-da-lista>>. Acesso em: 27 maio 2022.

¹⁸⁸ Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2021/02/19/os-bridgerton-e-a-anne-de-green-gables>>. Acesso em: 27 maio 2022

subsequente cancelamento, em 2019, da série televisiva. A busca ocorreu principalmente no Brasil, como se pode observar a seguir:

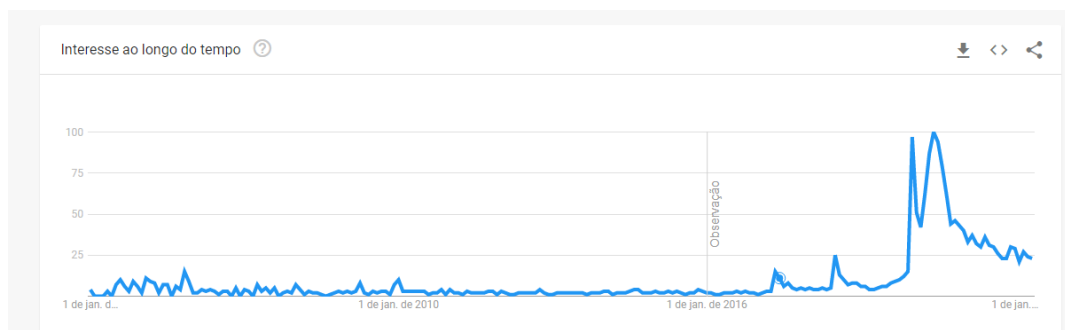


Figura 23 – Busca pelo termo “Anne de Green Gables” no Google, em escala mundial, no período de 2004 a 2022

(Fonte: Google Trends (2022))¹⁸⁹

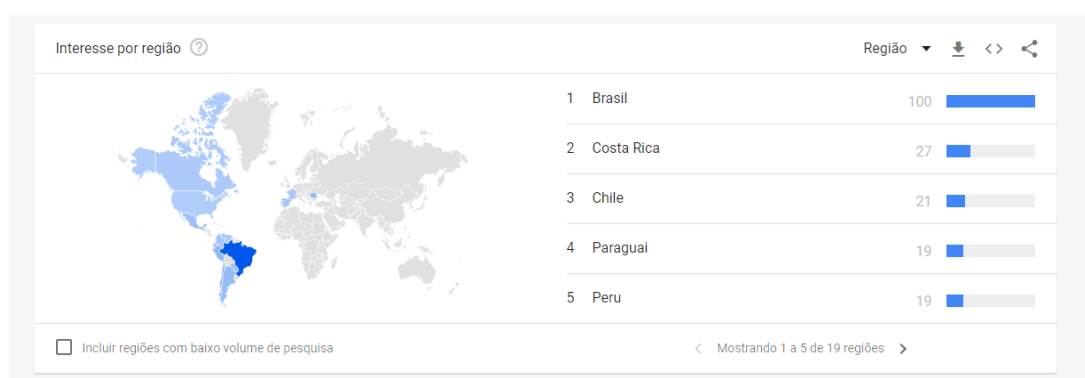


Figura 24 – Busca pelo termo “Anne de Green Gables” no Google, no período de 2004 a 2022, com o Brasil em destaque

(Fonte: Google Trends (2022))¹⁹⁰

Os demais volumes da série de livros sobre a personagem Anne Shirley também foram publicados no Brasil. Tratando-se de obras em domínio público, diversas edições com paratextos que visam a cativar o jovem leitor foram lançadas nos últimos anos por diversas editoras, embora em menor número que o primeiro volume. Outros romances da autora ganharam destaque no país, principalmente os que integram a série protagonizada por Emily Starr: *Emily of New Moon* (1923), *Emily Climbs* (1925) e *Emily's Quest* (1927). Estes foram publicados pela editora Pedrazul como *Emily de Lua Nova* (2021), *A trajetória de Emily* (2021)

¹⁸⁹ Disponível em: <<https://trends.google.com.br/trends/explore?date=all&q=anne%20de%20green%20gables>>. Acesso em: 27 maio 2022.

¹⁹⁰ Disponível em: <<https://trends.google.com.br/trends/explore?date=all&q=anne%20de%20green%20gables>>. Acesso em: 27 maio 2022.

e *A busca de Emily* (2022); e pela editora Principis como *Emily de Lua Nova* (2022), *A escalada de Emily* (2022) e *A busca de Emily* (2022), respectivamente. A editora Wish publicou, ainda, duas coletâneas com contos da autora, intituladas *Contos dos Antigos Natais escritos por mulheres* (2022) e *O lado mais sombrio* (2023). Este busca, pela sinopse, introduzir os leitores de *Anne de Green Gables* (2020) ao lado “mais sombrio” de sua autora.

O sucesso dos livros sobre Anne Shirley fez, também, com que adaptações e reendereçamentos de *Anne de Green Gables* (2020) fossem publicados no Brasil. Robert Stam conceitua “adaptação” como a transposição de um texto para outro, na qual “[...] uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos” (2006, p. 48). O romance de estreia de Montgomery não apenas motivou adaptações cinematográficas e audiovisuais diversas, a exemplo de *Anne with an “E”* (2017-2019) e das minisséries produzidas Kevin Sullivan (1985-1987), como também possibilitou adaptações para histórias em quadrinhos (HQ) e *graphic novels*. De acordo com Yasmin Rodrigues Menezes e Eliane Ap. G. R. Ferreira, “[...] as adaptações de romances para histórias em quadrinhos efetivam-se pela conversão de um gênero em outro, com o objetivo de tornar a leitura mais acessível a um determinado grupo de leitores” (2022, p. 131). Tendo em vista que *Anne de Green Gables* (2020) está inserida no subsistema da literatura juvenil, algumas editoras brasileiras apostaram em adaptações da obra, a fim de alcançar outro grupo de leitores e novo público.

Nesse sentido, a editora Epifania Comics publicou, em 2020, uma adaptação do romance para HQ intitulada *Anne de Green Gables*, com texto adaptado e ilustrações do brasileiro Marcio Zanini. A editora Principis também publicou uma edição intitulada *Anne de Green Gables em quadrinhos*, em 2021, com texto adaptado de Larissa Palmieri, e ilustrações de Mario Cau, coloridas por Fabi Marques, artistas brasileiros. Esta editora publicou, ainda em 2022, a HQ estadunidense *Anne de Green Gables: uma graphic novel*, com texto adaptado de Mariah Marsden e ilustrações de Brenna Thummler.

Além das histórias em quadrinhos, o romance de Montgomery (2020) foi reendereçado para o público infantil, em edições da editora Pé da Letra e Ciranda Cultural. Hércules Tolêdo Corrêa conceitua “reendereçamento” como “[...] a publicação de uma mesma obra (ou um reconto dela) destinada a um público diferente daquele do texto fundante” (2010, p. 247). As edições de *Anne de Green Gables* (2020) reendereçadas para o público infantil contemplam recursos verbais e imagéticos e não somente texto escrito, como é o caso do romance original. A edição publicada pela editora Pé da Letra, intitulada *Anne de Green Gables infantil*, contém texto adaptado de Shirley Sodré e ilustrações de André Carino. Já a edição da editora Ciranda

Cultural, com título homônimo, conta com texto adaptado de Donaldo Buchweitz e ilustrações de Júnior Caraméz. Esta editora publicou, ainda, os dois primeiros livros de uma série de livros ilustrados que busca adaptar os capítulos centrais de *Anne de Green Gables* para o público infantil: *A chegada de Anne* (2021) e *A melhor amiga de Anne* (2021), ambos adaptados por Kallie George e ilustrados por Abigail Halpin.

Além disso, a editora Ciranda Cultural publicou um livro de colorir, intitulado *Livro de colorir Anne de Green Gables*, com ilustrações baseadas em *Anne de Green Gables* (2020), tendo como ilustrador Vicente Mendonça. Vicente Mendonça também ilustrou uma compilação com as frases mais marcantes do romance de estreia e de outras obras de Lucy Maud Montgomery intitulada *Bordando com as estrelas: as melhores frases de Anne de Green Gables e Lucy Maud Montgomery*, sob autoria de Lucy Maud Montgomery, publicada pela mesma editora.

O Instituto Mojo de Comunicação, associação sem fins lucrativos que busca a aproximação entre culturas diversas por meio das novas ferramentas e metodologias digitais, principalmente por meio da publicação de livros clássicos e contemporâneos, publicou uma compilação dos poemas citados em *Anne de Green Gables*, intitulada *Récita de Natal em Avonlea* (2021). Essa edição inédita conta com tradução e edição de Ricardo Giassetti e Gabriel Naldi. A editora Belas-Letras publicou, ainda, um livro de receitas com os pratos mencionados no decorrer da obra, escrito por Kate Macdonald, neta da autora canadense.

A seguir, pode-se visualizar um quadro com as adaptações, os reendereçamentos e as compilações baseados na obra de Montgomery (2020):

Quadro 11 – Adaptações, reendereçamentos e compilações da obra *Anne de Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery, publicadas no Brasil, em ordem cronológica:

	Ano de publicação	Título da obra	Autor	Editora	Descrição
Compilações					
1	2021	Livro de colorir Anne de Green Gables	Lucy Maud Montgomery e Vicente Mendonça (ilustração)	Ciranda Cultural	Livro de colorir com ilustrações baseadas na obra <i>Anne de Green Gables</i> , contendo frases do romance de Montgomery
2	2021	Anne de Green Gables – o livro oficial de receitas: pratos encantadores de Anne e seus amigos de Avonlea	Kate Macdonald e Lucy Maud Montgomery Tradução de Carolina Caires Coelho	Belas-Letras	Livro com as receitas de pratos mencionados em <i>Anne de Green Gables</i>

3	2021	Récita de Natal em Avonlea	Lucy Maud Montgomery, Ricardo Giassetti (edição e tradução) e Gabriel Naldi (edição e tradução)	Instituto Mojo	Compilação de poemas citados em <i>Anne de Green Gables</i>
4	2021	Bordando com as estrelas: as melhores frases de Anne de Green Gables e Lucy Maud Montgomery	Lucy Maud Montgomery	Ciranda Cultural	Compilação com frases de <i>Anne de Green Gables</i> e de outras obras de Lucy Maud Montgomery
Reendereçamentos					
1	2021	Anne de Green Gables Infantil	Lucy Maud Montgomery, Shirley Sodré (adaptação) e André Carino (ilustração)	Pé da Letra	Adaptação de <i>Anne de Green Gables</i> para o público infantil, no formato de livro ilustrado
2	2021	Anne de Green Gables	Lucy Maud Montgomery, Donald Buchweitz (adaptação) e Júnior Caraméz (ilustração)	Ciranda Cultural	Adaptação de <i>Anne de Green Gables</i> reendereçada para o público infantil, no formato de livro ilustrado
3	2021	A chegada de Anne	Lucy Maud Montgomery, Kallie George (adaptação) e Abigail Halpin (ilustração) Tradução de Patricia Chaves	Ciranda Cultural	Adaptação de capítulos centrais de <i>Anne de Green Gables</i> reendereçada para o público infantil, no formato de livro ilustrado
4	2021	A melhor amiga de Anne	Lucy Maud Montgomery, Kallie George (adaptação) e Abigail Halpin (ilustração) Tradução de Patricia Chaves	Ciranda Cultural	Adaptação de capítulos centrais de <i>Anne de Green Gables</i> para o público infantil, no formato de livro ilustrado
Adaptação para história em quadrinhos (HQ)					
1	2020	Anne de Green Gables	Lucy Maud Montgomery e Marcio Zaninin (adaptação e ilustração)	Epifania Comics	Adaptação de <i>Anne de Green Gables</i> para história em quadrinhos
2	2021	Anne de Green Gables em quadrinhos	Lucy Maud Montgomery, Larissa Palmieri (adaptação), Mario Cau (ilustração) e Fabi Marques (ilustração)	Principis	Adaptação de <i>Anne de Green Gables</i> para história em quadrinhos
3	2022	Anne de Green Gables: uma graphic novel	Lucy Maud Montgomery e Mariah Marsden (adaptação)	Principis	Adaptação de <i>Anne de Green Gables</i> para <i>graphic novel</i>

Fonte: Levantamento feito pela autora (2022)¹⁹¹

A obra *Anne de Green Gables* (2020), pela instauração de vazios/lacunas, como se verá na análise, também motivou a criação de prequências e *spin-offs*. Marcílio Borba Guedes conceitua “prequência” ou “prequel” como “[...] um neologismo utilizado para referir-se em

¹⁹¹ Para este levantamento, considerou-se sites de vendas como: Amazon Brasil, Livraria Curitiba, Livraria Martins Fontes, Submarino, Americanas e Estante Virtual. Os sites das editoras Ciranda Cultural e Coerência foram consultados.

cinema a uma obra que estabelece eventos anteriores a uma outra já existente” (2010, p. 10). Ou seja, trata-se de uma narrativa geralmente ambientada no mesmo espaço da obra original, mas em outro período de tempo, antecedendo-a. A terminologia “spin-off”, para Guedes, diz respeito à “[...] produção de ficção nascida a partir de outra” (2010, p. 17). Embora sejam conceitos utilizando, majoritariamente, nos âmbitos cinematográfico e audiovisual, eles têm se estendido ao campo literário. O texto de Montgomery (2020) deixa inúmeros vazios quanto à vida de Anne antes de *Green Gables* e à vida de algumas personagens secundárias, como Marilla Cuthbert, a serem preenchidos pelo leitor, que deve resgatar e reconstruir a coerência do texto (ISER, 1996 e 1999). Em razão disso, alguns escritores, movidos pelas indeterminações deixadas na narrativa, criaram histórias que visassem a preenchê-las. Como o romance está em domínio público, essas histórias foram publicadas e, recentemente, chegaram ao Brasil. O livro *Marilla de Green Gables*, de Sarah McCoy, por exemplo, foi publicado pela Ciranda Cultural em 2021, após o “boom” relacionado à *Anne de Green Gables* (2020) no país. De acordo com a sua sinopse, a obra imagina “[...] a jovem Marilla Cuthbert e as escolhas que abrirão sua vida à possibilidade de desgosto ou de grandeza inimaginável”. A sinopse, buscando cativar o leitor, sobretudo aquele que tem interesse pelas histórias da personagem Anne Shirley, indica que “[...] a escrita de McCoy é lírica, há uma história de fundo muito bem elaborada, que contribui para a nossa compreensão das histórias de Anne”, embora não se trate de uma obra planejada ou escrita por Montgomery. Além dela, a obra *Anne antes de Green Gables* (2021), da autora canadense Budge Wilson, foi recentemente publicada pela editora Pedrazul. Como o título aponta, trata-se de uma narrativa que antecede o romance de Montgomery (2020), buscando preencher os vazios referentes à vida de Anne antes de ser adotada por Marilla e Matthew Cuthbert.

No Brasil, a obra de estreia de Montgomery também motivou a criação de recontos. Côrrea define “reconto” como a “[...] apropriação de um conto tradicional em forma de paródia, paráfrase ou outra atualização intertextual ou interdiscursiva” (2010, p. 247). A escritora brasileira L. David publicou dois volumes sobre a personagem Gilbert Blythe, contemplando os acontecimentos que sucederam a chegada de Anne a *Green Gables*, mas com um narrador inédito – o próprio Gilbert. Escrito na forma de diários, os dois volumes, intitulados *O diário de Gilbert Blythe*, (volumes 1 e 2) contam com um prefácio da editora Diana Meredith, a suposta neta de Anne e Gilbert, sobre sua decisão em publicar os diários do avô, como seu primeiro trabalho como editora. As obras foram publicadas no formato e-book por intermédio do Kindle Direct Publishing, além de terem sido disponibilizadas gratuitamente pela autora.

Também temos a obra *Karol com K* (2022), de Edelweis Ritt, protagonizada pela personagem Karol, uma garota que cresceu na Casa do Menor de Sorocaba e foi adotada por dois irmãos de Tatuí, interior de São Paulo, chamados Marilla e Matheus. O reconto ambienta *Green Gables* em uma cidade paulista e apresenta uma protagonista como Anne, mas intitulada Karol, que deverá investigar cartas anônimas que incriminam Matheus, a fim de provar a sua inocência. Assim como o romance de Montgomery (2020), este reconto abordará questões como pertencimento e adoção, além do racismo vivenciado por Karol. Já a obra *Anne de Green Gables e zumbis*, de autoria de Camila Deus Dará, situa a personagem Anne Shirley em um cenário apocalíptico, ambientado nos anos 1980. A autora anunciou o livro em suas redes sociais, chamando a atenção de diversos leitores, mas ainda não informou a data de sua publicação ou editora.

A seguir, pode-se visualizar as obras baseadas em *Anne de Green Gables* (2020) publicadas em língua portuguesa:

Quadro 12 – Obras baseadas em *Anne de Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery, publicadas no Brasil

	Ano de publicação	Título da obra	Autor	Editora
Prequelas				
1	2021	Marilla de Green Gables	Sarah McCoy Tradução de Paula Pedro de Scheemaker	Ciranda Cultural
2	2021	Anne antes de Green Gables	Budge Wilson Tradução de Amanda Magri	Pedrazul
Recontos				
1	2021	O diário de Gilbert Blythe – Volume 1: dos 12 aos 19 anos	L. David	Kindle Direct Publishing
2	2022	O diário de Gilbert Blythe – Volume 1: dos 19 aos 21 anos	L. David	Kindle Direct Publishing
3	2022	Karol com K	Edelweis Ritt	Coerência
4	Sem previsão	Anne de Green Gables e zumbis	Camila Deus Dará	Sem publicação

Fonte: Levantamento feito pela autora (2022)¹⁹²

Nota-se que a receptividade contínua de *Anne de Green Gables* (2020) e das demais obras de Lucy Maud Montgomery é notória. De acordo com Carole Gerson, “[...] nenhum autor(a) canadense do século XX criou uma garota com o poder de permanência de L. M. Montgomery” (2010, posição do Kindle 367, tradução nossa). Mesmo após um século da

¹⁹² Para este levantamento, considerou-se os sites das editoras Ciranda Cultural, Pedrazul e Coerência, além do site de venda Amazon. As redes sociais das autoras L. David, Edelweis Ritt e Camila Deus Dará também foram acessados.

publicação da obra original, as narrativas da autora canadense continuam cativando novos leitores e fazendo sucesso entre pessoas de diferentes idades e localidades, em um processo constante de (re)descoberta da vida e obra de Montgomery. Geoff Pevere e Greig Dymond (1996 apud DEVEREUX, 2001) sugerem que Anne Shirley se tornou o equivalente literário ao Mickey Mouse. Cecily Devereux (2001) contrapõe, entretanto, que, embora Mickey Mouse represente a imagem dos Estados Unidos, Anne Shirley não representa necessariamente a imagem do Canadá, tendo em vista que muitos críticos estadunidenses a consideram propriedade dos Estados Unidos e a veem como estadunidense.

Gerson (2010) constrói a hipótese de que sete marcos transformaram a personagem Anne Shirley em um ícone nacional. São eles: a publicação de *Anne of Green Gables*, em 1908, pela editora L. C. Page & Company; a adaptação da obra literária para filme hollywoodiano em 1919; a criação de parques nacionais e de incentivos governamentais utilizados para transformar a vida e obra de Montgomery em pontos turísticos no Canadá, a partir de 1936; a tradução de *Anne de Green Gables* (2020) para o japonês, em 1952, considerada, até então, a tradução mais significativa da obra; a adaptação do romance para o formato de musical, intitulado *Anne of Green Gables: The Musical*, em 1965; a publicação dos diários de Lucy Maud Montgomery e o lançamento das minisséries criadas por Kevin Sullivan, em 1965; e a consolidação de um campo acadêmico voltado a pesquisas sobre a vida e obra de L. M. Montgomery. Considerando esses marcos, Gerson conclui que “[...] Anne Shirley provou ser a exportação cultural mais duradoura do Canadá, atraindo multidões de visitantes internacionais para Green Gables para experimentar o ambiente da garota cativante que encontraram em um dos mais de trinta idiomas” (2010, posição do Kindle 507, tradução nossa)¹⁹³.

Para Lorraine York (2007), não existe figura canadense comparável a Lucy Maud Montgomery, destacando-se o modo como ela se infiltrou na cultura canadense. Em conformidade com a pesquisadora (2007), a autora foi capaz de negociar com o processo de celebração e mitificação que a cercava e, em parte, tentou defini-la, o que é inédito. Após alcançar reconhecimento mundial, Montgomery reescreveu seus diários e destruiu os originais, imaginando que, no futuro, eles poderiam ser publicados. Ela não apenas possuía amplo conhecimento acerca do mercado livreiro, utilizando estratégias comerciais para alcançar novo público e agradar os seus leitores, conforme mencionado anteriormente, como também tinha

¹⁹³ “Anne Shirley has proven to be Canada’s most enduring cultural export, enticing flocks of international visitors to Green Gables to experience the environment of the captivating girl they encountered in one of more than thirty languages”.

ciência do impacto de sua imagem pública na venda de seus livros e no *status* que *Anne de Green Gables* (2020) viria a ter como cânone. Segundo Gerson,

Se ela [Montgomery] estivesse viva hoje, L. M. Montgomery se deleitaria com a resistência e a expansão de sua fama. Como ninguém que participou do primeiro centenário de Anne estará presente para comemorar o próximo, a extensão da longevidade de Anne, para não mencionar a mídia através da qual ela pode ocorrer, continua a ser experimentada pelas gerações futuras. (2010, posições do Kindle 650-656, tradução nossa)¹⁹⁴

Isto evidencia a vitalidade (JAUSS, 1994) da obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery. Nesta dissertação, entendemos “vitalidade” em consonância com Hans Robert Jauss, como um vetor que revela o valor estético de uma obra, o qual advém do critério de recepção, ou seja, “[...] do efeito produzido pela obra e de sua fama produzida junto à posteridade” (1994, p. 07-8). Assim, a leitura de uma obra no contexto sucessório do tempo posiciona o leitor como instância de permanência dessa obra na história literária, pois ela se revela como cativante para públicos diversos daqueles da época em que fora escrita. Desse modo, um texto literário só é adaptado quando possui vitalidade. Cabe ressaltar que o adaptador é, também, um leitor, capaz de (re)significar uma obra. Nesse sentido, é comum que as adaptações, sendo consideradas uma forma de leitura, confirmem à obra original “uma existência atual”, considerando o novo contexto de produção/recepção em que ela surge e a mudança de horizontes de expectativa da sociedade. A recepção configura-se, então, como parâmetro para a definição da permanência ou não de uma obra. Dessa forma, a adaptação literária atribui “renovação” a uma obra, enquanto revela sua “vitalidade”, sua capacidade de ser atual para novas gerações.

No entanto, a “vitalidade” de uma obra literária também pode ser utilizada com fins econômicos ou comerciais. Como demonstrou-se neste capítulo, as manifestações artísticas de Anne Shirley acontecem também fora das páginas e das telas. Embora a Ilha do Príncipe Eduardo, a menor das províncias canadenses, seja considerada o berço político do país, sua popularidade sucede a obra literária, posto que é em *Anne de Green Gables* (2020) que “[...] a maioria dos canadenses e visitantes pensa quando se fala do local” (BALIARDO, 2020, n.p). Devido ao sucesso da autora canadense, diversos museus e parques nacionais foram construídos na região no decorrer dos anos.

¹⁹⁴ “If she [Montgomery] were alive today, L. M. Montgomery would bask in the endurance and expansion of her fame. Since no one who participated in Anne’s first centennial will be around to celebrate the next, the extent of Anne’s longevity, not to mention the media through which it might occur, remain to be experienced by future generations”.

A casa de Annie e John Campbell – tios de Lucy Maud Montgomery –, que supostamente serviu de inspiração para a criação de Green Gables foi transformada no museu “*The Anne of Green Gables Museum*” (“O Museu Anne de Green Gables”). Conforme Poushali Bhadury (2011), Green Gables, sendo um “produto” da imaginação da autora, precisava de uma legitimação no mundo real, por isso este museu buscou recriar a fazenda dos Cuthberts. Assim, um espaço que serviu de inspiração para a autora foi remodelado e reinaugurado como uma cópia “autêntica” do que seria o lar fictício da personagem Anne Shirley, visando a satisfazer os desejos dos leitores da obra (BHADURY, 2011). Imagens deste museu bem como de seus cômodos e dependências, podem ser encontrados a seguir:



Figura 25 – Fotografia de Green Gables, em “*The Anne of Green Gables Museum*” (“O Museu Anne de Green Gables”), em Cavendish, no Canadá
(Fonte: Acervo pessoal (2023))



Figuras 26 e 27 – Fotografias do quarto de Anne Shirley, em Green Gables, em “*The Anne of Green Gables Museum*” (“O Museu Anne de Green Gables”), no Canadá
(Fonte: Acervo pessoal (2023))



Figuras 28 e 29 – Fotografias da “Vereda dos Apaixonados” (à esquerda) e do “Bosque Assombrado” (à direita), locais fictícios de *Anne de Green Gables* que ganham vida no “*The Anne of Green Gables Museum*” (“O Museu Anne de Green Gables”), no Canadá
(Fonte: Acervo pessoa (2023))

A “autenticidade” de produtos relacionados a Anne Shirley é decidida, sobretudo, pela *Anne of Green Gables Licensing Authorship Inc.* (AGGLA), estabelecida pela Província da Ilha do Príncipe Eduardo e por Ruth e David Macdonald, doravantes “Heirs of L. M. Montgomery” (“Herdeiros de L. M. Montgomery”). Após os direitos autorais relacionados às obras expirarem em razão da celebração dos cinquenta anos da morte da autora, o Estado e os herdeiros de Montgomery se reuniram para conseguir os direitos pelos nomes e imagens relacionados aos termos “Anne de Green Gables”, “Avonlea” e “L. M. Montgomery”. Como a lei de direitos autorais canadense permite “direitos revisionistas”, como forma de respeito aos herdeiros do autor e como proteção não apenas do texto literário, mas também de suas personagens, a AGGLA ganhou autoridade para declarar a autenticidade de mercadorias associadas a *Anne de Green Gables* (2020) em todo o mundo. Assim, a AGGLA detém o poder de aprovar e determinar a imagem do que tem sido considerado um ícone canadense, ou seja, de Anne Shirley, e as visões que o mundo tem dela.

Para Bhadury (2011), embora a questão da autenticidade seja importante do ponto de vista comercial, ela preserva também a autenticidade das imagens de Anne Shirley e a sua disseminação. Assim, o museu “*The Anne of Green Gables Museum*” é tido como produto e imagem “autênticos” do texto literário. A casa dos primos de Montgomery, integrantes da família Macneill, também foi redecorada para se parecer com a residência de Anne e

transformada em um parque nacional, contando com diversas atrações turísticas relacionadas à obra, intitulado *Green Gables Heritage Place* (Local Histórico Green Gables)¹⁹⁵. Além disso, a *Avonlea Village* (Vila de Avonlea) também foi inaugurada na Ilha do Príncipe Eduardo. Trata-se de uma réplica da cidade fictícia de Avonlea, com construções baseadas na arquitetura da Era Vitoriana (1837-1901) e estabelecimentos similares aos descritos na obra de Montgomery¹⁹⁶. Nota-se que, muitas vezes, o texto literário entra no mercado e desenvolve uma “pós-vida” (BHADURY, 2011), tornando-se difícil determinar ou indeterminar limites entre o imaginário popular e a realidade. Abaixo, encontram-se fotografias de locais que integram o *Green Gables Heritage Place*:



Figuras 30, 31 e 32 – Fotografias da “*The Macneill Homestead*”, residência onde Montgomery cresceu, tendo sido criada pelos avós maternos
(Fonte: Acervo pessoal (2023))

É possível vislumbrar, na figura do meio, a cozinha em que Montgomery escreveu *Anne de Green Gables* e, à direita, o alicerce da casa dos avós. Esta residência foi demolida logo após a morte de Lucy Macneill e a saída de Montgomery da Ilha do Príncipe Eduardo, pelo tio da autora canadense. Próximo à residência, encontra-se, ainda, um monumento de Montgomery, ao lado de um gato, animal favorito da escritora:

¹⁹⁵ Informações disponíveis na página oficial de parques da Ilha do Príncipe Eduardo: <<https://www.pc.gc.ca/en/lhn-nhs/pe/greengables>>. Acesso em 30 maio 2022.

¹⁹⁶ Informações disponíveis na página oficial da Ilha do Príncipe Eduardo: <<https://welcomepei.com/feature/avonlea-village>>. Acesso em 30 maio 2022.



Figura 33 – Fotografia do monumento dedicado a Lucy Maud Montgomery, localizado no Parque Nacional de Cavendish, no Canadá
(Fonte: Acervo pessoal (2023))

Cabe destacar que outras personagens provocaram o mesmo efeito, por serem amados pelos leitores. Sherlock Holmes possui uma casa em Londres, como se tivesse vivido nessa cidade. O “*The Sherlock Holmes Museum*” (“O Museu Sherlock Holmes”), situado na Baker Street, 221B, é considerado “o lar oficial de Sherlock Holmes”, convidando os leitores de Conan Doyle a “[...] entrarem em um mundo de luz a gás, com curiosidades vitorianas e muitos dos objetos, cartas e personagens dos casos mais famosos de Sherlock Holmes” (SHERLOCK HOLMES, 2023, tradução nossa)¹⁹⁷. Também, em Londres, nos Estúdios da Warner Bros, há um set de filmagens da série *Harry Potter*, no qual se encontram maquetes de Hogwarts, cenários e roupas dos atores da adaptação, além de uma cantina com bebidas e alimentos mencionados na saga de sete volumes.

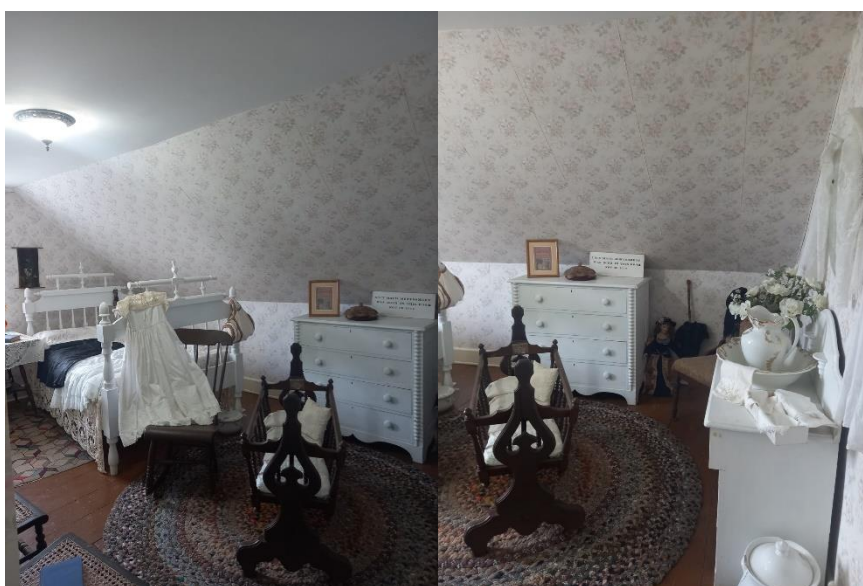
O local de nascimento de Montgomery também foi transformado em um sítio histórico, intitulado “*Lucy Maud Montgomery Birthplace*”, contendo, inclusive, a réplica de seu vestido de casamento e os *scrapbooks* que ela utilizava no período em que estudou na universidade *Prince of Wales College*, além de outros artefatos¹⁹⁸ (vide fotografias abaixo).

¹⁹⁷ “enter a world of gas light, Victorian curiosities, and many of the objects, letters and characters from Sherlock Holmes’ most famous cases.” Disponível em: <<https://www.sherlock-holmes.co.uk/>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

¹⁹⁸ Informações disponíveis em: <<https://lmmontgomerybirthplace.ca/>>. Acesso em 30 maio 2022.



Figuras 34 e 35 – Fotografias do “*Lucy Maud Montgomery Birthplace*” (“Local do nascimento de Lucy Maud Montgomery”), no Canadá
(Fonte: Acervo pessoal (2023))



Figuras 36 e 37 – Quarto onde Lucy Maud Montgomery nasceu, no “*Lucy Maud Montgomery Birthplace*” (“Local do nascimento de Lucy Maud Montgomery”), no Canadá
(Fonte: Acervo pessoal (2023))

Esses locais movimentam o turismo na Ilha do Príncipe Eduardo, posto que, em conformidade com Devereux (2001), milhares de turistas visitam a Ilha do Príncipe Eduardo anualmente para conhecerem a “terra de Anne” e os locais mencionados em suas obras. Segundo estudo de Pevere e Dymond, “[...] todo ano, a pequena província da Ilha do Príncipe Eduardo, com população de 130 mil habitantes, recebe 700 mil turistas, em sua maioria,

encantados por Anne” (1996 apud DEVEREUX, 2001, p. 13, tradução nossa)¹⁹⁹. Assim, concordamos com a afirmação de Baliardo de que “[...] o fato é que é a literatura que deu reputação ao local” (2020, n.p).

Devereux (2001) acrescenta que é evidente que Anne, apesar de ser considerada um ícone canadense, cria um sentimento de identificação e reconhecimento ao redor do mundo. A obra é popular em diversos países, mesmo naqueles que não têm o inglês como língua materna, como é o caso do Brasil. Irene Gammel menciona que Anne possui “[...] uma exuberância e vitalidade que se espalha de Green Gables para Avonlea, e de Avonlea para o mundo” (2010, posição do Kindle 92, tradução nossa)²⁰⁰. Recentemente, em 2019, a princesa japonesa Hisako Takamado visitou a Ilha do Príncipe Eduardo para assumir sua posição como patrona internacional do instituto “L.M. Montgomery Institute”. A obra de Montgomery (2020) faz parte da grade curricular do Japão e sua popularidade e relevância no país motiva diversas pesquisas e estudos. A literatura, quanto trata de temas universais, cativa leitores de todas as regiões do planeta, pois desconhece fronteiras geográficas.

No Japão, há um museu dedicado exclusivamente à tradutora de *Anne de Green Gables* (2020), Hanako Muraoka. Além disso, a cidade Hokkaido é considerada uma réplica do “mundo de Anne” e conta, inclusive, com uma vila canadense e um parque dedicado à personagem. Linda Ghan (1998) afirma que, historicamente, mulheres e garotas têm sonhos limitados no Japão. Em muitos dos contos e histórias japonesas, há uma moral: a de que crianças têm que ser obedientes, respeitar seus pais e se importar com eles. Geralmente, nessas histórias, os filhos têm que fazer sacrifícios pelos pais, tendo em vista que pais fazem sacrifícios por eles. Segundo a pesquisadora, “[...] não há desobediência. [...]. Crianças não têm rostos, nem personalidades. Elas são as crianças que toda criança tem que ser. Elas são um fardo” (1998, p. 180, tradução nossa)²⁰¹. E, como tais, têm que renunciar a seus sonhos e de suas vidas, para se dedicarem única e exclusivamente à família, como forma de retribuição. Em contrapartida, Anne Shirley não apenas possui sonhos que, graças aos seus esforços, são realizados no decorrer da narrativa, como também tem falhas. Ela não é uma garota perfeita e não corresponde aos ideais japoneses, o que a torna particularmente atraente e cativante para crianças e jovens deste país.

Há um consenso, conforme Ghan (1998) de que as mulheres no Japão estão 20 anos atrás das do Canadá, no que diz respeito aos direitos fundamentais e às ideias feministas. Por

¹⁹⁹ “Each year, the tiny province of Prince Edward Island, population 130,000, draws 700,000 tourists largely on Anne's allure alone”.

²⁰⁰ “an exuberance and vitality that spreads from Green Gables to Avonlea and from Avonlea to the world”.

²⁰¹ “There is no disobedience. [...]. The children are faceless and personalityless. They are the child every child is supposed to be. They are a burden”.

exemplo, as mulheres japonesas geralmente têm que fazer uma escolha: casamento ou carreira. Mesmo aquelas que insistem em conciliá-los têm que tomar todas as responsabilidades pelos afazeres domésticos e pelo bem-estar das crianças: “[...] pedir ajuda externa não é uma opção [...] mesmo admitir a necessidade [de ajuda] é, muitas vezes, considerado uma admissão de fraqueza” (1998, p. 81, tradução nossa)²⁰². Nesse sentido, a estudiosa (1998) constrói a hipótese de que Anne Shirley é o alter ego da mulher e da garota japonesa, que, diferente das mulheres e meninas do país, realiza seus sonhos, sem ter de renunciar a si mesma.

Yoshiko Akamatsu (1999) sugere que a obra *Anne de Green Gables* (2020) representa um símbolo que conecta as culturas canadense e japonesa. Torna-se evidente, então, que, no Japão, assim como nos Estados Unidos, Anne adquiriu uma nova e outra identidade, para além do livro e de suas características canadenses. Para Devereux (2001), Anne Shirley é uma personagem híbrida, o que permite que seu local de origem e sua nacionalidade sejam transpostos e reformulados em cada cultura em que ela é inserida. Da mesma forma, sua função como “ícone nacionalista” muda de acordo com o país de seu leitor. Isso ocorre principalmente porque a obra de Montgomery (2020) não é completamente global, mas também não é completamente local, proporcionando espaços para a criação de novas identidades. Essa característica é a grande responsável pelo sucesso contínuo do romance e uma das razões pelas quais a obra despertou o interesse recente de leitores brasileiros.

Nota-se, pelo exposto, que *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, é um fenômeno. Esse fenômeno evidencia, por sua vez, a vitalidade da obra e suas potencialidades na formação do jovem leitor. Como o texto literário motivou diversas edições com valores paratextuais, adaptações para histórias em quadrinhos, reendereçamentos, compilações e recontos, muitas delas brasileiras, além das adaptações audiovisuais, é possível utilizar dessas ferramentas na mediação do texto original em sala de aula. Devido à brevidade deste trabalho, não analisaremos todas as obras mencionadas até então. Buscaremos contemplar em nossa análise, a partir dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção e da Estética do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), o primeiro volume.

Para tanto, almejamos observar se a obra estabelece comunicabilidade com seu leitor implícito, apresenta temas cativantes para o público jovem – tanto do período em que é escrita, quanto atualmente –, possui valor estético e potencialidades para subverter os conceitos prévios do leitor acerca de relações humanas em sociedade e, em especial, consensos sobre literatura

²⁰² “Outside help is not an option, the large extended family is breaking down with the mobility demanded by work, and even admitting need is often considered an admission of weakness”.

de autoria feminina. No plano da narrativa, objetiva refletir sobre a estruturação da trama, a constituição das personagens, em especial, femininas, e a construção do narrador, enquanto ente ficcional, capaz de exercer um poder sobre a atuação da(s) personagem(s) e das disposições do leitor implícito (ZILBERMAN, 1984). Esse dado revela o trânsito do âmbito ficcional ao social – da personagem ao leitor implícito –, que, apesar de se configurar como uma projeção do texto, ocupa um lugar que vem a ser preenchido por um indivíduo real: o leitor empírico, no caso, o jovem leitor (FERREIRA, 2009).

O *corpus* em análise

3.1 *Anne de Green Gables* (2020)

3.1.1 O narrador, estrutura textual e temáticas

“[...] nosso observador atento e perspicaz poderia ter concluído que não era uma alma comum que habitava o corpo daquela garota solitária.”

Lucy Maud Montgomery²⁰³

A obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, é composta por 38 capítulos. Esses capítulos possuem títulos que adiantam ao leitor do que ele tratará, tais como “Marilla toma uma decisão” (2020, p. 50-55), “A senhora Rachel Lynde fica horrorizada” (p. 68-75), “A confissão de Anne” (p. 102-110) e “Anne presta socorro” (p. 146-155). Os títulos, embora adiantem o conteúdo do capítulo, também capturam a atenção do jovem leitor, pois instauram a curiosidade e convidam-no a “antecipar”: qual decisão Marilla tomará; por que a senhora Rachel fica horrorizada; qual é a confissão de Anne e a quem ela presta socorro. Na mediação em sala de aula, esse recurso faculta ao professor o trabalho prévio com o texto literário, fomentando o debate a respeito das impressões prévias dos alunos-leitores, visando a cativá-los.

Cabe destacar os títulos dos três primeiros capítulos, que dizem respeito à chegada de Anne a Green Gables: “A senhora Rachel Lynde se surpreende” (2020, p. 07-14), “Matthew Cuthbert se surpreende” (p. 15-28) e “Marilla Cuthbert se surpreende” (p. 29-36). A chegada da menina a Avonlea causa em três personagens a mesma reação, mas por motivos diferentes. Rachel Lynde surpreende-se porque Matthew foi avistado saindo da fazenda. Matthew admira-se de encontrar uma menina na estação de trem, ao invés de um menino. Marilla assusta-se porque vê Matthew chegando à fazenda com uma garota e não um garoto. Nesse sentido, o narrador com estatuto de heterodiegético (GENETTE, [196?]) apresenta ao leitor três perspectivas, as de Rachel, Matthew e Marilla, até que o enfoque recai sob Anne Shirley. Pelo uso da metalinguagem, o narrador introduz a protagonista pelo olhar de outras personagens e convida o leitor a, diferentemente delas, ser um observador atento, capaz de identificar em Anne o que Rachel, Matthew e Marilla foram incapazes de perceber à primeira vista. Assim, o narrador busca atrair o leitor pela apresentação de uma personagem singular:

Matthew não estava olhando para ela e, mesmo se estivesse, não teria visto como a menina era: uma criança de mais ou menos 11 anos de idade, usando um vestido

²⁰³ (MONTGOMERY, 2020, p. 17)

amarelo-acinzentado muito curto, muito apertado e muito feio. [...] sobre suas costas se estendiam duas tranças grossas de cabelo indiscutivelmente ruivo. Seu rosto era pequeno, pálido, magro e coberto de sardas. A boca era grande, assim como os olhos, que pareciam verdes em algumas luzes e alguns estados de espírito, e cinzas, em outros.

Essas seriam as características vistas por um observador qualquer. Já um observador mais atento teria visto que o queixo era bastante pontiagudo e proeminente; que os olhos grandes eram cheios de ânimo e disposição; que a boca era expressiva e revelava certa doçura; que a testa era alta e larga. Em resumo, nosso observador atento e perspicaz poderia ter concluído que não era uma alma comum que habitava o corpo daquela garota solitária, a quem o tímido Matthew temia ridiculamente. (MONTGOMERY, 2020, p. 17).

Nota-se, pelo recurso ao emprego do pronome possessivo “nosso”, que o narrador heterodiegético, conforme Eliane Ap. Galvão Ribeiro Ferreira (2009), explicita sua relação de ordem afetiva com o relato. Justamente, é essa afetividade que ele busca também promover no leitor. Além disso, ao transferir o enfoque das personagens adultas a Anne, subverte-se a concepção tradicional de narrador das produções direcionadas ao público infantil e juvenil dos séculos XVIII e XIX, que apresentavam uma visão adultocêntrica de uma história sobre crianças. O narrador em *Anne de Green Gables* (2020) não adere a esse tipo de narrador; pelo contrário, descola-se dele. Ele deseja aproximar-se do leitor, convidando-o a ser “atento e perspicaz”, e a perceber a singularidade de Anne antes das demais personagens, estabelecendo uma relação interpessoal entre personagem e leitor. Ao aderir-se à protagonista, mostrando a visão da criança em vez da do adulto, o narrador espera que o leitor faça o mesmo.

Ademais, é possível notar, pelo uso de “ridiculamente”, que o narrador atribui à narração valor judicativo, não em relação à protagonista, mas ao seu entorno social. Ele se utiliza da ironia para desautorizar os discursos moralistas aos quais a história faz referência, produzindo o efeito de humor e instigando no leitor a reflexão crítica por meio do irônico, do cômico e do trágico-cômico. O trecho a seguir evidencia este efeito de humor, pelo recurso à onomatopeia, à metalinguagem e à ironia, que objetiva promover o riso no leitor: “Em seguida, ‘Tum! Plaft! – Anne bateu com a lousa na cabeça do garoto e a partiu – a lousa, não a cabeça – ao meio” (MONTGOMERY, 2020, p. 118). Desse modo, pode-se observar que o narrador projeta um leitor implícito inteligente que se diverte com a cena e antecipa-se à sua construção de hipóteses sobre a ambiguidade da descrição. Revela-se a esse leitor a intencionalidade da construção frasal: produzir efeito de humor.

No capítulo quinze, Anne bate com a lousa na cabeça de Gilbert Blythe, que a havia chamado de “cenoura”. O senhor Phillip, professor deles, repreende Anne pelo ato, mesmo Gilbert afirmando que ele foi o responsável por provocá-la: “Lamento muito ver uma aluna minha exibir um temperamento e um espírito vingativo como esses” (MONTGOMERY, 2020,

p. 118). O narrador pontua, então: “[...] como se o mero fato de ser aluno dele devesse necessariamente erradicar todos os sentimentos ruins do coração de pequenos mortais imperfeitos” (2020, p. 118). O professor castiga Anne, ordenando que ela vá ao estrado e fique em frente ao quadro-negro, onde ele escreve “Ann Shirley tem um temperamento muito ruim. Ann Shirley tem de aprender a se controlar”, e depois lê em voz alta para que mesmo os alunos ainda não alfabetizados entendessem. Utilizando-se da ironia, o narrador busca fazer com que o leitor não repreenda a protagonista por suas falhas, como o professor faz, mas que a compreenda. Este propõe-se a julgar aqueles que repreendem Anne, mas jamais ela própria, gerando no leitor implícito o sentimento de empatia. Nessa perspectiva, o narrador desautoriza os discursos daqueles que impedem a protagonista, rompendo com o conceito de que adultos, professores e a escola estão isentos de erros ou são perfeitos, em oposição à criança.

Elizabeth Rollins Epperly concorda que “[...] cada papel que o narrador desempenha no romance aumenta o foco em Anne e em sua apreciação” (1992, p. 21, tradução nossa)²⁰⁴. Quando Anne pede desculpas a Rachel Lynde, o narrador afirma que, apesar do pedido inusitado ter surpreendido Lynde e Marilla, em razão de seu discurso floreado e melodramático, “[n]ão havia como duvidar de sua sinceridade” (MONTGOMERY, 2020, p. 80). Posteriormente, quando Anne inventa uma história sobre ter perdido o broche de ametista de Marilla, pois esta não conseguia encontrá-lo e culpabiliza a garota pelo ocorrido, o narrador não atesta a inocência de Anne, posto que o leitor deve chegar a essa conclusão por conta própria, mas fornece a ele uma pista, o que deixa, por sua vez, um lugar vazio: “Peguei o broche de ametistas – a menina falou como se estivesse repetindo uma lição que tinha decorado” (MONTGOMERY, 2020, p. 106, grifos nossos). Desse modo, o narrador instiga o jovem leitor a preencher os vazios instaurados no texto e à reflexão crítica, além de gerar nele um sentimento de empatia em relação a Anne.

Além do mais, o narrador dirige-se ao leitor implícito em diversos momentos da narrativa, como no seguinte excerto: “[...] ela [Marilla] tinha, como já contei, traços indicativos de certo senso de humor, que, nesse caso, era um senso de adequação das coisas” (MONTGOMERY, 2020, p. 58). Pelo uso do “já contei”, infere-se que o narrador se dirige a um destinatário específico. Ele, inclusive, considera a história narrada como um “relato”: “Essa conversa aconteceu três semanas antes do que vou relatar agora, e, durante esse período, tudo tinha corrido bem, sem problemas ou dificuldades” (2020, p. 115). Portanto, o texto instaura vazios intencionais, convidando o jovem leitor a “ouvir” o relato do narrador e a preencher os

²⁰⁴ “every role the narrator plays in the novel enhances the focus on Anne and appreciation of her.”

pontos de indeterminação do texto com sua capacidade imaginativa, além de gerar expectativas. O narrador cumpre a função de, por meio do cômico, do trágico-cômico e do ridículo, promover empatia entre protagonista e leitor, aproximando-os, além de instigar a reflexão crítica. Para tanto, ele descola-se da postura tradicional do narrador das obras direcionadas ao público infantil e juvenil da época, subvertendo-as. Isso evidencia, por sua vez, o caráter inovador da obra de Montgomery (2020).

Em conformidade com Friedman, esse foco narrativo pode ser definido como “*autor onisciente intruso*”, pois o narrador “[...] se interpõe entre o leitor e os fatos narrados, elaborando pausas frequentes [...] para a apresentação de sua opinião e de seu posicionamento, seja em relação à história e aos elementos que a constituem, seja em relação aos comportamentos e/ou valores sociais” (1955 apud FRANCO JUNIOR, 2005, p. 42). Ao mesmo tempo, durante a enunciação desse narrador, a focalização aparece configurada em primeira pessoa, sob a forma de um “eu” oculto: “já contei” e “vou relatar agora” (MONTGOMERY, 2020, p. 58; 115), que busca estabelecer um diálogo com o leitor. Entretanto, sua focalização não se efetiva em primeira pessoa. Seu estatuto, em nível narrativo, pode ser definido como de intradieético de primeiro nível, mas sua relação com a história, classifica-o como heterodieético (GENETTE, [196?]). O discurso proveniente desse narrador revela a voz de um adulto que, embora não participe como personagem actante da história narrada e conte uma história da qual está ausente, situa sua voz no interior da narrativa em alguns momentos do relato.

Assim, observa-se que a narrativa é favorável à recepção, pois estabelece comunicabilidade com o leitor implícito (ISER, 1996) e incentiva, pela instauração do humor e pelo uso de recursos estilísticos, sobretudo da ironia, a tomada de posicionamento por parte do leitor, emancipando-o. Evidencia-se que o narrador de *Anne de Green Gables* (2020) tem por objetivo cativar o leitor implícito e estabelecer uma conexão interacional entre este e a personagem, articulando a interação entre texto e leitor.

Nesse sentido, a construção do narrador, enquanto ente ficcional, revela que este não exerce um poder sobre a atuação das personagens, nem sobre as disposições do leitor implícito (ZILBERMAN, 1984). Embora ele manifeste seu desejo em criar no leitor o sentimento de empatia, ele não afeta a tomada de posição deste. Além disso, cada personagem tem autonomia e expressa livremente suas opiniões em seus discursos. Esse dado revela o trânsito do âmbito ficcional ao social – da personagem ao leitor implícito –, que, apesar de se configurar como uma projeção do texto, ocupa um lugar que vem a ser preenchido por um indivíduo real: o leitor

empírico, no caso, o jovem leitor (FERREIRA, 2009). Pela leitura, esse leitor é conduzido à reflexão crítica.

A narrativa de Montgomery (2020) está inserida num fluxo temporal cronológico. Ela segue a protagonista, Anne, dos onze aos dezesseis anos de idade. De acordo com Marilyn Solt (1984-1985), Lucy Maud Montgomery preocupou-se em criar espaços e ambientes diversificados para corroborar a ideia de linearidade, bem como em manter o jovem leitor em contato com as mudanças continuamente experimentadas pelas personagens, principalmente Anne. Para a estudiosa, “Montgomery marca os anos com eventos anuais, como aniversários e inícios e fechamentos de ano letivo, mas seu principal meio de mostrar a passagem do tempo é por meio de descrições do mundo exterior durante as várias estações do ano” (1984-1985, p. 179, tradução nossa)²⁰⁵.

Avonlea é uma comunidade fictícia localizada próxima à natureza e Anne é uma personagem que tem ampla percepção da natureza de seu entorno social. Como se verá adiante, a natureza recebe grande enfoque na obra, devido às características herdadas do Romantismo e da tendência panteísta assumida pela autora canadense. Em razão disso, *Anne de Green Gables* (2020) instaura imagens sinestésicas e multissensoriais da natureza, que enfocam a mudança de tempo de acordo com as estações do ano. Nota-se esse recurso, pelo seguinte excerto:

A primavera havia chegado mais uma vez a Green Gables – a bela, a excêntrica e relutante primavera canadense, se arrastando pelos meses de abril e maio, em uma sucessão de dias doces, frescos e frios, com pores do sol rosados e milagres de ressurreição e crescimento. Os bordos na Vereda dos Apaixonados estavam cobertos de brotos vermelhos, e samambaias pequenas cresciam em torno da Bolha da Driade. Lá em cima, nas terras pantanosas atrás da propriedade do senhor Silas Sloane, as flores de maio desabrochavam como estrelas perfumadas, cor-de-rosa e brancas, sob as folhas marrons. (MONTGOMERY, 2020, p. 168)

Observa-se que as estações do ano se configuram como indícios do fluxo temporal cronológico. Além do mais, percebe-se o trabalho estético com a linguagem. A narrativa, por meio de aspectos multissensoriais e sinestésicos, estimula as percepções táteis do leitor pelos “[dias] frescos e frios”, e as percepções visuais pelas descrições plásticas “pores do sol rosados”, “bordos [...] cobertos de brotos vermelhos”, “samambaias pequenas”, “as flores de maio [...] cor-de-rosa e brancas, sob folhas marrons”. Além disso, estimulam-se as percepções olfativas, pela comparação entre as flores de maio e as “estrelas perfumadas”. Outras figuras de linguagem podem ser encontradas neste trecho: metáfora, comparação e catacrese. Assim, a

²⁰⁵ “Montgomery marks the years with annual events such as birthdays and the starting and closing of school, but her chief means to show the passage of time is by descriptions of the outside world in the various seasons.”

obra busca conectar-se com o seu leitor implícito por meio de descrições da natureza que despertam nele sensações diversas, estabelecendo uma relação empática e interpessoal entre texto e leitor (GAMMEL, 2010). Isso evidencia, também, a mudança temporal a qual as personagens estão expostas, construindo-se a ideia de linearidade. O mesmo ocorre nos seguintes excertos:

Certo fim de tarde de junho, quando os pomares estavam novamente cheios de flores rosadas, as rãs cantavam docemente nos pântanos próximos ao Lago das Águas Brilhantes e o ar estava cheio do sabor dos campos de trevos e dos bosques de abeto balsâmico, Anne estava sentada perto da janela de seu quarto. (MONTGOMERY, 2020, p. 169-170)

Era um fim de tarde de setembro, e todas as clareiras e lacunas do bosque estavam preenchidas pela luz avermelhada do pôr do sol. Aqui e ali, a alameda estava manchada por esse brilho, mas a maior parte dela já se encontrava coberta pelas sombras dos bordos, e os espaços sob os abetos eram ocupados por uma penumbra que lembrava a cor do vinho. O vento agitava a copa das árvores, e não existe na Terra música mais doce do que aquela que o vento cria quando balança os galhos dos pinheiros ao entardecer. (p. 237)

Era outubro novamente [...]; um outubro glorioso, com dias vermelhos e dourados e manhãs amenas, quando os vales ficavam cobertos com névoas delicadas, como se o espírito do outono as tivesse derramado ali para o sol filtrá-las e lhes dar tons de ametista, pérola, prata, rosa e azul. As gotas de orvalho eram tão densas que os campos brilhavam, como se estivessem cobertos por um manto prateado; e havia pequenos montes de folhas secas e quebradiças que estalavam ruidosamente quando pisadas. A Trilha das Bétulas parecia um dossel amarelo, e as samambaias ao longo de suas margens estavam secas e amarronzadas. Havia um aroma no ar que inspirava o coração das meninas que caminhavam rápida e animadamente rumo à escola. (MONTGOMERY, 2020, p. 198)

Os meses e as suas estações repetem-se na narrativa, como demonstram os trechos “[...] os pomares estavam novamente cheio de flores” e “[...] era outubro novamente”, criando a noção de fluxo temporal contínuo. Esse recurso atribui verossimilhança à obra, além de situar o jovem leitor no tempo e espaço vivenciados por Anne Shirley. Embora os anos exatos em que a história ocorre não estejam explícitos na obra de Montgomery (2020), infere-se que seja durante a Era Vitoriana pela seguinte fala de Anne: “Por fim, me pareceu que seria esplêndido lhe dar o nome de Ilha Vitória, porque foi no dia do aniversário da rainha que a encontramos. Tanto Diana quanto eu somos muito leais à rainha, sabe?” (MONTGOMERY, 2020, p. 171). Considerando que Anne e Diana são leais à “rainha” e nomeiam uma das ilhas de “Vitória”, entende-se que a narrativa é ambientada na Era Vitoriana, ou seja, entre os anos 1837 e 1901. Paige Gray acredita que a protagonista é produto de uma sociedade de *fin de siècle*:

Anne existe em uma época de mudança cultural; ela incorpora uma confluência de ideais mutáveis de adolescência, feminilidade e política feminista antes da Primeira

Guerra Mundial, [...] uma possível ambientação nos últimos anos do século XIX. Este tempo de mudança se expressa através de Anne, particularmente quando contrastada com os princípios vitorianos-presbiterianos decadentes da irmã de Matthew, Marilla. (2014, p. 171, tradução nossa)²⁰⁶

Por outro lado, Solt (1984-1985) defende a tese de que a narrativa é ambientada especificamente no início do XX, “[...] como aquele em que Lucy Maud Montgomery cresceu e viveu na época em que escreveu seu livro” (1984-1985, p. 179, tradução nossa)²⁰⁷. Nessa perspectiva, instaura-se um conflito entre as ideias e os conceitos de uma protagonista do século XX – Anne – e os de outras personagens do século XIX, como Marilla Cuthbert e Rachel Lynde.

Para Wendy E. Barry, Margaret Anne Doody e Mary E. Doody (1997), a descrição feita do Primeiro Ministro do Canadá no capítulo “Anne presta socorro” (2020, p. 146-155) corresponde à figura de Sir John A. MacDonald (1815-1891), que serviu como Primeiro Ministro do Partido Conservador neste país durante o período 1867-1873 e, posteriormente, entre 1878 e 1891. MacDonald, de fato, visitou a Ilha do Príncipe Eduardo em 1890, mas ele não compareceu a Charlottetown como ocorre na obra de Montgomery (2020). Nesse sentido, as teóricas (1997) constroem a hipótese de que a história deve ocorrer aproximadamente nesta época. No entanto, não existem informações que especifiquem os anos exatos em que a história ocorre, apesar das alusões à rainha Vitória e à visita do Primeiro Ministro.

A narrativa é ambientada em uma comunidade fictícia, intitulada “Avonlea”, na Ilha do Príncipe Eduardo, Canadá. Mais especificamente, em uma zona rural, onde localiza-se a fazenda de Matthew e Marilla Cuthbert, chamada Green Gables. De acordo com Sólrún Harpa Sveinbjörnsdóttir (2016), no início do século XX, as pessoas estavam deixando as fazendas para serem realocadas em cidades e metrópoles, na busca por qualidade de vida, educação e empregos. Assim, ocorreu uma crise nas áreas rurais do Canadá. Ao escrever sobre uma comunidade rural, Montgomery pretendeu evidenciar que a vida rural merece ser protegida e preservada, amplificada pelo “[...] fato de que os numerosos jardins que Montgomery descreve em seus romances são todos típicos da Ilha do Príncipe Eduardo” (SVEINBJÖRNSDÓTTIR, 2016, p. 10, tradução nossa)²⁰⁸. O nome desta comunidade, em conformidade com Mary Rubio (1992), estabelece diálogo com a cidade Stratford-upon-Avon, onde Shakespeare nasceu, e a

²⁰⁶ “Anne exists in a time of cultural change; she embodies a confluence of shifting ideals of girlhood, womanhood, and feminist politics prior to World War I, [...] a possible setting in the closing years of the nineteenth century. This time of change expresses itself through the person of Anne, particularly when contrasted to the fading Victorian-Presbyterian principles of Matthew’s sister, Marilla.”

²⁰⁷ “like the one in which Lucy Maud Montgomery grew up and was living at the time she wrote the book.”

²⁰⁸ “fact that the numerous gardens that Montgomery describes in her novels are all typical of Prince Edward Island.”

Avalon das crônicas sobre o Rei Arthur. Cabe mencionar que própria narrativa de Montgomery (2020) dialoga com as estruturas encontradas nas peças Shakespearianas: “Montgomery conhecia Shakespeare muito bem – na verdade, há alusões a pelo menos quatro de suas peças em *Anne* – e ela segue um padrão que Shakespeare utiliza em suas peças: o romance começa com uma situação de ordem, avança para a desordem, e conclui com a criação de uma nova ordem” (RUBIO, 1992, p. 68, tradução nossa)²⁰⁹. Também é possível identificar uma técnica Shakespeariana na forma como Anne é introduzida ao jovem leitor. Antes que Anne suba ao “palco”, o narrador nos apresenta a comunidade de Avonlea e os seus habitantes, Rachel Lynde, e Matthew e Marilla Cuthbert. Somente, então, Anne entra em “cena”. Essa técnica busca “[...] despertar a curiosidade do leitor e aumentar o drama antes da chegada de Anne. [...] [bem como] faz os leitores anteciparem que algo ameaçador à estabilidade da comunidade irá se apresentar assim que ela [Anne] aparecer” (RUBIO, 1992, p. 69, tradução nossa)²¹⁰.

Solt (1984-1985) defende que a ambientação da obra de Montgomery (2020) contribui para o processo de identificação e caracterização de Anne Shirley, tendo em vista que o espaço ocupado por ela se configura como traço constitutivo da personagem. Justifica-se essa concepção pelo título “Anne de Green Gables”, o qual Anne adquire no decorrer da narrativa; ao pertencer a um lugar, ele torna-se parte de sua subjetividade. De acordo com a teórica, “[a]s personagens que habitam esse mundo são confinadas e definidas por ele [...], o que revela as personagens como produtos de sua própria experiência e tempo” (1985-1986, p. 180-198, tradução nossa)²¹¹. Rosemary Ross Johnston acrescenta que o espaço tido como “lar” é fundamental para entender como as personagens são configuradas na narrativa, pois neste há “[...] uma expectativa moral de significado e cuidado pessoais, um reforço da integridade da subjetividade. E a borda do lar é a nação – não apenas geográfica, mas histórica, com visões de mundo, códigos de relacionamento, valores e preocupações compartilhados” (2007, p. 411, tradução nossa)²¹². Por exemplo, quando Anne abre a janela de seu quarto em Green Gables pela primeira vez, a fenestra “[...] subiu com dificuldade, rangendo, como se não tivesse sido aberta por um longo período de tempo – o que era mesmo o caso –, e ficou tão firmemente presa

²⁰⁹ “Montgomery knew her Shakespeare very well—indeed, there are allusions to at least four of his plays in *Anne*—and she follows a pattern in *Anne* that Shakespeare uses in his plays: the novel begins with a situation of order, moves to disorder, and concludes with a superior new order.”

²¹⁰ “to arouse the reader’s curiosity and to heighten the drama before Anne arrives. [...] makes the readers anticipate that something threatening to the stability of the community is going to present itself when she appears”

²¹¹ “The characters that inhabit that world are confined and defined by it. [...] which shows the characters as products of their own personal experience and time.”

²¹² “a moral expectation of personal significance and care, a reinforcement of the integrity of subjectivity. And the rim of home is nation—not just a geography but a history, shared views of the world, shared codes of relationships, shared values and concerns.”

lá em cima que nem foi necessário escorá-la” (MONTGOMERY, 2020, p. 37). Ao fazer isso, Anne “[...] começa a quebrar quaisquer barreiras entre os mundos exterior e interior” (JOHNSTON, 2007, p. 412, tradução nossa)²¹³. Assim,

A ambientação de Montgomery demonstra [...] a precisão e a excelência com que ela funde percepção e subjetividade para criar espaços-tempo absolutamente específicos que são físicos, emocionais e espirituais [...]. Montgomery é uma contadora de histórias e uma criadora de personagens maravilhosa, mas a história e as personagens não podem ser desassociadas integralmente de sua relação simbiótica com o ambiente. (JOHNSTON, 2007, p. 413, tradução nossa)²¹⁴

Tendo em vista que a ambientação é, desse modo, bem construída em toda a narrativa, Solt considera este um dos principais fatores responsáveis pelo sucesso contínuo da obra canadense: “[...] não parece exagero afirmar que a ambientação de Montgomery é responsável por *Anne de Green Gables* ainda parecer nova e viva para os leitores contemporâneos, embora o tempo retratado esteja agora no passado” (1985-1986, p. 198, tradução nossa)²¹⁵. Mary Rubio concorda que “Montgomery a coloca [Anne] em um cenário específico e realista, e terminamos o livro com uma boa noção de como era ser uma criança de uma pequena cidade da Ilha do Príncipe Eduardo por volta de 1900” (1975, p. 32, tradução nossa)²¹⁶.

A obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, conta a história de uma jovem órfã de 11 anos chamada Anne Shirley, que é adotada por engano por um casal de irmãos, Matthew e Marilla Cuthbert. A princípio, eles planejavam enviá-la de volta ao orfanato ou entregá-la para outra família, mas ambos acabam se encantando pela garota e sua ampla imaginação. Assim, eles decidem criar Anne, como se fosse a própria filha, fornecendo-lhe abrigo, comida e afeto. Em troca, Anne fornece aos Cuthbert e à comunidade de Avonlea as dimensões imaginativas, psicológicas, emocionais e sociais que faltavam em quase todos eles (RUBIO, 1975). Nesse sentido, a narrativa de Montgomery (2020) trabalha as temáticas de autodescoberta, autoaceitação, identificação e pertencimento, que podem ser cativantes para o jovem leitor, considerando que ele também está em fase de constituição da própria subjetividade. A seguir, apresenta-se uma reflexão sobre quais outros elementos podem

²¹³ “begins to break down any barrier between outside and inside.”

²¹⁴ “Montgomery’s landscapes demonstrate, [...] the precision and excellence with which she melds perception and subjectivity to create absolutely specific time-spaces that are physical, emotional, and spiritual [...]. Montgomery is a wonderful storyteller, and a wonderful creator of character, but stories and character cannot with integrity be divorced from their symbiotic relationship with landscape.”

²¹⁵ “it does not seem an exaggeration to claim that Montgomery’s setting is responsible for *Anne of Green Gables* still seeming fresh and alive to contemporary readers even though the time portrayed is now far in the past.”

²¹⁶ “Montgomery places her in a specific and realistic setting, and we finish the book with a good sense of what it was like to be a child living in a small Prince Edward Island town around 1900.”

capturar a atenção do leitor implícito (ISER, 1996) e como estes podem ampliar seus horizontes de expectativa (JAUSS, 1994).

3.1.2 Elementos cativantes em *Anne de Green Gables* (2020)

“Sim, ela é mesmo uma criança estranha, mas, afinal, tem mesmo alguma coisa cativante nela.”

Lucy Maud Montgomery²¹⁷

Pelo segundo capítulo desta dissertação, pôde-se observar que a obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, tem cativado leitores de diversas idades e localidades, em um *continuum* espaço-temporal. Cabe investigar as razões pelas quais a narrativa é bem-recebida entre pessoas com diferentes níveis de sofisticação literária há mais de um século.

Mary Rubio (1975) levanta pelo menos três hipóteses para o sucesso inicial e contínuo da obra de Montgomery (2020): a combinação de elementos realistas e românticos, a percepção de como lidar com as necessidades psicológicas de crianças e adultos, e o tratamento dado à imaginação. Esses aspectos fizeram com que o texto literário recebesse respostas favoráveis, inclusive, de autores renomados em países falantes de inglês. Mark Twain foi um dos escritores que declarou seu encantamento por Anne Shirley, comparando-a à Alice de *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, em carta enviada a Montgomery: “[Anne é] a criança mais querida e adorável da ficção desde a imortal Alice” (TWIN, 1975, n.p., tradução nossa)²¹⁸.

Rubio (1975) acredita que Twain respondeu favoravelmente à obra *Anne de Green Gables* (2020), devido ao realismo presente na narrativa e às relações psicológicas tecidas entre Anne e o mundo exterior, aspectos caros ao autor estadunidense. A pesquisadora (1975) afirma, ainda, que um fator importante de sua receptividade reside na abordagem de Montgomery de um clima sociorreligioso com o qual ele próprio estava familiarizado. A autora canadense, assim como Twain em *As Aventuras de Tom Sawyer* (1876) e *As Aventuras de Huckleberry Finn* (1884), utilizou-se de uma visão distorcida da religião, visando a satirizá-la.

Cabe destacar que ambos os escritores cresceram expostos a um gênero de escrita intitulado “Sunday School Literature”, vigente nos séculos XVIII e XIX. De acordo com Rubio

²¹⁷ (MONTGOMERY, 2020, p. 81)

²¹⁸ “[Anne is] the dearest, and most lovable child in fiction since the immortal Alice”. Citação encontrada em artigo do *The New York Times*, publicado em 1975. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1975/05/11/archives/stamps-heroines-of-canadian-classics.html?smid=url-share>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

(1975), esse gênero pretendia registrar a curta vida de crianças que eram tidas como “santas”, pois tiveram vidas perfeitas e morreram ainda jovens, provavelmente após muito sofrimento. Essa literatura originou-se da preocupação Puritana com as almas das crianças, tendo em vista a alta taxa de mortalidade infantil na época. Os movimentos Metodista e “Sunday School Literature” investiram na alta distribuição de obras com essas temáticas para crianças e jovens, principalmente no século XIX, a fim de transmitir mensagens moralistas, pedagogizantes e doutradoras ao público infantil e juvenil. Tendo compartilhado o mesmo *background*, é esperado que as narrativas de Twain e Montgomery revelem similaridades. Conforme Rubio (1975), em cada uma dessas obras, a tensão central deriva da diferença na percepção do adulto e da criança. No entanto, enquanto Montgomery dá ênfase à natureza imaginativa desta, Twain enfoca a sua inocência. Além do mais, ambos criticam a forma como a religião é praticada em diversos momentos de seus trabalhos.

Anne Shirley é uma órfã de 11 anos que, tendo crescido em lares temporários e no orfanato, está familiarizada com o conceito de Deus e com o catecismo que lhe era ensinado nesses locais, mas não em fazer preces todas as noites. Marilla Cuthbert, inserida em um contexto anglo-saxão e protestante, fica “perplexa e horrorizada” com esse fato e a questiona: “Nunca lhe ensinaram a fazer suas orações?! Deus sempre quer que as meninas façam suas preces [...]. Não sabe que não fazer orações toda noite é uma coisa horrível? Estou começando a achar que você é uma menina muito má” (MONTGOMERY, 2020, p. 56-57). A isto, Anne rebate:

A senhora também acharia mais fácil ser má do que boa, se tivesse cabelo vermelho [...]. Pessoas que não têm cabelo vermelho não sabem o que é um problema. Depois que a senhora Thomas me disse que Deus me deu cabelo vermelho de propósito, nunca mais me importei com Ele. E, de qualquer forma, toda noite eu estava cansada demais para me preocupar em fazer orações. Ninguém pode esperar que pessoas que tomam conta de gêmeos façam suas preces. Honestamente, a senhora acha que pode? (MONTGOMERY, 2020, p. 57)

Nota-se a crítica à forma como a religião é exigida das crianças, mesmo daquelas em condições precárias que não têm tempo ou disposição para orar, como era o caso de Anne. No período em que a narrativa é ambientada – Era Vitoriana (1837-1901) –, vigorava-se o paradigma de que conhecer a Deus e orar todas as noites garantiria à criança um local no “paraíso” e a tornaria “boa”. Essa ideia é corroborada pela atribuição, por Marilla, do adjetivo “má” à criança que não profere suas preces. De acordo com Rubio (2008), as crianças eram retratadas em sermões religiosos de forma ambígua – às vezes, como ícones de inocência, mas geralmente como seres que eram gerados e nasciam em estado de pecado, necessitando de Deus

para serem salvos. Para a pesquisadora, “[a]s crianças cresceram num mundo complicado, onde as forças do Bem e do Mal competiam constantemente pelas suas almas” (2008, p. 35, tradução nossa)²¹⁹. Trata-se de uma concepção muito disseminada, inclusive, pela vertente “Sunday School Literature”.

Inserida nesse contexto, Marilla decide que “[...] a educação religiosa de Anne tinha de começar imediatamente” (MONTGOMERY, 2020, p. 57). Quando Anne pede que ela lhe ensine a fazer suas orações, Marilla indica que, primeiramente, ela deve se ajoelhar. Anne questiona, então: “Por que as pessoas têm de se ajoelhar para fazer suas preces? Eu iria sozinha para onde tivesse um campo bem grande, ou um bosque bem denso, e olharia para o céu lá no alto... [...] maravilhosamente azul... [...]. E, então, eu só sentiria a prece” (MONTGOMERY, 2020, p. 57-58). Marilla sente-se constrangida com esse questionamento, provavelmente porque não sabe como responder a ele. A forma como se faz orações está cristalizada a uma estrutura específica, inquestionável. Ao ser questionada, Marilla começa a questionar as próprias concepções de fé e religião. Quando indica que Anne realize sua prece por conta própria, apenas agradecendo e pedindo a Deus o que deseja, ela é dita da seguinte maneira:

Gracioso Pai Celestial, agradeço a Ti pelo Caminho Branco do Encantamento, pelo Lago das Águas Brilhantes, por Bonny e pela Rainha da Neve. Estou realmente grata por tudo isso. E essas são todas as bênçãos que consigo lembrar agora para agradecer a Ti por elas. Sobre as coisas que desejo, elas são tantas que eu ia gastar tempo demais mencionando todas. Então, vou falar só as duas mais importantes. Por favor, me deixe ficar em Green Gables; e, por favor, me deixe ficar bonita quando eu crescer.

Atenciosamente,
Anne Shirley
(MONTGOMERY, 2020, p. 58)

Após proferi-la, Anne observa que “[...] deveria ter dito ‘Amém’, em vez de ‘Atenciosamente’ [...]. Eu tinha esquecido [...]. A senhora acha que vai fazer alguma diferença?” (MONTGOMERY, 2020, p. 58). Marilla responde: “Eu... eu suponho que não” (MONTGOMERY, 2020, p. 59). Nota-se que esta percebe, então, que a forma como se diz suas orações não importa, bastando dizê-las; as reticências indicam que a mulher repensa conceitos e, por isto, vacila em suas convicções. Essa percepção questiona a ordem vigente e causa incômodo na personagem, mas também a conduz à mudança e reflexão crítica, expandindo seus horizontes de expectativas (JAUSS, 1994) e, também, os do leitor implícito, promovendo emancipação. Além disso, pelo uso do “Atenciosamente”, alinhado à direita, a prece de Anne,

²¹⁹ “Children grew up in a complicated world, where the forces of Good and Evil were in constant competition for their souls.”

pelo recurso ao hibridismo, assemelha-se à estrutura de uma carta. Esse recurso, aliás, permeia a narrativa, produzindo efeito de comicidade. Corrobora-se, assim, a afirmação de Rubio de que a discrepância entre a visão da criança e a do adulto a respeito da religião serve como base para a construção do humor na narrativa:

É a discrepância entre o [...] comportamento de heroínas e heróis mirins (Tom, Huck, Anne Shirley) e a norma aceitável em uma cidade pequena (St. Petersburg e Avonlea) que cria o humor. Embora a espontaneidade da criança possa ser reprimida por muitos fatores além da religiosidade distorcida, [...] a perspectiva adulta resulta em grande parte de um código de comportamento estabelecido pelo literalismo da cidade pequena e por frequentadores de igreja de mente fechada. (1975, p. 31, tradução nossa)²²⁰

Outro exemplo de sátira à religião encontra-se no capítulo onze, em que Anne conta à Marilla suas experiências na escola dominical, da qual não gostou “nem um pouco” (MONTGOMERY, 2020, p. 88). A prece proferida pelo senhor Bell é descrita, pela menina, como “terrivelmente longa”, e o sermão do pastor, por sua vez, é extenso e “sem imaginação” (MONTGOMERY, 2020, p. 88-90). Marilla repreende Anne por não ter prestado atenção a ambas as falas, em especial à prece do senhor Bell, e pelos comentários feitos pela garota. Anne justifica que:

[...] ele [senhor Bell] não estava falando comigo [...] Estava falando com Deus, e também não parecia muito interessado naquilo. Acho que ele pensou que Deus estava distante demais para ouvir suas palavras, não sei. Tinha uma fila comprida de bétulas brancas inclinadas acima do lago, e o brilho do sol passava por elas, caía sobre a água e afundava muito, muito... Oh, Marilla, parecia um sonho lindo! Aquilo me deu um arrepio, e eu apenas disse: “Obrigada por isso, Senhor!”, duas ou três vezes. (MONTGOMERY, 2020, p. 88-89)

Anne possui uma visão sensível do mundo ao seu redor e do divino, intrínseca à sua imaginação; para ela, Deus manifesta-se na natureza e não unicamente em preces, sermões e ensinamentos da igreja que, em conformidade com o paradigma sociorreligioso vigente na época, sequer eram direcionados ao público. Observa-se, na narrativa de Montgomery (2020), uma perspectiva panteísta, semelhante à de Robert Browning (1812-1889), poeta e dramaturgo inglês. Apesar de reprovar as falas de Anne, Marilla acaba admitindo para si mesma que a garota estava correta em suas considerações:

²²⁰ “It is the discrepancy between the [...] behaviour of child heroines and heroes (Tom, Huck, Anne Shirley) and the acceptable norm in quite a small town (St. Petersburg and Avonlea) which creates the humour. Although childhood spontaneity can be repressed by many factors other than by distorted religiosity, [...] the adult perspective to a large extent results from a code of behaviour established by the literalism of small town and small-minded churchgoers.”

Marilla sentiu, desanimada, que teria de reprovar severamente tudo o que Anne disse, mas foi impedida pelo inegável fato de que algumas coisas que ela tinha falado, especialmente sobre os sermões do pastor e as preces do senhor Bell, eram exatamente o que ela mesma já pensava, bem no fundo de seu coração, havia anos, mas nunca tinha expressado. Ela quase achou que esses pensamentos secretos, críticos e nunca ditos haviam subitamente tomado uma forma visível e acusatória naquela pequena criatura sincera e abandonada pela humanidade. (MONTGOMERY, 2021, p. 90)

Nota-se que os questionamentos de Anne abalam a visão de mundo de Marilla, mas contribuem para o desenvolvimento de seu senso crítico, no que diz respeito à religião e à própria subjetividade. Nesse sentido, Anne proporciona rompimento e ampliação de seus horizontes de expectativa (JAUSS, 1994), fazendo o mesmo pelo jovem leitor. Brenton Dickieson (2022) afirma que as “revelações religiosas” de Marilla são notórias e profundas, e surgem do cerne da preocupação da autora canadense²²¹. Cabe ressaltar que Montgomery, também inserida em um contexto anglo-saxão e protestante, não ataca diretamente a religião, mas utiliza distorções desta como recurso para criar humor e construir sátiras (RUBIO, 1975).

Em conformidade com Dickenson (2022), Anne tem função semelhante ao de um teólogo e essa característica pode ser evidenciada em análises da iconografia utilizada em *Anne de Green Gables* (2020): “[Montgomery] emoldura para o leitor uma série de ícones visuais, imagens da imaginação visual que ilustram um princípio espiritual fundamental, que se infiltra em seus romances” (2022, n. p., tradução nossa)²²². Um exemplo de iconografia encontra-se no capítulo oito, em que Marilla encontra Anne

[...] imóvel, totalmente absorta diante de um quadro pendurado na parede entre duas janelas. Suas mãos estavam juntas atrás do corpo, o rosto levantado e o olhar perdido, como em um sonho. A luz branca e verde que atravessava as macieiras e os galhos entrelaçados das videiras lá fora pousava sobre a menina em êxtase com um brilho quase sobrenatural. (MONTGOMERY, 2020, p. 63)

Trata-se de uma cópia do quadro “Christ Blessing the Little Children” (1799), de William Blake (vide descrição abaixo). Quando Marilla questiona o que Anne está pensando a respeito desta pintura, ela responde:

²²¹ Fala atribuída à palestra de Brenton Dickenson (Signum University), intitulada “Reverent Irreverence: Images of God and Montgomery ‘Pilgrims on the Golden Road of Youth’”, ministrada durante o evento “15th Biennial Conference: ‘L. M. Montgomery and Re-vision’”, organizado pelo “L. M. Montgomery Institute”, em Charlottetown, Ilha do Príncipe Eduardo, Canadá, em junho de 2022.

²²² “[Montgomery] frames for the reader a series of icons of seeing, images of the visual imagination that illustrate a core spiritual principle stamped into her novels.”

Fiquei imaginando que eu era uma dessas meninas; aquela ali de vestido azul, mais afastada, sozinha, como se não pertencesse a ninguém, assim como eu. Ela parece solitária e triste, a senhora não acha? Suponho que não tinha nem pai nem mãe. Mas também queria ser abençoada, por isso se aproximou discretamente, timidamente, da multidão, esperando não ser notada por ninguém, exceto... por Ele. Tenho certeza de que sei exatamente como ela se sentia. Seu coração deve ter disparado e suas mãos devem ter ficado geladas, do mesmo jeito que aconteceu comigo quando perguntei a você se eu ia poder ficar aqui. Ela estava com medo que Ele não percebesse sua presença. Mas é bem provável que Ele a tenha visto, a senhora não acha? Eu estava tentando imaginar tudo isso... Ela ia se aproximar, lentamente, até estar bem perto de Jesus. Então, Ele ia olhar para ela e colocar Sua mão sobre o cabelo da menina e... oh!... ela ia sentir um maravilhoso arrepio de alegria! No entanto, eu queria que o artista não tivesse pintado Jesus com uma expressão tão triste. Ele é sempre pintado com essa expressão, já reparou nisso? Eu não acredito que realmente parecesse tão infeliz... senão as crianças teriam medo de... (MONTGOMERY, 2020, p. 63)

Nesta cena, pode-se notar, em consonância com Dickieson (2022), três ícones: o primeiro deles trata-se de Anne contemplando a pintura “Christ Blessing the Little Children” (1799), de William Blake; o segundo está em Marilla, que enxerga Anne como se ela mesma fosse um ícone religioso, uma santa emoldurada pela luz “[...] branca e verde que atravessava as macieiras e os galhos entrelaçados das videiras” (MONTGOMERY, 2020, p. 63); o terceiro é o narrador mostrando ao leitor Marilla observando Anne. Esses três ícones revelam quatro perspectivas distintas – do narrador, de Marilla, de Anne e do Cristo representado no quadro – que se alternam. Primeiramente, apresenta-se a perspectiva do narrador que mostra Marilla observando Anne. A perspectiva, então, muda e o foco recai sob Anne contemplando a pintura, que, em seguida, compartilha sua visão de Cristo, ele mesmo visualizando as crianças. Para melhorar ilustrar essa linha de pensamento, observa-se a seguinte figura:

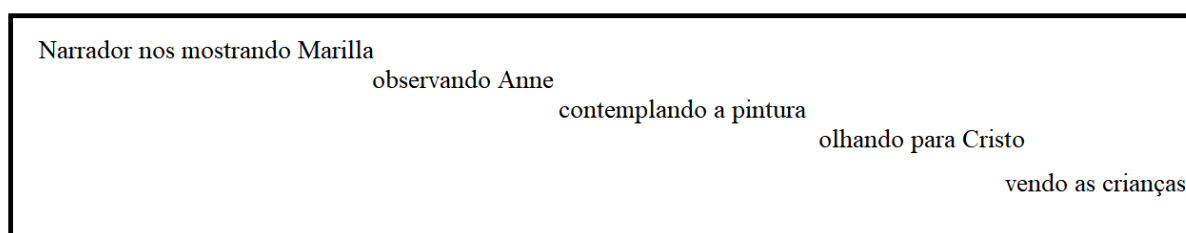


Figura 38 – Iconografia em *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery
(Fonte: Dickenson, 2022 (tradução e adaptação nossa))²²³

²²³ Imagem apresentada na palestra de Brenton Dickenson (Signum University), intitulada “Reverent Irreverence: Images of God and Montgomery ‘Pilgrims on the Golden Road of Youth’”, ministrada durante o evento “15th Biennial Conference: ‘L. M. Montgomery and Re-vision’”, organizado pelo “L. M. Montgomery Institute”, em Charlottetown, Ilha do Príncipe Eduardo, Canadá, em junho de 2022. A imagem original contempla: “The narrator showing us Marilla > watching Anne > gazing at the girl > looking at Christ”. Acrescentamos, ainda, a visão proporcionada por Cristo, que observa as crianças, instaurada na narrativa.

Trata-se de uma técnica intitulada *Mise en abyme*, comum às artes visuais, mas incomum na literatura, o que ressalta a inovação da obra de Montgomery (2020). Esta cena proporciona uma série de imagens dentro de imagens que enfoca a visão de uma criança a respeito da religião e da concepção de Deus. Ao empregar esse recurso, a narrativa em *Anne de Green Gables* (2020) renova e revisa a visão do divino e ressalta a importância do olhar da criança, inclusive para moldar nossa espiritualidade e imaginação (DICKIESON, 2022). Isso pode ser corroborado pelos comentários de Marilla e pelas potências de negação instauradas no texto: “Anne [...], você não pode falar dessa maneira. Está sendo irreverente... absolutamente irreverente” e “mas não parece certo falar sobre essas coisas com tanta intimidade” (MONTGOMERY, 2020, p. 63, destaques nossos). Por isso, Dickenson (2022) acredita haver em Anne uma função teológica. Ela contribui, pois, para o amadurecimento da espiritualidade e da imaginação visual de Marilla, e também do leitor implícito. É evidente que, ao reafirmar a importância da perspectiva infantil, Montgomery opõe-se à corrente “Sunday School Literature”, embora ainda reforce uma ideologia anglo-saxã e protestante. Cabe destacar que, pelas potências de negação, não se anulam as performances de Anne, embora Marilla as negue. Além disso, o discurso de Marilla, pela presença das reticências e emprego do verbo “parecer” (“não parece certo”), revela que a jovem abala suas convicções mais arraigadas.

Montgomery opta por não excluir os aspectos religiosos próprios do contexto sociorreligioso em que estava inserida, mas busca apresentá-los ora como sátiras, ora como “renovações teológicas”; a narrativa escolhe, então, o meio-termo. Isso possibilitou que sua obra fosse bem-recebida pela sociedade conservadora do início do século XX, mas também cativasse leitores críticos que buscavam uma revisão da criança na literatura, como Mark Twain. Ambos os aspectos são cativantes para o jovem leitor, pois podem ampliar os seus horizontes de expectativa (JAUSS, 1994) quanto ao contexto histórico do livro, religião e a própria subjetividade. Além disso, nota-se que a narrativa explora o diálogo com as artes plásticas, o que é particularmente significativo na mediação da obra com o jovem leitor, pois permite que ele amplie seu repertório cultural e enriqueça seus conhecimentos prévios, por meio de conexões implícitas. Isso reforça, por sua vez, a importância de um professor-mediador, considerando que nem todos os leitores possuem uma *biblioteca vivida* (FERREIRA, 2009), que possibilita o reconhecimento dessas conexões.

Além das sátiras e do humor explorados por Montgomery, um dos aspectos cativantes em *Anne de Green Gables* (2020) está, em conformidade com Rubio (1975), na combinação de elementos românticos e realistas. A estudiosa considera a obra um exemplo de realismo

literário, apesar de seus elementos românticos. Anne representa, pois, uma imagem de criança e adolescente que é familiar e realista. Ela comete erros, tem defeitos e age da forma que é esperada de uma criança e, posteriormente, de uma adolescente, muitas vezes, imatura, afastando-se da noção de heroína tida na literatura infantil e juvenil como modelo de virtude ou de imoralidade (MacLULICH, 2007). Isto é cativante para o jovem leitor, porque possibilita a criação de um sentimento de identificação com a personagem. Montgomery proporciona, nesse sentido, uma renovação da visão da criança na literatura da época, que era escrita “[...] sem levar em conta as necessidades imaginativas reais de seus possíveis leitores” (MacLULICH, 2007, p. 387, tradução nossa)²²⁴.

Ademais, Anne está ambientada em um cenário realístico – uma pequena cidade canadense durante a Era Vitoriana (1837-1901). A Ilha do Príncipe Eduardo da ficção de Montgomery pode ser vista, como “[...] um paraíso bucólico imaculado”, mas conforme MacLulich, “[...] o realismo literário está muito nos olhos de quem vê. O que parece implausivelmente cor-de-rosa para os leitores modernos pode ter parecido consideravelmente mais realista na época de Montgomery” (1992, p. 84-85, tradução nossa)²²⁵. O teórico (1992) acrescenta que a ambientação da obra literária, a caracterização de suas personagens rurais, o humor irônico e as sátiras proporcionam à narrativa em *Anne de Green Gables* (2020) aspectos realistas. Nesse sentido, “[p]ode ser necessário um esforço [...] para enxergar Montgomery como uma das pioneiras do realismo na ficção canadense. Mas devemos lembrar que ela não escreveu a partir de um meio literário sofisticado (MacLULICH, 1992, p. 85, tradução nossa)²²⁶.

No entanto, os discursos e as falas de Anne são cheios de floreios melodramáticos, o que põe aspectos românticos também em evidência. Um exemplo é o pedido de desculpas que esta personagem oferece à Rachel Lynde: “Eu nunca conseguiria expressar toda a minha tristeza, mesmo se usasse todas as palavras de um dicionário inteiro. [...] Sou uma menina terrivelmente má e ingrata, e mereço ser castigada e impedida para sempre de conviver com pessoas respeitáveis” (MONTGOMERY, 2020, p. 79). Por meio de falas como essa, Montgomery satiriza o Romantismo, bem como caracteriza a protagonista e cria o efeito de humor. Tomemos como exemplo, ainda, o seguinte trecho, o qual Anne Shirley pede à Marilla que não a chame pelo nome “Anne”: “[...] oh, por favor, me chamem de Cordélia. Não vai fazer

²²⁴ “without regard for the real imaginative needs of its proposed readers.”

²²⁵ “unblemished bucolic paradise” e “literary realism lies very much in the eyes of the beholder. What seems implausibly rose-tinted to modern readers may have seemed considerably more realistic to many of Montgomery’s own days.”

²²⁶ “It may take an effort [...] to see Montgomery as one of the pioneers of realism in Canadian fiction. But we must remember that she did not write out of a sophisticated literary milieu.”

muita diferença o modo como vão me chamar, já que vou ficar tão pouco tempo aqui, não é? E Anne é um nome tão sem romantismo” (MONTGOMERY, 2020, p. 31). Marilla, então, rebate: “Sem romantismo? Que bobagem!” (2020, p. 32). Pelo excerto, evidencia-se a sátira à perspectiva romântica e também o contraste entre visões idealizada de Anne e realista de Marilla, bem como a diferença na percepção da criança e do adulto. É a este tipo de combinação que Rubio (1975) refere-se em sua análise.

Cabe mencionar que a narrativa apresenta diversos cenários românticos, focados na natureza. As descrições presentes na obra são, majoritariamente, de aspectos naturais: árvores, flores, bosques, florestas, lagos, entre outros. Irene Gammel (2010) acredita que a autora herdou essa característica de escritores românticos britânicos e escoceses, bem como vitorianos. Pode-se citar: William Wordsworth (1770-1850), Walter Scott (1771-1832), Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Alfred Tennyson (1809-1892), Oliver Wendell Holmes (1809-1894), Henry David Thoreau (1817-1862), Walt Whitman (1819-1892) e William Bliss Carman (1861-1929). De acordo com Gabriella Åhmansson, Montgomery foi particularmente influenciada por “[...] Wordsworth e suas ideias sobre a infância e isto teve grande impacto no que ela escreveu. Ela também acreditava firmemente que o artista era um guia entre o reino perfeito da infância e o além-céu” (1991, p. 135, tradução nossa)²²⁷. Assim como este e outros românticos, Montgomery constrói cenários repletos de elementos naturais, que buscam extrair do leitor sensações e memórias. Para construir esse efeito, ela utiliza-se de uma prosa poética permeada por recursos sinestésicos e multissensoriais que remetem à infância. Justamente por isso, elementos naturais são descritos, principalmente, quando Anne está presente na cena, reafirmando-se a preocupação da escritora com o olhar da criança na literatura. Este olhar diferenciado é, por si só, uma característica do Romantismo: “O movimento romântico [...] viu na imaginação uma capacidade de criar visões [...] quase equivalia a um sexto sentido, um meio pelo qual as percepções sensoriais poderiam ser interpretadas e, assim, tornadas visíveis. [...] O olhar visionário foi um presente muito especial que te diferenciavas das pessoas comuns” (ÅHMANSSON, 1991, p. 103, tradução nossa)²²⁸.

Destaca-se o trabalho estético com a linguagem pelo seguinte trecho:

Para lá da ponte, estava o lago, manchado pelas sombras escuras e oscilantes dos abetos e bordos que compunham os bosques da margem oposta. Aqui e ali, um galho

²²⁷ “Wordsworth and his ideas of childhood and that this had a great impact on what she wrote. She also firmly believed the artist to be a guide between the perfect kingdom of childhood and heaven beyond.”

²²⁸ “The Romantic movement [...] saw in imagination an ability to create visions [...] almost amounted to a sixth sense, a medium by which sensory perceptions could be interpreted and thus made visible. [...] The visionary eye was a very special gift that set you apart from ordinary people.”

repleto de ameixas silvestres se inclinava sobre a água, como uma moça vestida de branco, buscando, na ponta dos pés, seu próprio reflexo. Do pântano, em outra margem do lago, vinha o coro nítido e melancolicamente doce dos sapos. Em uma encosta mais além, havia uma casa cinza pequena, em meio a um pomar branco de maçãs, e, embora o céu ainda não estivesse escuro, uma luz brilhava em uma de suas janelas. (MONTGOMERY, 2020, p. 25)

Nesse excerto, as percepções visuais do leitor são estimuladas pelas “sombras escuras e oscilantes dos abetos e bordos”, pelo “galho [que] se inclinava sobre a água”, “pela casa cinza pequena” e pela “luz [que] brilhava em uma de suas janelas”. As percepções gustativas são estimuladas pelas “ameixas silvestres” e pelas “maçãs”. Já as percepções auditivas, pelo “coro nítido e melancolicamente doce dos sapos”. Também é possível notar, pelo enfoque à natureza, elementos naturais personificados e comparados a seres humanos, como é o caso do galho que “se inclinava sobre a água, como uma moça vestida de branco”. Observa-se, ainda, a exploração de antíteses e contrastes nos jogos entre “luz” e “escuro”, e “céu” e “terreno”. Além disso, nota-se menção ao bordo, cuja folha estilizada está na bandeira do Canadá e é considerada símbolo nacional do país. Destaca-se a adesão de Montgomery ao projeto de consolidação de uma literatura nacional (canadense) que vigorava na época.

Para Gammel (2010), o aspecto multissensorial e sinestésico da narrativa cria uma relação empática e interpessoal com o seu leitor, que é convidado a não somente observar a natureza pelo olhar da criança, mas a participar ativamente dela. O leitor, então, deixa de ser mero espectador para atuar na narrativa e constituir seus significados. Conclui-se que a narrativa busca a adesão de um leitor implícito, justificando a opção pelo aporte da Estética da Recepção do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999). Pelo exposto, nota-se que o texto estabelece comunicabilidade com o seu leitor, por meio de vazios/lacunas intencionais – promovidos pelos subentendidos, pelo recurso ao emprego de figuras de linguagem, de reticências e à potência de negação, entre outros –, que devem ser preenchidos ao longo da narrativa.

Outro elemento cativante da narrativa em *Anne de Green Gables*, segundo Rubio (1975), é a percepção de como lidar com as necessidades psicológicas de crianças e adultos. As diferenças entre Anne e os Cuthbert vão muito além da etária. Matthew Cuthbert é descrito como “[...] o homem mais tímido que já existiu no povoado”, alguém que “[...] odiava ter de ficar entre estranhos ou ir a qualquer lugar em que precisasse conversar” (MONTGOMERY, 2020, p. 09). Ele se sente particularmente incomodado em conversar ou estar próximo a mulheres, como se demonstra pelo seguinte excerto: “Matthew temia todas as mulheres – com exceção de Marilla e a senhora Rachel –, pois sempre tinha uma sensação desconfortável de que aquelas criaturas misteriosas estavam rindo secretamente dele” (MONTGOMERY, 2020,

p. 16). Ele considera as meninas ainda “piores”: “Ele detestava o jeito como elas passavam por ele discreta e timidamente, desviando o olhar, como se esperassem que ele as engolissem inteiras, caso se aventurassem a dizer uma só palavra” (MONTGOMERY 2020, p. 21). É por isso que, quando Matthew chega à estação de trem para buscar o menino que adotariam, ele ignora a presença de Anne: “[...] tendo notado que se tratava de uma *menina*, Matthew passou por ela o mais depressa que pôde, sem sequer lhe dirigir um olhar” (MONTGOMERY, 2020, p. 16, grifo da autora). Quando toma consciência do mal-entendido, ele decide levá-la até Marilla, para que a irmã explique à garota que eles não poderiam adotá-la. No entanto, no caminho a Green Gables, Matthew se surpreende com a percepção de que considera Anne cativante. Ele não apenas estava se divertindo, como também se sentia confortável na companhia dela. Ele chega a pensar que “[...] de alguma forma, [...] gostava da tagarelice daquela menina” (MONTGOMERY, 2020, p. 21).

Ademais, Matthew é conhecido por não manifestar opiniões, tomar decisões ou participar de discussões ou debates. Marilla, inclusive, desejava que ele “[...] fosse como as outras pessoas e falasse abertamente sobre as coisas. Assim, a gente poderia argumentar com ele e alertá-lo para sua falta de bom senso. Mas o que se pode fazer com um homem que apenas *olha*?” (MONTGOMERY, 2020, p. 42, destaque da autora). Ao fazer essa pergunta ao leitor implícito, o narrador espera que este a responda, solicitando-lhe uma tomada de posição e conduzindo-a à reflexão crítica. Rubio (1975) acredita que Matthew é produto de uma sociedade repressiva – alguém que não somente tem medo de compartilhar suas opiniões, como também de tê-las. Entretanto, Anne promove nele desejos de mudança e renovação. Assim, a personagem deixa de “apenas olhar” e passa a atuar em sociedade; deixa de temer opiniões e começa a tê-las, além de vocalizá-las. A decisão de ficar com Anne parte dele, o que surpreende Marilla e também o leitor, e indica o início de seu desenvolvimento: “Marilla Cuthbert, [...] alguma vez imaginou que um dia adotaria uma menina órfã? Isso é realmente impressionante; mas não tão impressionante quanto pensar que a ideia partiu de Matthew. Logo ele, que sempre pareceu ter pavor de meninas” (MONTGOMERY, 2020, p. 55).

Durante os cinco anos de convívio com Anne, nota-se pequenos gestos por parte de Matthew que, a Anne e ao leitor, mostram-se significativos: ele atende aos recitais de Anne, compra doces e um vestido com mangas bufantes a ela, e compartilha suas opiniões sobre a criação de Anne com Marilla, embora tenha prometido não interferir nas decisões tomadas pela irmã. Anne, com toda sua espontaneidade e amor, “[...] atraindo-o, e sua realização final antes da morte vem em sua capacidade em articular seu amor por ela em palavras” (RUBIO, 1975, p.

30, tradução nossa)²²⁹. Nesta cena, tem-se a consolidação da renovação ocorrida em Matthew, pois ele, que nunca conseguiu verbalizar seus sentimentos, transmite a Anne, de forma simples, mas emblemática, seu amor por ela: “[...] prefiro você a uma dúzia de rapazes [...]. Preste atenção nisso, Anne: *uma dúzia* de rapazes. Bem... ah, suponho que não foi um rapaz que ganhou a bolsa Avery, foi? Não, foi uma garota... a minha garota... a minha garota, de quem tenho tanto orgulho!” (MONTGOMERY, 2020, p. 302, grifo da autora).

Marilla Cuthbert, por outro lado, é introduzida como uma mulher “[...] pouco experiente e muito rígida” (MONTGOMERY, 2020, p. 11), além de “[...] *terrivelmente* determinada” (MONTGOMERY, 2020, p. 78, grifo da autora). Ela sempre estava “[...] ligeiramente desconfiada dos raios de sol, que lhe pareciam demasiadamente dançantes e irresponsáveis, em um mundo que deveria ser levado bem mais a sério” (MONTGOMERY, 2020, p. 10). No entanto, havia em Marilla “[...] uma expressão em sua boca que, se tivesse sido um pouco mais praticada, poderia ser indicativa de algum senso de humor” (MONTGOMERY, 2020, p. 11). Esse senso de humor desenvolve-se com a convivência com Anne, pois a personagem passa a rir e a se divertir com mais facilidade, além de se comunicar com mais desinibição. Ela também se torna mais receptiva a gestos e a demonstrações de afeto, mostra empatia quanto aos sentimentos do outro, e desenvolve senso crítico.

Anne possui dimensões psicológicas, emocionais e imaginativas contrastantes se comparadas às dos Cuthbert. Ela é descrita, inicialmente pelo funcionário da estação de trem, como “[...] uma personagem muito rara” (MONTGOMERY, 2020, p. 16). Pelo uso da metalinguagem, o narrador alerta o leitor de que se trata de uma personagem diferente das crianças representadas na literatura direcionada a crianças e jovens. Em seguida, esse narrador afirma que um “[...] observador atento e perspicaz poderia ter concluído que não era uma alma comum que habitava o corpo daquela garota solitária, a quem o tímido Matthew temia ridiculamente” (MONTGOMERY, 2020, p. 17). Novamente, instaura-se a metalinguagem, pela qual o narrador convida o leitor a não ser um “[...] observador qualquer” (MONTGOMERY, 2020, p. 17) e a analisar a obra e sua protagonista com mais profundidade. Anne não é, pois, “[...] uma alma comum” (MONTGOMERY, 2020, p. 17), mas é considerada “[...] a criança mais doce e brilhante” (MONTGOMERY, p. 221) pelo “tímido Matthew”, os habitantes de Avonlea e o jovem leitor. A narrativa, mais uma vez, estabelece comunicabilidade com o leitor, em consonância com Wolfgang Iser (1996 e 1999).

²²⁹ “draw him out, and his final fulfillment before his death comes in his being able to articulate his love for her in words.”

Rubio (1975) afirma que toda a humanidade em Matthew e Marilla Cuthbert parece reprimida. A falta de humanidade das personagens reflete-se em sua residência, a “[...] pacata e nada misteriosa Green Gables” (MONTGOMERY, 2020, p. 11), construída o “[...] mais longe possível de seus vizinhos” e, portanto, “[...] quase invisível” (MONTGOMERY, 2020, p. 09-10). Rachel Lynde, estimada habitante de Avonlea, acredita que a vida dos Cuthbert naquele local afastado não era “viver”, mas “apenas *ficar*” (MONTGOMERY, 2020, p. 10, grifo da autora). Eles não apenas ficavam isolados do restante da comunidade, mas se acostumaram a isso. Rachel menciona, então, utilizando-se de seu humor ácido, que eles “[...] estão acostumados a isso. Um ser humano pode se habituar a tudo, até mesmo a ser enforcado” (MONTGOMERY, 2020, p. 10).

Ora, com a chegada de Anne a Green Gables, a casa não apenas deixa de ser invisível, como também Marilla e Matthew passam a ser vistos e ouvidos. Eles deixam de ter somente as árvores como companhia; como responsáveis por Anne, percebem que a menina traz movimento, emoção e imaginação à então “pacata e nada misteriosa” fazenda. O contato com Anne faz com que os irmãos Cuthbert ganhem novos contornos psicológicos, emocionais, imaginativos e sociais. Essa mudança se reflete em sua casa e propriedade. Trata-se de um processo semelhante a uma “metamorfose” (RUBIO, 1975). Essa “metamorfose” é revelada pela percepção de Marilla, cujo

[...] olhar se demorou afetuosamente sobre Green Gables, espreitando a casa por entre as muitas árvores e o reflexo da luz do sol em suas janelas, formando verdadeiros raios de glória. Enquanto caminhava pela alameda ainda úmida, Marilla pensou que era uma verdadeira satisfação saber que, ao entrar em casa, encontraria o fogo crepitando na lareira e a mesa lindamente arrumada para o chá, em vez da cozinha fria e da mesa por preparar com que ela costumava se deparar, ao voltar das reuniões da Sociedade [de Ajuda], antes de Anne morar em Green Gables. (MONTGOMERY, 2020, p. 220-221).

Nota-se que Green Gables, adjetivada como “pacata” e “nada misteriosa”, passa a ser caracterizada pelo “reflexo da luz do sol” que formava “raios de glória”. Destaca-se o trabalho estético com a linguagem – mais uma vez, explora-se o contraste paradoxal entre “fogo” e “fria”, e mesa “arrumada” e “por preparar”; contraste possibilitado pela presença de Anne. Portanto, Anne “[...] apresenta-se como uma criança interessante e impulsiva, uma que os Cuthbert precisam porque pode fornecer-lhes as dimensões psicológica, emocional e imaginativa que faltam em suas próprias vidas” (RUBIO, 1975, p. 32, tradução nossa)²³⁰. A

²³⁰ “presents herself as an interesting and impulsive child, one the Cuthberts need because she can furnish them with the psychological, emotional, and imaginative dimensions which are lacking in their own lives.”

personagem resgata a humanidade de Matthew e Marilla, promovendo neles desejo de mudança e renovação. Esse desejo pode se estender, por sua vez, ao jovem leitor, tendo em vista que, segundo Antonio Candido, “[...] as produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano” (1995, p. 248). Anne humaniza seu entorno social em sentido profundo; a literatura cumpre a mesma função. O processo ocorre, então, em duas vias: Anne humaniza os Cuthbert e, simultaneamente, o leitor em formação, por meio da obra literária.

Cabe destacar que o contraste entre Anne e as personagens adultas é uma característica do “*Bildungsroman*”, conforme Gordon Philip Turner pontua: “É um truísmo do *Bildungsroman* que os jovens no início da adolescência entrem em conflito com a geração parental, e Anne lidera esta brigada” (1979, p. 25, tradução nossa)²³¹. Entretanto, à medida que Anne vai amadurecendo na narrativa, esse contraste é impactado, pois, ao mesmo tempo em que Anne torna-se uma adulta como os Cuthbert, eles passam a adquirir características similares às da menina, mais humanas, afetivas e receptivas ao mundo exterior.

A transformação ou “metamorfose” de Green Gables também está relacionada ao uso da imaginação de Anne. Este é outro aspecto que Rubio (1975) julga cativante para o leitor. A permanência da personagem em Avonlea altera a percepção das pessoas ao seu redor, pois Anne metamorfoseia, em suas descrições, o local em que está inserida. Esse aspecto pode ser notado em seu ato de renomear locais da cidade e nomear coisas destes locais. A “Avenida”, um trecho de estrada coberto por um arco formado de macieiras, passa a ser intitulado como “Caminho Branco do Encantamento”. O “Lago de Barry”, lago situado na propriedade do senhor Barry, é renomeado “Lago das Águas Brilhantes”, entre outros espaços que ela (re)nomeia. Mesmo um simples gerânio e uma cerejeira ganham nomes próprios, “Bonny” e “Rainha da Neve”. Os nomes utilizados por Anne são poéticos e “românticos” e alteram a percepção que a garota, os moradores de Avonlea e o leitor têm da cidade. Em conformidade Rubio, “[o]s nomes que ela escolhe nos mostram a qualidade particular de sua percepção da realidade” (1975, p. 34, tradução nossa)²³², ou seja, infere-se que a percepção de mundo de Anne é mais aprofundada que a das demais personagens, evidenciada pelos nomes escolhidos por ela. Cabe destacar, no entanto, que Anne sempre menciona os novos nomes em voz alta ou, então, compartilha-os com os demais residentes de Avonlea, com o objetivo de que sua percepção de mundo se estenda ao outro; assim, todas as personagens podem enxergar Green Gables da forma como ela o faz.

²³¹ “It is a truism of the *Bildungsroman* that youths in the early teenage years are in conflict with the parental generation, and Anne leads this brigade.”

²³² “The names she chooses show us the particular quality of her perception of reality.”

Paige Gray (2014) acrescenta que, pela representação da imaginação hiperativa de Anne e pela instauração de cenários nostálgicos, o romance de Montgomery (2020) “[...] ressoa com a realidade da experiência humana – especificamente, o tumulto da adolescência – e sua vacilação emocional entre a grandeza e o cotidiano” (2014, p. 180, tradução nossa)²³³. Essa experiência cativa o jovem leitor, pois provoca nele sentimento de identificação, tendo em vista o período da adolescência em que leitor e personagem se encontram. Além do mais, a imaginação de Anne transfigura um ambiente ordinário em lugar belo, senão fantástico, que lhe permite sobreviver a uma infância traumática (GRAY, 2014). É por meio da imaginação, pois, que Anne lida com os obstáculos de sua vida, escapando-se dele ou superando-os.

Para Sólrún Harpa Sveinbjörnsdóttir (2016), a imaginação de Anne configura-se como um mecanismo de defesa, criado para lidar com sua realidade desafiadora. Tendo sido criada em lares temporários ou no orfanato, Anne vivenciou diversas situações difíceis, em que teve de executar as funções de babá e de empregada. Nesse sentido, a imaginação da menina é utilizada como escape do mundo real, um mecanismo para processar e escapar de situações traumáticas. Åhmansson concorda que:

Para Montgomery, a imaginação era a ferramenta mental mais poderosa do mundo e a sua definição do conceito foi emprestada principalmente dos poetas românticos. [...] A imaginação de Anne atua como meio de escapismo, pegando emprestado livremente, de sua leitura de materiais românticos, elementos para encobrir a vida monótona e sem cor que ela foi forçada a levar. [...] Mais tarde, a mesma imaginação a ajuda a transformar o mundo real em um lugar que ela pode aceitar e, assim, sua imaginação se torna uma ferramenta poderosa quando ela molda o seu próprio futuro. (1991, p. 102-103, tradução nossa)²³⁴

A abordagem da imaginação utilizada pela personagem motiva diversos estudos, inclusive pelo viés da psicanálise. Sendo um conceito-chave na narrativa, é evidente que se trata de um aspecto que cativa o leitor, que, junto a Anne, “treina sua imaginação”, pois, conforme a garota aponta, “É preciso treinar a imaginação. A senhorita Stacy fala isso” (MONTGOMERY, 2020, p. 218).

Nota-se que, desde a publicação inicial da obra *Anne de Green Gables* (2020), em 1908, muitas pesquisas tentaram identificar as razões mais prováveis de seu sucesso inicial e contínuo.

²³³ “resonates with the reality of the human experience – specifically, the tumult of the adolescent experience – in its emotional vacillation between grandeur and the everyday.”

²³⁴ “To Montgomery imagination was the most powerful mental tool in the world and her definition of the concept was borrowed mainly from the romantic poets. [...] Anne’s imagination as a means of escape, borrowing freely from her reading of romantic material to cover up the drab and colourless life she was forced to lead. [...] Later the same imagination helps her to transform the real world into something that she can accept and thus her imagination becomes a powerful tool when she shapes her own future.”

Segundo Katharine Slater, apesar da amplitude das pesquisas acadêmicas voltadas ao trabalho de Montgomery, “[...] o enigma dessa popularidade não foi totalmente resolvido, nem todas as estruturas de apelo do texto compreendidas” (2010, p. 167, tradução nossa)²³⁵. Mary Rubio (1975), Gabriella Åhmansson (1991) e Irene Gammel (2010) são algumas das pesquisadoras mais proeminentes a buscarem respostas para esse “enigma”, mas não as únicas.

Elizabeth Waterston (1993) acredita que Anne é memorável não apenas porque suas aventuras se assemelham às jornadas de heróis da literatura universal, mas porque elas derivam de “arquétipos de contos populares”. Para a autora (1993), Anne é, ao mesmo tempo, trapaceira e salvadora, heroína e inimiga. Trapaceira porque a menina mentiu para Marilla sobre o incidente com o broche de ametista apenas para poder comparecer ao piquenique; salvadora, pois salva, literalmente, a vida da irmã de Diana Barry e, metaforicamente, a de Matthew e de Marilla Cuthbert; heroína, tendo em vista que Anne escolhe ficar em Green Gables, renunciando à bolsa de estudos, a fim de salvar a fazenda e cuidar de Marilla; inimiga, considerando que esta criou uma rivalidade com Gilbert Blythe que perdurou até ao final da obra. Além disso, “[o] texto verbal, as personagens agradáveis e engraçadas, os cenários elegantemente descritos, o esclarecimento acerca de papéis de gênero, e o enredo simples, agradavelmente manipulado e universalmente relevante, fazem de *Anne de Green Gables* uma obra importante” (WATERSTON, 1993, p. 18, tradução nossa)²³⁶.

Posteriormente, Elizabeth Waterston (2008) destaca que as personagens na obra *Anne de Green Gables* (2020) são particularmente interessantes para o jovem leitor, pois apresentam características e qualidades realistas e humanizadas, que estabelecem uma conexão com seu público. Isso deve-se ao fato de Montgomery ter se inspirado em amigos, familiares e conhecidos para criá-las. Conforme a estudiosa (2008), o relacionamento de Marilla e Anne assemelha-se ao da própria Montgomery e de sua avó, Lucy Macneill. A relação entre Matthew e Anne, por outro lado, reflete o de Montgomery e o pai. Demais personagens apresentam semelhanças com as pessoas que viviam em torno da autora: Diana possui os atributos de suas primas Campbell e da amiga Laura Pritchard; o professor Philips, de seu professor John Mustard; entre outros. Assim, personagens e *plots* “[...] vêm das experiências de Montgomery com outras pessoas, e o tom da narrativa vem de sua própria natureza” (2008, p. 15, tradução

²³⁵ “the enigma of this popularity has not been entirely resolved, nor all of the dimensions of the text’s appeal understood.”

²³⁶ “Its verbal textures, its fine and funny people and elegantly described settings, its clarification of gender roles, and its simple, pleasingly manipulated, universally relevant story line make *Anne of Green Gables* an important work.”

nossa)²³⁷. Isto, somado ao “[...] senso de humor e de *pathos*, o interesse feminista em modelar a geração mais velha, a reação contra as convenções românticas entre meninos e meninas – essas foram, e continuam sendo, marcas de uma visão única [...] que trouxe a Montgomery leitores devotados e duradouros” (WATERSTON, 2008, p. 15, tradução nossa)²³⁸.

Elizabeth Rollins Epperly (1992), por outro lado, atribui as inúmeras respostas favoráveis da obra ao uso de Montgomery do romantismo, corroborando um dos pontos centrais da tese de Rubio (1975). Para a pesquisadora (1992), a autora canadense foi largamente influenciada pela poesia e prosa romântica do século XIX, o que inclui Keats, Shelley, Byron, Scott, Wordsworth, Tennyson e Browning. Anne Shirley, durante a infância, romantiza o seu entorno social, principalmente a natureza que está ao seu redor: “[...] [ela] emociona-se com a beleza e o esplendor das colinas, dos campos, das florestas, da costa e do céu” (EPERLY, 1992, p. 11, tradução nossa)²³⁹. Posteriormente, à medida em que vai crescendo, a personagem “[...] continua a desfrutar da natureza, que prossegue sendo descrita por meio de linguagem rapsódica, mas enfrenta o romantismo de um relacionamento romântico, com todo o julgamento e os papéis que este tipo de romance sugere” (EPERLY, 1992, p. 11, tradução nossa)²⁴⁰. Nesse contexto, Montgomery utiliza-se da prosa poética e de descrições romantizadas, permeadas por recursos estilísticos, tais como personificação, metáfora e símile, para evidenciar a conexão estabelecida entre Anne e a natureza, criando, deste modo, um processo de humanização que em três vias – de Anne, da natureza em si e do jovem leitor. Por meio deste, fomenta-se a voz da protagonista, pois é a sua visão de mundo romântica, os seus pensamentos, ações e a voz que motivam tais descrições e iniciam tal processo. Embora Epperly acredite que Anne abra mão desse romantismo quando cresce e opta por romantizar o relacionamento entre ela e Gilbert em vez do seu entorno social, há na obra de Montgomery (2020) “[...] uma menina e uma jovem inegavelmente ‘reais’, cujo discurso e pensamentos nos encorajem a reexaminar nossas vozes, nossos valores públicos e privados, e nosso complexo envolvimento com o romântico” (1992, p. 38, tradução nossa)²⁴¹, o que é cativante para o jovem leitor.

Katharine Slater acrescenta que o fascínio contínuo por Anne “[...] é, em parte, resposta à perda parental que Anne experimenta antes de vir a Green Gables, e seu movimento bem-

²³⁷ “come from Montgomery’s experiences of other people, the tone of the telling comes from her own nature.”

²³⁸ “sense of humour and of pathos, the feminist interest in role modeling by the older generation, the reaction against the conventions of boy-girl romance—these were, and remain, the hallmarks of a unique vision [...] that brought Montgomery her devoted and long-lasting readership.”

²³⁹ “[she] thrill to the beauty and splendour in the hills and fields and woods and shore and sky.”

²⁴⁰ “continue to enjoy nature, which continues to be described in rhapsodic language, and they face the romance of a love relationship, with all the judging of self and roles that this kind of romance suggests.”

²⁴¹ “an undeniably ‘real’ girl and young woman whose speech and thoughts encourage us to re-examine, even yet, our public and private voices and values, and our complex involvement with romance.”

sucedido de especularidade do espelho à inserção social na comunidade de Avonlea, a fim de transcender a dor da negligência e do abandono” (2010, p. 168, tradução nossa)²⁴². Embora concordemos que esses aspectos são cativantes para o jovem leitor, nota-se que as funções produtiva, receptiva e comunicativa de *Anne de Green Gables* (2020) têm sido ignoradas até então. Cabe investigar o que, na estrutura de apelo do texto, causa encantamento no leitor, portanto, acrescentaremos mais alguns motivos àqueles pontuados até aqui.

A obra de Montgomery (2020) possui inúmeras lacunas/vazios a serem preenchidas pela capacidade imaginativa do leitor (ISER, 1996 e 1999). As questões abordadas neste tópico – combinação entre elementos realistas e românticos, percepção de como lidar com as necessidades psicológicas de crianças e adultos, tratamento dado à imaginação, uso da sinestesia e de elementos estilísticos para remeter à infância, revisão da criança na literatura, sátiras à religião, construção das personagens, entre outras – não são trabalhadas explicitamente na narrativa. Elas deixam lacunas/vazios intencionais, cabendo ao leitor produzir inferências para preenchê-las. Segundo Wolfgang Iser (1999), essa interação entre texto e leitor provoca prazer na leitura. Portanto, a narrativa em *Anne de Green Gables* (2020), pela instauração de vazios e potências de negação que suscitam interação com seu público visado, assegura a comunicabilidade que, por sua vez, é favorável à recepção. Esse aspecto é particularmente atraente e cativante para o jovem leitor, pois, além de gerar prazer, possibilita a expansão de seus horizontes de expectativa (JAUSS, 1994) e sua emancipação.

Ademais, a narrativa trabalha com temas caros ao jovem leitor, tais como a busca de identidade, autodescoberta, autoaceitação e pertencimento, tendo em vista que ele próprio está em fase de constituição da própria identidade; assim, assegura-se identificação e conexão com a personagem. A dialogia estabelecida com outras obras de arte também é interessante. *Anne de Green Gables* (2020) dialoga com os livros de Mark Twain, principalmente *As Aventuras de Tom Sawyer* (1876) e *As Aventuras de Huckleberry Finn* (1884), com *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, *A princesinha* (1905), de Frances Hodgson Burnett, e com escritores e poetas românticos. Além disso, dialoga com as artes plásticas e visuais. A explicitação dessa dialogia entre textos e artes, se feita por um professor mediador, pode contribuir para que a leitura se torne mais interessante e saborosa para o leitor, pois permite que ele perceba, conforme Eco (2003, p. 212) a “piscadela do texto”, a remissão, a citação intertextual presente no jogo ficcional. Por isso, reiteramos a importância de uma mediação

²⁴² “is, in part, a response to the parental loss that Anne experiences before coming to Green Gables, and her successful movement from the specularity of the mirror to the social community of Avonlea in order to transcend the pain of neglect and abandonment.”

adequada em sala de aula, que conduza o leitor a perceber as trilhas intertextuais da narrativa selecionada, pois somente alguns possuem um repertório, ou uma *biblioteca vivida* (FERREIRA, 2009), que lhes permita fruir a obra em um nível mais profundo.

Acreditamos que a construção das personagens, principalmente femininas, também contribuem para que a narrativa seja cativante para o jovem leitor. Anne Shirley, em especial, tem “[...] mesmo alguma coisa cativante” (MONTGOMERY, 2020, p. 81), como Rachel Lynde diz a Marilla. Suas dimensões psicológicas, emocionais, imaginativas e sociais contrastam com os demais habitantes de Avonlea, fazendo com que ela se revele como uma personagem única e extraordinária. Mesmo os erros cometidos por ela causam no leitor sentimentos de empatia e humor, em vez de indignação ou recriminação, pois remetem à infância. Tendo vivenciado inúmeras situações traumáticas na primeira infância, seu processo de cura interior também é significativo para o leitor, conforme Slater pontua:

[...] esse fascínio está fundamentalmente ligado ao prazer de se testemunhar a cura ativa de Anne, desde o trauma na primeira infância, seu movimento de fantasia isolada e as profundas distorções do espelho, até os relacionamentos sociais produzidos em uma comunidade acolhedora. (2010, p. 167, tradução nossa²⁴³)

Portanto, observa-se que a obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, tem potencialidades para cativar o jovem leitor, fomentar e ampliar seu imaginário, bem como despertar seu senso crítico, emancipando-o. Além disso, a protagonista no contexto em que a obra é escrita escapa à categorização da personagem modelar que se assemelha a um adulto em miniatura. A seguir, analisaremos a construção das personagens femininas e como estas se constituem na narrativa, refletindo se elas podem contribuir para a formação de um leitor crítico ou estético, pelo recurso à função produtiva.

3.1.3 “Onde está o menino?”: as personagens femininas em *Anne de Green Gables* (2020)

“– Matthew Cuthbert, quem é essa? [...]. Onde está o menino?

– Não tinha nenhum menino [...]. Só tinha ela.

[...]

– Nenhum menino?! Mas tinha de haver um menino! [...] Nossa, que bela novidade!”

Lucy Maud Montgomery²⁴⁴

²⁴³ “that fascination is fundamentally connected to the pleasures of witnessing Anne’s active healing from early childhood trauma, her movement from isolated fantasy and profound mirror distortions to productive social relationships within an embracing community.”

²⁴⁴ (MONTGOMERY, 2020, p. 29)

Anne é introduzida na narrativa como uma órfã de 11 anos. Bertha Shirley, sua mãe, morreu três meses após o nascimento da filha e Walter Shirley, seu pai, quatro dias depois, em decorrência de “[...] uma doença que dava uma febre muito alta” (MONTGOMERY, 2020, p. 46). Tendo ficado órfã, “[...] as pessoas ficaram completamente desorientadas, sem saber o que fazer comigo [...]. Já naquela época, ninguém me queria; parece que esse é meu destino” (MONTGOMERY, 2020, p. 46). Nota-se, pelo excerto, que Anne acredita ser definida pelo abandono e pela rejeição. Após a morte dos pais, a senhora Thomas, que trabalhava como faxineira na casa da família Shirley, acolhe a menina, mesmo “[...] sendo muito pobre e tendo um marido que vivia bêbado” (MONTGOMERY, 2020, p. 46). Ela morou com a mulher até os oito anos, quando o senhor Thomas faleceu. Então, Anne passa a morar com a senhora Hammond. Cabe ressaltar que ambas acolhem Anne temporariamente apenas para que esta pudesse assumir a função de babá e as auxiliasse nos afazeres domésticos:

Eu ajudava a cuidar dos filhos deles [do senhor e senhora Thomas]... quatro eram mais novos do que eu... e posso dizer que davam muito trabalho [...]. Então, a senhora Hammond [...] disse que podia ficar comigo, já que eu era jeitosa com crianças [...]. Ela teve gêmeos três vezes. Gosto de bebês, mas gêmeos três vezes seguidos é demais [...]. Eu costumava ficar terrivelmente exausta de carregar os bebês pra lá e pra cá. (MONTGOMERY, 2020, p. 47).

Pelo trecho, nota-se que as condições de Anne não eram adequadas para uma criança. O trabalho como babá era exaustivo e a privava do acesso à escola e à socialização em comunidade. Além disso, ela não tinha oportunidades de brincar e interagir com outras crianças de sua idade, tendo a imaginação como único recurso de escapismo: “[A casa da senhora Hammond] Era um lugar muito solitário. Tenho certeza de que nunca teria conseguido morar lá se não tivesse tanta imaginação” (MONTGOMERY, 2020, p. 47). Após a morte do marido da senhora Hammond, Anne foi enviada ao orfanato. Lá, teve acesso a livros, inclusive aos mais avançados, que lhe eram emprestados pelas meninas mais velhas e que também lhe proporcionavam escapismo. Ainda assim, suas condições no orfanato não eram ideais. Matthew descreve Anne, quando a encontra pela primeira vez, como uma criança de “[...] rosto pequeno, pálido, magro e coberto de sardas” (MONTGOMERY, 2020, p. 17). Sua magreza e palidez provavelmente resultam da privação de alimento e de necessidades básicas. Essa ideia é corroborada pela seguinte fala, em que Anne conta sobre a vida no orfanato: “Eu costumava ficar acordada de noite, imaginando essas coisas, porque não tinha tempo pra isso durante o dia.

Acho que é por esse motivo que sou tão magra... sou horrivelmente magra, não sou? Não tem nada em cima dos meus ossos” (MONTGOMERY, 2020, p. 19).

Em conformidade com Ilana Dodi Luther (2015), no século XIX, ocorreu a emergência da crueldade contra a criança como um problema legal. Assim, crianças negligenciadas tornaram-se uma preocupação do Estado. Entretanto, o ato legislativo “The Child Protection Act”, que garante qualidade de vida e proteção a crianças na Ilha do Príncipe Eduardo, foi proclamado somente em 1988 (CANADÁ, 2019)²⁴⁵. Cabe mencionar que a primeira legislação canadense que previu proteção à criança foi criada em 1880 e o primeiro estatuto, intitulado “Act of the Prevention and Punishment of Wrongs to Children”, em 1882, mas, segundo Luther (2015), estes não focavam inteiramente no bem-estar da criança. Eles evitavam a presença de menores de 16 anos em locais considerados insalubres e com bebidas alcoólicas. Em contrapartida, leis regulando o bem-estar de animais foram sancionadas em 1822, na Nova Escócia (JONES, 1997). Na literatura do período, também os animais desempenhavam papéis significativos: *Black Beauty* (1877), de Anna Sewell, tem como protagonista um cavalo, bem como a obra canadense *Beautiful Joe* (1893), de Margaret Marshall Saunders. Crianças, sobretudo órfãos, ganham destaque na literatura posteriormente e, ainda assim, muitos desses textos literários possuem animais considerados parte da família. Vale lembrar que a própria Anne insiste que os cavalos de Green Gables tenham nomes, o que sugere que “[o]s cavalos, tendo genealogias e conjuntos especiais de nomes, eram considerados mais parte da família do que outros animais, e às vezes esses animais eram mais valorizados do que alguns membros da própria família” (JONES, 1997, p. 424, tradução nossa)²⁴⁶.

Crianças, por outro lado, não receberam o mesmo tratamento, sobretudo durante os séculos XVIII e XIX. As crianças que eram capazes de trabalhar, tinham de fazê-lo para garantir alimentação e necessidades básicas; aquelas que não conseguiam, eram encaminhadas a asilos, casas de trabalho e cadeias, ou viviam nas ruas. Orfanatos inexistiam no século XVIII, com exceção de duas instituições, o *London Foundling Hospital for Infants* (Hospital para Crianças e Bebês Abandonados de Londres), fundado pelo capitão aposentado Thomas Coram, em 1739, e o orfanato de Halifax, em Nova Scotia, Canadá, que existiu durante os anos 1752 e 1785, mas que faliu por falta de apoio financeiro (JONES, 1997). Crianças pobres e órfãs também não tinham acesso à educação, pois esta era proporcionada somente em instituições privadas ou em igrejas. No entanto, em conformidade com Mary E. Doody Jones (1997), houve, na Ilha do

²⁴⁵ Disponível em: <<https://tinyurl.com/y624zqny>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

²⁴⁶ “horses, having genealogies and special sets of names, were considered more a part of the family than other animals, and sometimes these animals were more valued than some family members.”

Príncipe Eduardo, debates parlamentares sobre o acesso à educação por crianças em situação de risco, que motivaram a criação de um Ato Legislativo, em 1845, que determinava que crianças abandonadas de 2 a 12 anos deveriam ser formalmente encarregadas de um trabalho como aprendiz até que completassem 21 anos; e de um “Education Act”, sancionado em 1861, que previa a criação de uma escola especial para crianças marginalizadas de 4 a 11 anos, em Charlottetown. Nesta cidade, o primeiro orfanato é fundado em 1907, um ano antes da publicação de *Anne de Green Gables*.

Em meados do século XIX, concepções relacionadas à criança e à proteção à criança começaram a mudar:

O Iluminismo de Locke e Rousseau via a criança como altamente responsiva à educação e aos estímulos. [...] O início da tradição romântica Wordsworthiana via a criança como um “vidente abençoado”, dotado de conhecimentos espirituais perdidos na agitação da socialização. Mas, em geral, e particularmente nas áreas rurais, antes de 1880 nem o Iluminismo nem as ideias românticas tinham penetrado. A velha ideia de que a criança era um repositório de pecado original, possuída por um “velho Adão” que deveria ser arrancado dela, manteve-se persistente. Quando não era considerada um membro de Satanás, a criança deveria ser um adulto em miniatura e fazer a sua parte no trabalho. (JONES, 1997, p. 425-426, tradução nossa)²⁴⁷

Nesse contexto, escritores como Charles Dickens (1812-1870), em sua obra *Oliver Twist* (1838), passaram a retratar crianças em situações decadentes e sub-humanas, habitando asilos, orfanatos, e as próprias ruas, visando à transformação da sociedade. Histórias com protagonistas órfãos também ganham destaque. De acordo com Mary Rubio e Elizabeth Waterston (1987), o protagonismo atribuído aos órfãos, na literatura, reflete a elevada taxa de natalidade e baixa expectativa de vida entre os adultos. Além do mais, “[a] orfandade provavelmente também representava a autoimagem de muitas escritoras, que agora podiam frequentar a faculdade, ingressar numa profissão e viajar sozinhas, mas não conseguiam encontrar apoio, simpatia ou modelos entre as mulheres das gerações mais velhas” (1987, p. 30, tradução nossa)²⁴⁸. Lucy Maud Montgomery, ao criar a personagem Anne Shirley, teve por objetivo “[...] mudar atitudes relacionadas às crianças em vulnerabilidade, que deveriam ser consideradas valiosas simplesmente por serem elas próprias. Ela [Montgomery] tentou dissipar

²⁴⁷ “Enlightenment of Locke and Rousseau had seen the child as highly responsive to education and to stimuli. [...] The beginning of the Romantic Wordsworthian tradition, which views the child as a “seer blest”, gifted with spiritual knowledge lost in the bustle of socialization. But in general, and particularly in rural areas, before 1880 neither the Enlightenment nor Romantic ideas had penetrated. The old idea that the child was a repository of original sin, possessed of an ‘old Adam’ to be beaten out of it, had a persistent hold. When not thought of as a limb of Satan, the child was to be a miniature adult and do its share of the work.”

²⁴⁸ “Orphanhood probably also represented the self-image of many women writers, who could now attend college, enter a profession, and travel alone, but could find no support, sympathy, or role models among women of the older generation.”

atitudes ambientadas no século XVIII e que continuaram em sua época, que mantinham órfãos e crianças pobres como mão-de-obra barata.” (JONES, 1997, p. 422, tradução nossa)²⁴⁹. Para Rubio e Waterston, no caso de Montgomery, “[...] a escolha de uma órfã como heroína também refletia memórias pessoais” (1987, p. 30, tradução nossa)²⁵⁰.

Apesar dos avanços alcançados com algumas leis, os orfanatos não garantiam, de modo geral, condições de vida adequadas aos menores de idade, tendo em vista que a adoção não significava, necessariamente, um novo nome ou uma vida melhor, como herdeiro da família ou membro desta, tendo em vista que era comum que essas crianças sofressem abusos no novo lar: “Sem maquinários, o trabalho na vida cotidiana era difícil para todos. As crianças em suas casas tinham que trabalhar, às vezes além do que aguentavam. [...] Para os desprotegidos, porém, o abuso e o excesso de trabalho não eram incomuns. Órfãos resgatados de más circunstâncias poderiam voltar a elas” (JONES, 1997, p. 427-428, tradução nossa)²⁵¹.

Portanto, até meados do século XX, era uma prática comum usar crianças como empregadas ou mão-de-obra barata, como foi o caso de Anne em seus lares temporários. Essa foi, inclusive, a motivação por trás da iniciativa de Matthew e Marilla em adotar um menino, que deveria ser “[...] suficientemente crescido para ser logo útil no cumprimento das tarefas e, ao mesmo tempo, suficientemente jovem para ser treinado adequadamente” (MONTGOMERY, 2020, p. 13). Ele ajudaria nas tarefas da fazenda, pois Matthew estava envelhecendo e “[...] não é mais tão ágil como era antes e, além do mais, está com problemas sérios no coração” (MONTGOMERY, 2020, p. 12), portanto, necessitaria de auxílio. Quando Marilla cogita entregar Anne à senhora Blewett, a mulher imediatamente “[...] examina Anne da cabeça aos pés” e diz a ela: “Você não parece grande coisa. Mas é magra. Não sei por que, no final das contas, os magros são os melhores para trabalhar [...]. O bebê está terrivelmente impossível e eu estou exausta de cuidar dele” (MONTGOMERY, 2020, p. 52). Também era comum que crianças não fossem tratadas adequadamente, vivendo, muitas vezes, em condições sub-humanas. Isso torna-se evidente quando Marilla pergunta a Anne se ambas as mulheres com quem morou eram “bondosas” para com ela, e recebe a seguinte resposta:

– O-o-o-h! – Anne hesitou. Seu rosto pequeno e sensível ficou muito vermelho e a testa franzida revelou seu constrangimento. – Oh, elas *queriam* ser... sei que queriam

²⁴⁹ “to change attitudes toward the vulnerable young, as valuable simply for themselves. She attempted to dispel attitudes, set in the eighteenth century and continued into her time, holding orphans and poor children as cheap labor.”

²⁵⁰ “the choice of an orphan as heroine also reflected personal memories.”

²⁵¹ “Without machines, the work of ordinary life was hard for everyone. Children in their homes had to work, sometimes beyond their strength. [...] For the unprotected, however, abuse and overwork were not uncommon. Orphans rescued from bad circumstances could be sent out again.”

ser tão bondosas e gentis quanto fosse possível. E quando as pessoas querem ser boas para a gente, não nos importamos muito quando não são... bondosas. Tinham muitas preocupações, a senhora sabe como é. É muito complicado ter um marido sempre bêbado, não é? E também deve ser complicado ter gêmeos três vezes seguidas, não acha? Mas tenho certeza de que elas queriam ser boas para mim. (MONTGOMERY, 2020, p. 48, grifo da autora)

Nota-se pelo “O-o-o-h!” e pela expressão de Anne – “rosto muito vermelho” e “testa franzida” – que ambas as famílias com quem ela conviveu não eram “bondosas”, o que resultou em uma infância traumática, solitária e infeliz. Marilla, quando ouve a história da menina, imediatamente compadece-se dela, o que impulsiona sua decisão em mantê-la em Green Gables: “Que vida de privações e desamparo essa criança teve! Uma vida de labuta, pobreza e abandono!” (MONTGOMERY, 2020, p. 48). Além disso, a narrativa, visando à denúncia social, revela a conotação negativa com a qual órfãos eram vistos e tratados pela sociedade nos séculos XIX e XX. Órfãos eram considerados perigosos, como Rachel Lynde diz à Marilla: “Mas não diga que não avisei, caso o menino incendeie Green Gables ou jogue veneno no poço... Ouvi contar uma história [...] onde uma criança de um orfanato fez isso e toda a família morreu, e com muito sofrimento” (MONTGOMERY, 2020, p. 14). Posteriormente, Rachel afirma que Anne tem um jeito “esquisito” de falar, pois se expressa de modo “[...] um pouco exaltado demais”, mas que, convivendo com “pessoas civilizadas”, essa característica seria superada (MONTGOMERY, 2020, p. 81); infere-se, então, que Anne, no orfanato, convivía com pessoas incivilizadas, isto é, outros órfãos.

A obra *Anne de Green Gables* (2020), ao contar a história de uma órfã, desconstrói essa visão, ao mesmo tempo em que motiva no leitor sentimentos de empatia e piedade pela personagem. Segundo Mavis Reimer, é significativo que “[...] a personagem mirim icônica da literatura infantil anglo-canadense [...] é uma órfã [...] que não herda e não pode assumir um lar” (2021, p. 145-146, tradução nossa)²⁵². Assim, a narrativa faculta ao leitor implícito reconhecimento e superação de problemas relacionados ao contexto sócio-histórico-cultural da obra, revisão de valores e a reflexão crítica.

Habituada a uma vida de privações, Anne nutre esperanças de que, um dia, pertencerá a algum lugar no mundo e a alguém. Ao ser adotada pelos Cuthbert, acredita que finalmente realizará seu sonho: “Oh, é tão maravilhoso pensar que vou morar com o senhor e sua irmã... e pertencer a vocês... Nunca pertenci a ninguém... pelo menos assim, de verdade” (MONTGOMERY, 2020, p. 18). Por isso, descobrir que a suposta adoção não passava de um

²⁵² “the iconic child character of English-Canadian children’s literature [...] is an orphan [...] who does not inherit and cannot assume a home into being.”

mal-entendido faz com que a garota vivencie, com intensidade, o sentimento de rejeição. Afinal, uma vida de pertencimento e de condições adequadas lhe é novamente negada: “Vocês não me querem! [...]. Não me querem porque não sou um menino! Eu deveria ter imaginado isso. Ninguém nunca me quis. [...] Eu já devia saber que ninguém nunca iria me querer” (MONTGOMERY, 2020, p. 31). A solicitação de adoção havia sido feita por intermédio de um conhecido de Marilla, chamado Robert que, por sua vez, havia encaminhado a informação à filha Nancy, até que chegasse à irmã – senhora Spencer –, que iria pessoalmente ao orfanato e acompanharia a criança à plataforma de trem de Avonlea, para se encontrar com Matthew. No entanto, a senhora Spencer traz uma menina em vez do menino esperado. Segundo Sócrún Harpa Sveinbjörnsdóttir (2016), Anne é rejeitada em dois sentidos: por ser órfã e por ser mulher, o que torna a rejeição dos Cuthbert ainda mais dolorosa.

Posteriormente na narrativa, Marilla e Matthew concordam em ficar com Anne, garantindo-lhe permanência em Avonlea. Essa decisão deveria “retratar” os horrores vivenciados pela personagem, mas, conforme Katharine Slater, “[...] o comportamento não convencional que Anne revela é indicativo de sua luta para superar as ramificações do trauma grave que sofreu, de uma infância que, mesmo para os padrões rígidos de Marilla, foi extremamente prejudicial” (2010, p. 169, tradução nossa)²⁵³. Por causa das inúmeras rejeições vivenciadas em lares temporários e no orfanato, Anne passa a rejeitar a si mesma. Quando Marilla pergunta o seu nome, a garota pede que ela a chame pelo nome “Cordélia” em vez de “Anne”, porque “[...] sempre imaginei que meu nome era Cordélia... pelo menos, nos últimos anos. Quando eu era mais nova, costumava imaginar que era Geraldine, mas agora prefiro que Cordélia” (MONTGOMERY, 2020, p. 32). Quando Marilla nega, a menina solicita, então: “[...] se for mesmo me chamar de Anne, me chame de Anne com E [...]. Se pelo menos puderem me chamar de Anne com E, posso tentar me conformar em não ser chamada de Cordélia” (MONTGOMERY, 2020, p. 32). A exigência em ser chamada de “Anne com E” revela a busca da protagonista por uma marca de individualização que a defina enquanto sujeito. Para Irene Gammel, “O ‘e’ significa emoção e energia: a incrível inclinação da heroína ao amor e à vida, que é capaz de mudar pessoas, comunidades e leitores. O ‘e’ também representa *Eros*, a adoração da natureza pagã e a amizade romântica e sensual que aspira ao romance” (2009, p. 14, tradução nossa)²⁵⁴.

²⁵³ “the unconventional behavior Anne reveals is indicative of her struggle to overcome the ramifications of the severe trauma she has suffered, of a childhood that, even by Marilla’s strict standards, has been acutely damaging.”

²⁵⁴ “The ‘e’ stands for emotion and energy: the heroine’s amazing capacity for love and life that changes people, communities, and readers. The ‘e’ also stands for *Eros*, the pagan nature worship and sensuous romantic friendship that animate the novel.”

Cabe ressaltar que, embora “Cordélia” e “Anne” representem a mesma pessoa, elas têm aparência distintas. Cordélia é “alta e elegante”, tem o “cabelo negro como a escuridão da meia noite” e pele “pálida, clara como o marfim” (MONTGOMERY, 2020, p. 67). Seus atributos diferem-se da menina caracterizada pelos cabelos ruivos e sardas, os quais a protagonista associa à rejeição. Anne acredita que sua aparência é uma das principais razões pela qual é indesejada, como se evidencia pela pergunta feita à Marilla: “Se eu fosse muito bonita e tivesse cabelo castanho, a senhora ficaria comigo?” (MONTGOMERY, 2020, p. 32). Nesse sentido, Anne cria, utilizando-se da imaginação, uma nova identidade, com nome e aparência que acredita não serem passíveis de rejeição. Ao negar seu nome e seus atributos físicos reais, Anne nega a si mesma. Dessa forma, pela instauração de potências de negação na narrativa, revela-se o conflito identitário da personagem.

Outro exemplo de conflito existencial encontra-se no seguinte trecho:

Quando eu morava com a senhora Thomas, ela tinha, na sala, uma estante de livros com portas de vidro [...]. Uma das portas estava quebrada. O senhor Thomas tinha trombado nela um dia quando estava bêbado. Mas a outra estava inteira, e eu costumava fingir que meu reflexo nela era outra garota, que morava lá dentro da estante. Eu a chamava de Katie Maurice, e éramos muito íntimas. Eu conversava com ela durante muito tempo [...], e lhe contava tudo. Katie era o conforto e o consolo da minha vida. (MONTGOMERY, 2020, p. 65)

Percebe-se que Katie Maurice é o reflexo de Anne, mas, ao mesmo tempo, não é. Novamente, Anne nega a si mesma, conferindo ao reflexo uma nova identidade. Ao negar a imagem refletida no espelho, Anne cria uma imagem sobreposta a ela, pautada na imaginação – a de Katie. Ressaltamos, aqui, a descrição fornecida pela personagem para referir-se à porta onde está seu reflexo: “a outra estava inteira”. Slater (2010) observa que Katie era a “outra garota” que estava “inteira”, enquanto Anne obviamente não estava. Katie configura-se como a “outra inteira”, “[...] a imagem na qual Anne pode encontrar refúgio das feridas da fragmentação e adiar seu inevitável confronto com sua [...] representação” (SLATER, 2010, p. 171, tradução nossa)²⁵⁵. Portanto, Katie nasce do trauma de Anne, de seu conflito identitário e da necessidade de ter amigos. O mesmo ocorre com Violetta, “[...] o mais adorável de todos os ecos”: “Ele [o eco] repetia cada palavra que a gente dizia [...]. Na época, imaginei que ele era uma menina chamada Violetta, e eu a amava quase tanto quanto eu amava Katie Maurice... não o mesmo tanto, mas quase, sabe?” (MONTGOMERY, 2020, p. 66-67). Para Slater, Violetta é o equivalente áureo de Katie, que também é Anne, mas uma “Anne irreconhecível”: “O fato de

²⁵⁵ “the image in which Anne may find refuge from the wounds of fragmentation, and postpone her inevitable confrontation with her [...] representation”.

essa Alteridade estender-se além do visual para o auditivo demonstra a gravidade da dissociação de Anne” (2010, p. 172, tradução nossa)²⁵⁶. Melissa Mullins concorda que “[a]s criações imaginárias de Anne são essencialmente pedaços de si mesma, um reflexo e um eco” (2009, p. 69, tradução nossa)²⁵⁷. Demonstra-se que a narrativa, pela instauração de potências de negação e vazios, revela o conflito identitário da personagem e a busca pela constituição de sua identidade. Novamente, a obra estabelece comunicabilidade com o leitor implícito, buscando sua adesão na estrutura de apelo do texto. Devido à complexidade das temáticas abordadas na obra de Montgomery (2020), revela-se a importância de um professor como mediador desse processo.

À medida que Anne constrói vínculos com Matthew e Marilla Cuthbert, Diana Barry, Gilbert Blythe e a comunidade em que está inserida, ela é impulsionada, pelo sentimento de afeto e pertencimento, a encontrar a si mesma. Anne deixa, então, de ser Cordélia, Katie Maurice e Violetta para se constituir “Anne de Green Gables”. Cabe destacar que esse título é mencionado em quatro momentos da narrativa, o que evidencia os processos identitário e formativo, vivenciados pela personagem. Logo após descobrir que permanecerá em Avonlea, Anne tenta imaginar que é Cordélia, mas não consegue: “Meu nome é Lady Cordélia Fitzgerald... Não, não é! Não consigo fazer isso parecer real” (MONTGOMERY, 2020, p. 67, grifo da autora). Em seguida, ela se olha no espelho e “[...] [s]eu rosto expressivo e coberto de sardas, e seus olhos, cinzentos e solenes, olharam de volta para ela, do outro lado” (MONTGOMERY, 2020, p. 67). Ao observar o reflexo, Anne diz a ele: “Você é apenas Anne de Green Gables [...]. E eu te vejo exatamente como você é agora sempre que tento imaginar que é Lady Cordélia. Mas é um milhão de vezes melhor ser Anne de Green Gables do que ser Anne de nenhum lugar em especial, não é?” (MONTGOMERY, 2020, p. 67). Nota-se que a imagem refletida não é mais a de Katie Maurice, mas a da própria Anne.

Após dizer isso, a protagonista beija o espelho, simbolizando o início de seu processo de identificação, individuação e autoaceitação – Anne reconhece a si mesma e se aceita. Embora a palavra “apenas” usada pela personagem indique restrição identitária, também conota aquisição de autoestima (SANTOS; FERREIRA, 2022). É interessante que isto aconteça imediatamente após Marilla informá-la de que ela poderia ficar em Avonlea. Segundo Slater (2010), a adesão da protagonista ao nome “Anne” é um componente vital de seu processo de individuação. Como “Anne” torna-se o nome que Marilla, Matthew e a comunidade em que

²⁵⁶ “That this Othering should extend beyond the visual to the aural demonstrates the severity of Anne’s dissociation.”

²⁵⁷ “Anne’s imaginary creations are essentially pieces of herself, a reflection and echo.”

está inserida reconhecem e aceitam, Anne passa a adotá-lo. Ao adicionar “de Green Gables” a ele, Anne “[...] sugere que ela colocou tanto a sua necessidade de ser interpelada pela comunidade em primeiro plano que isto se torna parte de sua significação” (SLATER, 2010, p. 175, tradução nossa)²⁵⁸. Åhmansson chama atenção para o fato de apenas sabermos o nome da de Anne após a sua chegada a Green Gables. Matthew não havia perguntado tal coisa à garota, então cabe a Marilla questioná-la, quando ela chega à fazenda:

Uma vez dentro de Green Gables, o nome da menina desconhecida é finalmente divulgado. Ela se torna a partir desse momento Anne de Green Gables e a ligação entre nome e lugar sela a sua aceitação, que, apesar da relutância inicial dos pais adotivos, nunca esteve realmente em xeque. A criança sem nome chegou ao seu destino. (1991, p. 78, tradução nossa)²⁵⁹

Assim, o impacto de pertencer a Green Gables impacta sua constituição enquanto sujeito, o que reflete em seu nome. É por isso que o título das obras da série sobre a personagem sempre são “Anne de [uma comunidade]”. Sua integração em sociedade e a forma como essa integração constitui sua subjetividade são alguns dos aspectos mais significativos dessas narrativas.

O título “Anne de Green Gables” passa a ser repetido em outros momentos da história. Posteriormente, Anne diz: “[...] é claro que prefiro ser Anne de Green Gables [...] a ser Anne de qualquer outro lugar” (MONTGOMERY, 2020, p. 99). Além disso, quando Josephine Barry, tia de Diana, pergunta quem ela é, Anne responde prontamente: “Sou Anne de Green Gables” (MONTGOMERY, 2020, p. 165). Ao utilizar esse nome, Anne demonstra saber quem é, bem como seu lugar no mundo. Por fim, em seu recital, Anne diz às garotas de Avonlea: “Eu não gostaria de ser mais ninguém, exceto eu mesma [...]. Estou muito satisfeita por ser Anne de Green Gables” (MONTGOMERY, 2020, p. 284), o que demonstra seu amadurecimento. Ao se consolidar como “Anne de Green Gables”, ela também se consolida como alguém extraordinária para os Cuthbert e a comunidade. Conforme Sveinbjörnsdóttir (2016), Anne deixa de ser “indesejada” para se tornar “essencial”, tanto para Avonlea, quanto para seus leitores.

É notório que Anne seja perfeccionista e nutra uma obsessão em ser perfeita, como demonstra-se pela seguinte fala: “Estou tentando ficar tão parecida quanto possível com a

²⁵⁸ “suggests that she has so foregrounded her need to be interpellated by the community that it becomes part of the signification that is Anne.”

²⁵⁹ “Once inside Green Gables the name of the unknown girl child is finally disclosed. She becomes from that moment Anne of Green Gables and the connection between name and place seals her acceptance, which, despite the foster parents’ initial reluctance, is never really in doubt. The nameless child has arrived at her destination.”

senhora Allan [esposa do pastor da comunidade], pois acho que ela é perfeita” (MONTGOMERY, 2020, p. 215). Essas características advêm dos traumas e do medo de ser rejeitada. Anne acredita que, ao ser perfeita, ela jamais será rejeitada. A personagem se esforça para ser a melhor aluna da turma e a alcançar o primeiro lugar em todas as disciplinas escolares, estabelecendo uma rivalidade com Gilbert Blythe: “Ela se dedicou aos estudos, de corpo e alma, decidida a não ser superada em nenhuma matéria por Gilbert Blythe, e a rivalidade entre eles logo ficou evidente” (MONTGOMERY, 2020, p. 144). Bonnie Tulloch (2022) constrói a hipótese de que a raiva que Anne sente do garoto vai além do incidente em que ele a chama de “cenoura”, pois surge do fato de Gilbert “representar o pior em Anne”²⁶⁰. Conforme a estudiosa (2022), Gilbert é um menino, nasceu em Avonlea e é considerado bonito; Anne, em contrapartida, é uma menina, uma “estrangeira” em Avonlea e alguém que vê a si mesma como feia. Gilbert configura-se, desse modo, como a pessoa que ela gostaria de ser, mas não é. Ela foi e ainda pode ser rejeitada, enquanto ele jamais poderia sê-lo.

Como demonstrou-se no tópico anterior desta dissertação, a imaginação de Anne também é um dos recursos utilizados pela personagem para lidar com as situações traumáticas que vivenciou na infância. Anne utiliza-se da imaginação para criar uma realidade sobreposta àquela que lhe parece insatisfatória. Posteriormente, com sua chegada à Green Gables, ela usa-a para ressignificar seu entorno social. Segundo Rubio,

Anne possui imaginação tanto no pior quanto no melhor dos sentidos. Quando a conhecemos, ela se retira de um mundo real infeliz para mundos imaginários. Mas ela também possui uma habilidade única de pegar dados sensoriais comuns de paisagens externas de Avonlea e organizá-los, por meio da própria imaginação, em um mundo fascinante. (1975, p. 33, tradução nossa)²⁶¹

Portanto, acreditamos que a imaginação de Anne possui duas funções, não mutuamente excludentes: a de escapismo e a de transformação de mundo. Analisaremos esses dois propósitos, sendo o primeiro deles o de escapar de uma realidade insatisfatória. Tomemos como exemplo Katie Maurice, que Anne associa ao seu reflexo na porta do armário da senhora Thomas. Katie “[...] ia me pegar pela mão e me levar para um lugar maravilhoso, cheio de flores, raios de sol e fadas. Aí, nós iríamos morar lá e seríamos felizes para sempre”

²⁶⁰ Fala atribuída à palestra de Bonnie Tulloch (University of British Columbia), intitulada “The art of rejection: Lessons from the writing of L. M. Montgomery”, ministrada durante o evento “15th Biennial Conference: ‘L. M. Montgomery and Re-vision’”, organizado pelo “L. M. Montgomery Institute”, em Charlottetown, Ilha do Príncipe Eduardo, Canadá, em junho de 2022.

²⁶¹ “Anne possesses imagination in both the worst and the best of senses. When we first meet her she retreats to imaginary worlds from an unhappy real world. But she also possesses an unique ability to take ordinary sensory data from the external landscape of Avonlea and arrange it within her own imagination into a fascinating world.”

(MONTGOMERY, 2020, p. 65). Percebe-se que, como Anne não podia estar fisicamente nesse lugar “[...] maravilhoso, cheio de flores, raios de sol e fadas”, ela cria um mundo sobreposto à própria realidade com essas características. Isso lhe serve de consolo: “Katie era o conforto e o consolo da minha vida” (MONTGOMERY, 2020, p. 65). Nesse sentido, a imaginação de Anne torna-se um mecanismo de escape de uma realidade que não lhe é satisfatória. Essa ideia pode ser corroborada pelo seguinte excerto: “[A casa da senhora Hammond] Era um lugar muito solitário. Tenho certeza de que nunca teria conseguido morar lá se não tivesse tanta imaginação” (MONTGOMERY, 2020, p. 47). A imaginação de Anne, em conformidade com Sveinbjörnsdóttir (2016), configura-se como um mecanismo de defesa e meio de sobrevivência. Para Paige Gray, “[c]omo uma garota pobre e inteligente, sem família e com poucas opções no Canadá do início do século XX, as fantasias de Anne antes de sua adoção por Marilla e Matthew servem como um meio de criar mentalmente refúgios seguros e espaços luminosos” (2014, p. 169, tradução nossa)²⁶².

Ora, se a imaginação de Anne atuasse somente como escapismo, ela não teria de usá-la em Green Gables, mas esse não é o caso. Em Avonlea, é comum que Anne renomeie locais e nomeie coisas desses locais. A “Avenida”, um trecho de estrada coberto por um arco formado de macieiras, passa a ser intitulado “Caminho Branco do Encantamento”. O “lago de Barry” situado na propriedade do senhor Barry é renomeado “Lago das Águas Brilhantes”. O mesmo ocorre com os locais pelos quais Anne percorre para ir à escola – eles ganham nomes como: “Vereda dos Apaixonados”, “Lagoa dos Salgueiros”, “Vale das Violetas” e “Bolha da Driade”. Mesmo um simples gerânio e uma cerejeira ganham nomes próprios, “Bonny” e “Rainha da Neve”, pois, segundo Anne, “Quem sabe se não fere seus sentimentos ser chamado só de gerânio e nada mais?” (MONTGOMERY, 2020, p. 42). A partir desse ato, Green Gables e Avonlea passam por um processo metamórfico: eles deixam de ser meras fazenda e cidade para se tornarem reinos de contos de fada (RUBIO, 1975), pelo olhar da protagonista. Isso motiva no leitor sentimentos de encantamento, posto que “[a]través dos olhos de Anne, vemos um mundo onde tudo parece mais brilhante, tudo parece possível e tudo parece surgir do idealismo” (GRAY, 2014, p. 173, tradução nossa)²⁶³. Ao mesmo tempo, incentiva-se o uso da imaginação por parte do leitor, como meio de alterar a própria realidade.

²⁶² “[a]s a poor, clever girl with no family and few options in early twentieth-century Canada, Anne’s fantasies prior to her adoption by Marilla and Matthew serve as a means to mentally create safe havens and luminous spaces.”

²⁶³ “[t]hrough Anne’s eyes, we see a world where everything seems brighter, everything seems possible, and everything seems to stem from idealism.”

De acordo com Gray (2014), a imaginação de Anne serve como meio de “liberação”, tratando-se de um processo de ruptura das convenções de gênero esperadas das mulheres. Rosalyn Baxandall e Linda Gordon (2012 apud GRAY, 2014) definem “liberação” como o esforço, parcialmente definido pela segunda onda do feminismo, de mulheres em descobrir e explorar novos territórios, bem como de efetuar mudanças na forma como as pessoas vivem, vestem-se e sonham com o futuro. Nesse contexto, a estudiosa acredita que Anne, ao usar sua imaginação, descobre, explora e sonha (com) novos horizontes, não apenas demonstrando “liberação” de estruturas patriarcais que ditam o que é apropriado para uma mulher, mas também os seus benefícios. Cabe mencionar que a imaginação, nos séculos XIX e XX, era demonizada. Quando Anne pergunta a Marilla se ela nunca “[...] imagina as coisas diferentes do que elas realmente são”, esta responde “Não [...]. Não acredito em imaginar as coisas diferentes do que elas realmente são [...]. Quando o Senhor nos coloca em certas circunstâncias, Ele não deseja que nós imaginemos que elas sejam diferentes” (MONTGOMERY, 2020, p. 63). Anne desafia essa convenção social ao continuar transformando o mundo ao seu redor pelo uso de sua imaginação. Ela estrategicamente (re)constrói “[...] uma ‘realidade’ – uma concepção psicológica e sociológica de seu ambiente – que melhor se adapta a ela e que lhe permite prosperar” (GRAY, 2014, p. 170, tradução nossa)²⁶⁴.

Por meio da ação de nomear ou renomear lugares ou objetos em seu entorno social, Anne ressignifica e redefine Avonlea, pelo uso da linguagem, de uma forma que expressa sua sensibilidade. Em consonância com Rubio (1975), os nomes que Anne escolhe evidenciam sua percepção única e extraordinária da realidade, muito mais aprofundada que a das demais personagens. No entanto, Anne deseja estender essa percepção ao outro, evidenciando os benefícios da “liberação” proporcionada pela imaginação, o que, por sua vez, estende-se ao leitor implícito. Ela vocaliza os nomes dados a locais ou objetos àqueles que estão ao seu redor, dando poder para que essas pessoas façam o mesmo. É Diana que, motivada pela protagonista, intitula a trilha que atravessava o bosque do senhor Bell de “Trilha das Bétulas”. Anne admite a Marilla que poderia ter pensado em um nome melhor que este, como demonstra-se pelo trecho “[...] ela [Diana] quis, então deixei; mas tenho certeza de que eu teria encontrado algum nome mais poético” (MONTGOMERY, 2020, p. 112), mas esta preferiu dar autonomia a Diana, visando ao seu empoderamento.

²⁶⁴ “a ‘reality’ – a psychological and sociological conception of her environment – that best suits her and enables her to thrive.”

Além disso, Anne cria um clube das histórias, no qual apenas meninas são permitidas, a fim de “treinar a imaginação” de suas integrantes (MONTGOMERY, 2020, p. 218). Nele, a protagonista, junto de Diana Barry, Ruby Gillis e Jane Andrews criam histórias que remetem aos romances medievais e de cavalaria, e utilizam concepções clássicas de beleza. Entretanto, buscam subvertê-los, em uma tentativa de revisão e renovação das convenções sociais vigentes. De modo geral, o clube revela a importância da conexão feminina e da união entre mulheres, além de constituir espaço “[...] para as meninas encontrarem sua própria voz [...] através de meninas revisando as antigas lendas e histórias românticas que inspiraram suas imaginações – experimentação imaginativa, revisão e invenção concedem às jovens liberdade e certa autoridade” (GRAY, 2014, p. 190, tradução nossa)²⁶⁵. Ou seja, trata-se de uma “zona selvagem”, em consonância com Showalter (1994). Para Mullins, Anne é a personificação do Poeta Romântico,

[...] enviada para legislar a poesia de Avonlea aos seus residentes ignorantes, primeiro sentindo as impressões da paisagem e das pessoas [...] e depois reformando-as na tranquilidade da reminiscência. O senso de Anne é ainda mais acentuado pelo fato de que ela é hiperconsciente da própria imaginação [...] [ela] reflete a nova atitude totalmente presente no círculo de pensadores que contribuíram com o Movimento Romântico. (2009, p. 68, tradução nossa)²⁶⁶

Em uma das histórias criadas por Anne em seu clube, Cordélia Montmorency, uma de suas personagens, é salva pelo rico nobre Bertraum De Vere, que a impede de morrer em um acidente com uma carroça, cujo cavalo havia disparado. Eles se apaixonam imediatamente e decidem se casar. No entanto, a melhor amiga de infância dela, Geraldine Seymour, também estava apaixonada pelo rapaz. Então, ela empurra Cordélia em um rio, a fim de matá-la. Bertraum imediatamente se joga ao rio para salvá-la, mas como nenhum deles sabia nadar, ambos morrem afogados. Geraldine, “louca de tanto remorso”, é internada em um hospício (MONTGOMERY, 2020, p. 217). Cabe ressaltar que as personagens femininas eram consideradas “belas”: Cordélia era uma “moça morena majestosa”, com cabelos negros como a “meia-noite” e olhos “brilhantes como as estrelas” (MONTGOMERY, 2020, p. 216). Geraldine, por sua vez, parecia-se com uma “rainha” e tinha cabelos dourados, olhos

²⁶⁵ “for girls to find their proper voice [...] through girls revising the ancient legends and romantic stories that have inspired their imaginations – imaginative experimentation, revision, and invention grant the young girl freedom and a certain authority.”

²⁶⁶ “sent in to legislate the poetry of Avonlea to its unenlightened residents, first feeling the impressions of the landscape and the people [...] and then reforming them in the tranquility of recollection. The sense of Anne is even further heightened by the fact that she is hyper-conscious of her own imaginativeness [...] [she] mirrors the wholly new attitude present in the circle of thinkers who contributed to the Romantic Movement.”

“aveludados” e “pele de alabastro” (MONTGOMERY, 2020, 217). Observa-se, em conformidade com Gray (2014), que se estabelece dialogia com os romances medievais e de cavalaria, e reforça-se os ideais de beleza clássica. Porém, a história de Anne não tem um “final feliz”, mas trágico; não corresponde à visão da mulher dócil e submissa, pelo contrário, subverte-a. Ainda assim, reitera o arquétipo de mulher enquanto “donzela indefesa” ou “vilã”, e de homem enquanto “salvador” e “herói”. Dessa forma, Montgomery, em *Anne de Green Gables* (2020), “[...] fornece vislumbres de escolhas fora dos papéis tradicionais, ao mesmo tempo em que permite o retorno ao conforto do espaço doméstico convencional” (GRAY, 2014, p. 172, tradução nossa)²⁶⁷. Mais a respeito da dualidade na obra será discutido posteriormente.

A imaginação de Anne, entretanto, também pode ter conotações negativas. Quando Marilla pede que Anne vá à casa dos Barry, a garota recusa-se, pois, para tanto, teria de atravessar o “Bosque Assombrado” à noite: “Oh, Marilla, eu não atravessaria o Bosque Assombrado no escuro por nada nesse mundo. Tenho certeza de que seres brancos sairiam de trás das árvores e me agarrariam” (MONTGOMERY, 2020, p. 172). Anne havia imaginado que o bosque de abetos que ficava a caminho da casa dos Barry era assombrado, pois “[t]odos os lugares por aqui são tão... tão... comuns” (2020, p. 172). Marilla considera esta uma grande “bobagem” e decide: “[v]ou curar você dessa mania de imaginar que há fantasmas em certos lugares” (MONTGOMERY, 2020, p. 173). Ela pede que Anne siga adiante, atravessando o bosque para ir à propriedade dos Barry. Anne o faz, com “[...] olhos fechados, pois achou melhor correr o risco de machucar a cabeça nos galhos de árvores do que ver algum ser sobrenatural” e, ao final dessa aventura, conclui que vai se “[...] cont-t-tentar com lu-lu-lugares comuns, depois disso” (MONTGOMERY, 2020, p. 174).

Um dos momentos mais significativos em que a imaginação de Anne adquire contornos negativos encontra-se, todavia, no capítulo “Uma infeliz Donzela dos Lírios” (p. 228-236). Neste, Anne e suas amigas resolvem dramatizar um poema do poeta inglês Alfred Tennyson (1809-1892), intitulado “Lancelot e Elaine”, que haviam aprendido na escola. Fica decidido que Anne deveria interpretar a “Donzela dos Lírios”, Elaine. Ao deitar-se em um bote flutuante, fingindo que é a protagonista morta, Anne percebe, somente depois, que o barco estava se enchendo de água rapidamente e este que logo afundaria: “Por alguns minutos, Anne deslizou lentamente pela água, aproveitando ao máximo o romantismo da situação. Em seguida, aconteceu algo que não teve absolutamente nada de romântico. O bote começou a se encher de

²⁶⁷ “provides glimpses of options outside traditional roles, while allowing for a return to the comfort of the conventional domestic space.”

água” (MONTGOMERY, 2020, p. 231). Para salvar-se, Anne agarra-se a um dos pilares da ponte, feito de “[...] antigos troncos de árvores, cheios de nós e tocos de galhos arrancados” (2020, p. 231), e espera o socorro. As meninas deveriam encontrá-la na margem abaixo; era de se esperar que percebessem que o bote não chegara e procurassem ajuda. É Gilbert Blythe, no entanto, que a salva. Åhmansson constrói a hipótese de que “[q]uando Anne é simbolicamente forçada a afogar a imagem de Elaine em água fria, ela também supera sua necessidade de personificar personagens românticas. Desse ponto em diante, o tom do livro muda e Anne é retratada como uma jovem, e seu mundo se expande de acordo” (1991, p. 111, tradução nossa)²⁶⁸. Para Mullins (2009), essa cena retrata a transformação de Anne, de Poeta Romântica à Modernista. É significativo que um dos capítulos seguintes tenha como título “Onde o riacho se junta ao rio” (MONTGOMERY, 2020, p. 258-264). Trata-se de um verso do poema de Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), intitulado “Maidenhood”: “Standing with reluctant feet, / Where the brook and river meet, / Womanhood and childhood fleet!”²⁶⁹. Nesse sentido, ambos os capítulos registram a formação de Anne e seu amadurecimento, de menina à jovem mulher.

Cabe acrescentar que Anne menciona, em suas histórias, dríades e fadas, entre outros símbolos femininos considerados “pagãos” para a época. Anne diz, certa vez, à Diana: “[...] que lindo arco-íris! Você acha que a dríade vai vir aqui depois que formos embora e pegá-lo para usar como um cachecol?” (MONTGOMERY, 2020, p. 180). Diana, cuja mãe havia ficado furiosa com o uso da imaginação da filha, “[...] passou a reprimir os voos da imaginação e a não considerar prudente cultivar fantasias, mesmo que elas fossem a respeito de dríades inofensivas”, por isso, responde: “Você sabe que dríades não existem” (MONTGOMERY, 2020, p. 180). Anne, então, replica: “Mas é tão fácil imaginar que elas existem [...]. Oh, Diana! Não desista da sua crença na dríade!” (MONTGOMERY, 2020, p. 181). Isto corrobora a tese de que, pelo recurso da imaginação, Anne libera-se das estruturas dominantes esperadas dela. Ao subverter a ordem patriarcal, ela inspira o leitor a fazer o mesmo, emancipando-se.

Nota-se que as histórias de Anne estabelecem dialogia com os contos de fada, lendas arthurianas e mitologias irlandesa, grega e greco-romano. Ao revitalizar esses gêneros, a obra, em conformidade com Eliane Ap. G. R. Ferreira (2009), atende às necessidades de ficção e de imaginação do seu leitor. Além disso, pela dialogia, ela permite ao leitor ampliar seu imaginário

²⁶⁸ “When Anne symbolically has been forced to drown the image of Elaine in cold water, she also outgrows the need for personae borrowed from romance. From that point on the tone of the book changes and Anne is depicted as a young woman and her world expands accordingly.”

²⁶⁹ Disponível em: <https://www.hwlongfellow.org/poems_poem.php?pid=95>. Acesso em: 02 out. 2023.

e seu repertório, constituindo sua *biblioteca vivida* (FERREIRA, 2009), bem como a torna mais interessante e prazerosa.

Pelo exposto, percebe-se que Anne é uma personagem multifacetada com muitas fases, considerando que a narrativa acompanha a sua jornada formativa dos 11 aos 16 anos. Fatimah Salsabila Az-Zahra e Nur Saktningrum (2019) dividem a construção da personagem de Montgomery em três estágios: “estágio inicial”, “percepção e processo de aprendizagem”, e “maturidade”²⁷⁰. No estágio inicial, Anne é introduzida como uma garota que não pertence a lugar algum e nunca recebeu amor: “Nunca pertenci a ninguém... pelo menos assim, de verdade” (MONTGOMERY, 2020, p. 18). Ela tem o desejo de ser aceita e amada por outras pessoas, e acredita que suas características físicas sejam um empecilho, em especial, o cabelo ruivo. Embora seja uma personagem subversiva em muitos aspectos, Anne deseja seguir os modelos estéticos e o padrão de beleza do século XIX: “Não posso ser totalmente feliz. Ninguém que possui cabelo ruivo pode [...]. Essa tristeza vai me acompanhar pela vida toda” (MONTGOMERY, 2020, p. 22). Sua insatisfação com os cabelos torna-se evidente quando Anne compra tinta preta com “efeito permanente” de um vendedor ambulante, para tingi-lo: “No mesmo instante, me vi com um cabelo maravilhosamente preto, e a tentação foi irresistível” (MONTGOMERY, 2020, p. 224). Entretanto, seu cabelo, em vez da cor almejada, adquire uma tonalidade verde. Essa cena tem por objetivo provocar humor, mas ela evidencia, por sua vez, o desejo de Anne em alterar sua aparência permanentemente.

Além do mais, Anne está constantemente se comparando a outras garotas e desejando seguir os mesmos padrões que elas, o que a leva a querer um vestido com mangas bufantes, “[...] tão usadas hoje em dia” (MONTGOMERY, 2020, p. 85). Quando Marilla lhe faz vestidos novos, Anne confessa que gostaria que pelo menos um deles tivesse mangas bufantes. A senhora afirma que elas são “ridículas” e que prefere aquelas mais simples e práticas. Anne responde, no entanto: “Pois eu acharia melhor parecer ridícula, junto com todas as outras meninas, do que ser simples e prática sozinha” (MONTGOMERY, 2020, p. 85). Portanto, infere-se que ela acredita que, ao utilizar roupas em conformidade com a moda vigente, não será rejeitada pelas outras garotas de Avonlea, nem pela comunidade em que está inserida. Evidenciam-se os vazios intencionais instaurados no texto. Nos estágios seguintes, Anne rompe com os padrões estéticos em vigor na Era Vitoriana (1837-1901), aceitando, enfim, suas características físicas e o fato de que eles não alteram, em nível profundo, a imagem que outras pessoas têm dela, nem a forma como se sentem em relação à garota.

²⁷⁰ Na língua original (inglesa), “the early stage”, “realization and learning process” e “maturity”. Tradução nossa.

Na fase de aprendizagem, Anne percebe que é preciosa porque pertence a Green Gables e, apesar de ainda não aceitar a sua aparência, entende que o lugar ao qual pertence também é parte constitutiva de sua subjetividade. Ao utilizar o título “Anne de Green Gables”, como discutiu-se anteriormente, ela acredita estar criando uma nova e melhor versão de “Anne Shirley” (AZ-ZAHRA; SAKTNINGRAM, 2019). Nessa etapa, a personagem passa a atuar em sociedade e a fazer amizades, além de repensar suas falas e ações, aprendendo com seus erros e desenvolvendo senso de empatia para com o outro. Anne corrobora essa concepção ao dizer a Marilla: “Desde que vim para Green Gables, cometi vários erros, e cada um deles me ajudou a consertar um grande defeito meu” (MONTGOMERY, 2020, p. 236). Ela, inclusive, repensa sua rivalidade com Gilbert, desculpando-se pelo ocorrido: “Perdoei você naquele dia, no lago, embora eu não soubesse disso, Gilbert. Como eu era teimosa! [...] tenho me sentido arrependida desde então” (MONTGOMERY, 2020, p. 316).

Por fim, no último estágio, Anne incorpora e internaliza os conceitos de amor-próprio e autoaceitação, entendendo que sua aparência não é o único aspecto que a define como sujeito. Nota-se sua maturidade pela seguinte fala: “Bem, eu não gostaria de ser mais ninguém, exceto eu mesma” (MONTGOMERY, 2020, p. 284). Destacamos que esses estágios acompanham o tempo cronológico da obra, ou seja, os cinco anos seguintes à chegada de Anne em Avonlea. Desse modo, Green Gables configura-se como um local de formação da protagonista, que atravessa o leitor e forma-o também. Esses estágios revelam, sobretudo, o processo formativo presente no “Bildungsroman”.

Como pôde-se observar neste tópico até então, Anne subverte as concepções de criança e adolescente retratadas na literatura infantil e juvenil até o século XX. Era comum que estas personagens fossem descritas como perfeitas e, caso cometessem erros, fossem duramente repreendidas. Seus erros serviam ao propósito de transmitir mensagens moralizantes e pedagogizantes ao público infantil e juvenil. Embora *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, reforce ideias moralistas propícias à sociedade da década de 1900, ela subverte muitas delas, principalmente por meio de suas personagens femininas. Anne diz a Matthew, quando o conhece: “Estou falando demais? As pessoas sempre dizem que eu falo demais. O senhor prefere que eu fique calada? Eu consigo parar quando decido isso, apesar de ser bastante difícil” (MONTGOMERY, 2020, p. 21). Essa fala revela a concepção de que crianças eram sempre vistas, mas nunca ouvidas, e o rompimento desta pela protagonista. Na narrativa de Montgomery (2020), Anne Shirley não apenas faz-se ouvir, como fomenta a “voz” de outras personagens femininas e de seu leitor.

Entretanto, quando socializamos esta pesquisa em eventos acadêmicos, um questionamento se tornou recorrente nos debates, principalmente ao propormos reflexões sobre o papel da mulher na narrativa. Trata-se da seguinte pergunta: “*Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, configura-se como uma obra moralizante ou subversiva?”. Muitos pesquisadores acreditam que Anne Shirley é uma personagem revolucionária, pois questiona, contesta e subverte diversas convenções sociais da época, mas também há aqueles que defendem a tese de que a protagonista ressalta as concepções moralizantes da sociedade em que está inserida. Para fundamentar nossa discussão, faz-se necessário abordar as diferentes perspectivas relacionadas à questão, analisando, pelo viés da Crítica Feminista (SHOWALTER, 1994; ZOLIN, 2006), o papel das personagens femininas na narrativa e se estas contribuem para a formação de um leitor crítico ou estético. Cabe mencionar que refletir sobre o romance de autoria significa considerar, em conformidade com Elaine Showalter, como se configura em seu interior o discurso de duas vozes que personificam “[...] as heranças social, literária e cultural, tanto do silenciado quanto do dominante” (1994, p. 50). Portanto, buscaremos analisar como ambos os discursos se compõem na obra de Montgomery (2020).

A perspectiva de gênero em *Anne de Green Gables* (2020) gera controvérsias. De acordo com Julia McQuillan e Julie Pfeiffer (2001), o romance de Montgomery (2020) compreende “gênero” a partir de um ponto de vista biológico. Ao optarem por adotar um menino, Marilla e Matthew Cuthbert acreditam que ele poderá ajudar nos afazeres da fazenda, algo que, ao seu ver, meninas não podem; estabelece-se, portanto, a concepção de que homens e mulheres possuem papéis sociais distintos e bem-estabelecidos. Nesse sentido, a narrativa busca convencer os irmãos Cuthbert, e também o leitor, de que Anne pode auxiliá-los, apesar de seu gênero. A ajuda proporcionada pela personagem, porém, não se refere aos afazeres de Green Gables, mas a outros aspectos: “Os leitores do romance percebem rapidamente que Marilla e Matthew precisam mais do apoio emocional do que do trabalho físico. [...] que o que uma menina pode oferecer – amor, imaginação, alegria – deve ser valorizado” (McQUILLAN; PFEIFFER, 2001, p. 24, tradução nossa)²⁷¹. Nota-se, então, que uma mulher não pode trabalhar ou ajudar na fazenda, pois seus papéis sociais limitam seu âmbito de atuação à casa, a tarefas domésticas e ao suporte emocional.

As autoras (2001) admitem que Anne questiona os papéis sociais impostos às mulheres no decorrer da narrativa. Ela pergunta por que estas não podem ser ministras, busca educação

²⁷¹ “Readers of the novel quickly realize that Marilla and Matthew are in need more of emotional support than of physical labour. [...] that what a girl can offer – love, imagination, joy – should be valued.”

superior, alcança mérito acadêmico e forma-se professora. No entanto, Julia McQuillan e Julie Pfeiffer (2001) pontuam que Anne não questiona outras convenções sociais, apenas aquelas que lhe parecem convenientes: ela não oferece ajuda a Matthew nos afazeres da fazenda, não considera outra carreira além da de professora e não se opõe ao casamento, reforçando ideias patriarcais. De modo geral, “Anne nunca fala de ações que desafiem ou mudem determinados costumes ou regras. Em vez disso, ela está mais focada em se acomodar à situação, a fim de manter sua boa posição na comunidade” (2001, p. 25, tradução nossa)²⁷². Tendo em vista que a protagonista não corresponde às concepções convencionais impostas a ela, era de se esperar que ela buscasse subvertê-las; no entanto, Anne redobra seus esforços para se tornar uma “mulher ideal”, em conformidade com os ideais estabelecidos por sua comunidade. Portanto, “[e]ste romance não é uma Utopia feminista: nenhuma opção além da feminilidade convencional está aberta a Anne” (2001, p. 27, tradução nossa)²⁷³.

As pesquisadoras (2001) não foram as únicas a afirmar que a obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, contribui para a manutenção do patriarcado e das normas sociais vigentes nos séculos XIX e XX. Frank Davey acredita que “[...] apesar da clareza com que Montgomery delineia as questões de gênero e sugere posicionamentos progressistas e talvez – em seu tempo – ‘escandalosas’, a extensão dessa progressividade em seu romance é indiscutivelmente ambígua” (2007, p. 381, tradução nossa)²⁷⁴. Essa ambiguidade pode ser identificada na escolha de Anne em tornar-se professora – apesar do interesse da personagem na construção da própria carreira, o pesquisador (2007) nos lembra que a mãe dela também se dedicou a essa profissão, o que indica que “[a] Anne desenvolvida no romance não é alguém que necessariamente deseja levar uma vida muito diferente daquela vivida por seus pais ou por Marilla. Embora ela fale frequentemente sobre sua imaginação, o que ela mais parece desejar é um lar e pessoas que gostem e cuidem dela” (2007, p. 381, tradução nossa)²⁷⁵.

Outra ambivalência na narrativa de Montgomery (2020) encontra-se na última competição entre Anne Shirley e Gilbert Blythe, referente aos resultados dos exames da Queen’s Academy. Nesta, Gilbert ganha a medalha de ouro, enquanto Anne é contemplada com uma bolsa de estudos Avery. Para Davey, o fato de Gilbert ter ganhado o prêmio sugere que as

²⁷² “Anne never speaks of action that will challenge or change given customs or rules. Instead, she is focused more on accommodating herself to the situation to maintain her good standing in the community.”

²⁷³ “This novel is not a feminist Utopia: no option other than conventional womanhood is open to Anne.”

²⁷⁴ “despite the clarity with which Montgomery delineates gender issues and suggests progressive and perhaps—in her time—‘scandalous’ positions on them, the extent of her novel’s progressiveness is arguably ambiguous.”

²⁷⁵ “[t]he Anne that the novel develops is not someone who necessarily wishes to lead a life greatly different from that enjoyed by her parents, or lived by Marilla. Although she speaks often about her imagination, what she seems to desire most is home, and people who will want and care for her.”

habilidades de Anne concentram-se em sua “[...] imaginação – algo associado, no romance, às mulheres e às artes – e pode não abranger, como a de Gilbert parece fazê-lo, áreas mais “úteis”, como a história e a matemática (2007, p. 382, tradução nossa)²⁷⁶. Além disso, a vaga de professor da escola de Avonlea é oferecida, imediatamente, a Gilbert, pelos administradores do estabelecimento. Posteriormente, Gilbert retira a própria candidatura e sugere que eles devem aceitar a de Anne, tornando-a, então, a professora do local. Assim, reforça-se a ideologia de que “[...] é normal ou natural que homens ganhem” (DAVEY, 2007, p. 383, tradução nossa)²⁷⁷. Cabe destacar, no entanto, que a bolsa de estudos Avery era mais significativa para Anne do que a medalha de ouro, por isso a personagem demonstrou receio em não a conseguir: “Não tenho nenhuma esperança em relação à bolsa” (MONTGOMERY, 2020, p. 297). Ressaltamos, também, que, em uma sociedade patriarcal, sobretudo na Era Vitoriana (1837-1901), não era incomum que uma vaga de trabalho fosse ofertada primeiro a um homem, principalmente tendo em vista que todos os administradores do local pertenciam ao gênero masculino. Isso não necessariamente implica na manutenção do *status quo* pela narrativa; pelo contrário, indica o seu caráter de denúncia.

T. D. MacLulich concorda que, embora Montgomery escreva sobre as dificuldades vivenciadas por garotas na sociedade em que estão inseridas, sobretudo na infância e adolescência, esta “[...] nunca fez de sua ficção um veículo para expressar críticas maduras a essa sociedade (2007, p. 394, tradução nossa)²⁷⁸. Para o pesquisador (2007), as críticas inseridas na obra *Anne de Green Gables* (2020) limitam-se às normas estritas e restritivas impostas por adultos a crianças, ignorando, por sua vez, que “[...] as mulheres adultas também estavam sujeitas a restrições muito semelhantes às que ela criticava quando infligidas a crianças” (2007, p. 394, tradução nossa)²⁷⁹. MacLulich (2007) admite, no entanto, que rejeições a tais convenções podem ser encontradas nos diários e na correspondência da escritora, sobretudo no que diz respeito às limitações impostas a ela, enquanto autora de livros infantis e juvenis, pela editora e os seus leitores. Implica-se, então, que isto impossibilitou a explicitação de críticas sociais em suas narrativas, ainda que muitas delas estejam presentes na estrutura de apelo do texto, invocando a participação de um leitor atento capaz de identificá-las.

²⁷⁶ “imagination—something associated in the novel elsewhere with women and the arts—and may not range, as Gilbert’s seem to do, across the more ‘useful’ areas of history and mathematics.”

²⁷⁷ “it is normal or natural for male to win.”

²⁷⁸ “never made her fiction a vehicle for expressing a mature criticism of society.”

²⁷⁹ “grown women, too, could be subjected to constraints that were very similar to those she criticized when they were inflicted upon children.”

Por sua vez, Janet Weiss-Town, no texto “Sexism down on the Farm? *Anne of Green Gables*” (1986), comenta que seu professor, Perry Nodelman, em um curso sobre literatura infantil da *University of Winnipeg*, afirmou que “*Anne de Green Gables* é definitivamente um dos livros mais sexistas que eu conheço, porque Anne torna-se uma mulher ideal no final do livro: ela nunca deixa de ser uma criança” (apud WEISS-TOWN, 1986, p. 12, tradução nossa)²⁸⁰. Nodelman publica, inclusive, textos sobre como a natureza imaginativa de Anne serve como meio de reafirmação de estruturas patriarcais. Em artigo intitulado “Progressive Utopia Or, How to Grow Up Without Growing Up” (1992), Nodelman compara a obra *Anne de Green Gables* (2020) às histórias em *Pollyanna* (1913), de Eleanor H. Porter, *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1903), de Kate Douglas Wiggin, *Heidi* (1880), de Johanna Spyri, e *The Secret Garden* (1911), de Frances Hodgson Burnett, afirmando que suas protagonistas “[...] envelhecem sem perder suas características infantis, crescendo sem realmente crescer (1992, p. 36, tradução nossa)²⁸¹. Em razão disso, “[a]s feministas contemporâneas podem muito bem considerar estes romances questionáveis. A sua mensagem central é a de que um lar confortável é o paraíso e que as divindades perfeitas para ocupar esse lar são mulheres que agem como crianças” (1992, p. 37, tradução nossa)²⁸².

Nodelman acredita, ainda, que não há enredo ou *plot* em *Anne de Green Gables* (2020), tendo em vista tratar-se exclusivamente da história da “[...] habilidade mágica da heroína em despertar uma alegria adormecida” (1992, p. 31, tradução nossa)²⁸³. Carol Gay (1992) contrapõe que esta obra não depende de um *plot*, mas do “[...] fluxo uniforme da vida, [d]a vida das mulheres” (1992, p. 105, tradução nossa)²⁸⁴, pois aborda “[...] as relações intrincadas entre vizinhos, mães e filhos, mães e filhas, e os problemas de se crescer e criar filhos” (1992, p. 105, tradução nossa)²⁸⁵. Montgomery compartilha com o leitor histórias de vida de mulheres – além da trajetória de Anne, de menina à mulher, ela apresenta a de mulheres como: Marilla Cuthbert, que optou por não se casar e administra a fazenda junto ao irmão; Josephine Berry, uma mulher de estirpe que também optou por não se casar e é estimada na sociedade; Rachel Lynde, uma mulher casada que desempenha papel essencial na comunidade e tem controle sobre tudo o que

²⁸⁰ “*Anne of Green Gables* is one of the most definitely sexist books I know of, because Anne becomes an ideal woman at the end of the book: she never stops being a child.”

²⁸¹ “age without losing their childlike qualities, grow up without actually growing up.”

²⁸² “Contemporary feminists might well find these novels objectionable. Their central message is that a comfortable home is heaven and that the perfect divinities to occupy that home are women who act much like children.”

²⁸³ “heroine’s magic ability to awaken dormant joyousness.”

²⁸⁴ “on the even flow of life, women’s life.”

²⁸⁵ “the intricate relationships between neighbors, mothers and sons, mothers and daughters, and the problems of growing up and raising children.”

acontece nesta; senhora Allan, esposa do ministro da igreja que serve como exemplo para Anne; senhorita Stacy, professora de Avonlea conhecida por sua visão não-ortodoxa da educação e que também inspira Anne; entre outras. Nesse sentido, Gay reconhece que, nesta narrativa, “[n]ão acontece muita coisa, mas apenas se definirmos ‘acontecimento’ com base em *Moby Dick*. E por que deveríamos?” (1992, p. 103, tradução nossa)²⁸⁶. Afinal, “plot” não necessariamente significa “ação”, mas “enredo”, e é inegável que há um enredo em *Anne de Green Gables* (2020), como demonstrou-se nos tópicos anteriores, embora este destoe de obras de outros gêneros, como *Moby Dick* (1851).

Em resposta a Nodelman, Weiss-Town contra-argumenta que Anne não é “[...] uma mulher estereotipada, com fraquezas femininas e características ligadas ao seu gênero. [...] muitos dos seus traços de personalidade, se fossem classificados de forma estereotipada, seriam decididamente não-femininos” (1986, p. 12, tradução nossa)²⁸⁷. Para ela (1986), Anne é uma personagem agressiva, independente e prática. A protagonista tem sonhos e os realiza, trabalhando duro para que isto aconteça. A garota é capaz, inclusive, de manipular outras pessoas para alcançar aquilo que deseja – a falsa confissão que Anne faz a Marilla de que havia perdido seu broche de ametista, apenas para ir ao piquenique, corrobora essa tese. Ela tem pensamentos e opiniões sobre pautas significativas e os expressa livremente, desafiando as convenções sociais impostas. A pesquisadora postula, então, que “*Anne de Green Gables* não é um livro sexista. Mas é um livro de menina” (WEISS-TOWN, 1986, p 14, grifo da autora, tradução nossa)²⁸⁸.

Faz-se necessário refletir sobre o termo “livro de menina”, utilizado pela estudiosa (1986). Anne Shirley é uma criança e, portanto, sua personalidade, ideais e visão de mundo ainda estão sendo moldadas ou formadas. Embora a narrativa se encerre aos seus 16 anos, a personagem encontra-se no período transitório entre a infância/adolescência e a vida adulta. Ao desistir de ir à universidade e retornar à Green Gables para cuidar de Marilla e da fazenda, Anne aceita suas responsabilidades enquanto mulher adulta, mas sem abandonar completamente sua visão infantil/juvenil característica da idade. Nesse sentido, para Weiss-Town (1986), Anne não se torna uma “mulher ideal” ao fazer essa escolha; pelo contrário, como qualquer criança/adolescente ao fim de uma aventura, ela volta para casa. Cabe, então, considerar que *Anne de Green Gables* (2020), de Montgomery, não é um romance sobre uma mulher adulta,

²⁸⁶ “Not much happens, but only if one defines the action against *Moby Dick*. And why should we?”

²⁸⁷ “a stereotypically female, with stock female weaknesses and sex-linked characteristics. [...] many of her character traits, were they classified stereotypically, would be decidedly unfeminine.”

²⁸⁸ “*Anne of Green Gables* is not a sexist book. But it is a girl’s book.”

mas sobre uma criança, mais especificamente, uma menina. De acordo com a pesquisadora (1986), tratando-se de um livro *sobre e para* meninas²⁸⁹, ele não pode ser sexista. Por isso, postula que a narrativa criada pela autora canadense está mais próxima da de um “livro de menino” como *A ilha do tesouro* (1882), de Robert Louis Stevenson, do que da narrativa de uma obra feminista como *Surfacing*, de Margaret Atwood (1972).

O termo “livro de menina” aparece novamente no texto de Temma F. Berg intitulado “*Anne of Green Gables: a girl’s reading*” (1988). A estudiosa opõe-se a Weiss-Town (1986), pois acredita que a história de Anne é “[...] muito diferente da típica história de aventura de um menino. Enquanto o menino herói geralmente busca autonomia, separação e liberdade das restrições sociais, Anne deseja desesperadamente pertencer” (1988, p. 125, tradução nossa)²⁹⁰. No entanto, Anne faz com que “pertencer” a algum lugar pareça algo corajoso e válido, ainda que difícil. Além disso, Anne Shirley não é, como a narrativa – e, inclusive, o narrador – indica em diversos momentos, ordinária. Uma de suas características mais distintas é a sua imaginação, que Berg (1988) acredita ser responsável pelo empoderamento da protagonista e também de outras personagens, como Marilla Cuthbert e Josephine Barry. Estas reconhecem sua insatisfação com instituições pelas quais foram subjugadas e passam a enxergar a própria realidade com criticidade, bem como a utilizar a imaginação como meio de reconstrução de seu entorno social.

A estudiosa (1988) acrescenta que, embora a força que Anne representa possa ser definida pelo “feminino”, este “feminino” resiste ao confinamento imposto pela sociedade. Berg (1988) compara Avonlea à terra das Amazonas, local de empoderamento. Åhmansson concorda que a sociedade em *Anne de Green Gables* (2020) pode ser considerada, para alguns críticos e também o jovem leitor, uma “utopia matriarcal”, tendo em vista que “[u]ma utopia matriarcal [...] seria uma sociedade onde as mulheres fossem autossuficientes e onde o mundo masculino causasse o menor impacto possível” (1991, p. 134, tradução nossa)²⁹¹. Isto porque, na comunidade localizada na Ilha do Príncipe Eduardo, as mulheres têm papéis muito mais significativos e emblemáticos que os homens. Quando o primeiro-ministro visita a cidade, são as mulheres que vão recebê-lo; Rachel Lynde é considerada a figura mais proeminente da

²⁸⁹ Lucy Maud Montgomery, em sua autobiografia intitulada *O caminho alpino: a história da minha carreira* (2020), comenta que esperava alcançar, com a publicação de *Anne de Green Gables* (2020), “meninas adolescentes. Por isso, ter conseguido agradar outras faixas etárias a surpreendeu: “Nunca imaginei que agradaria a jovens e idosos. Achei que meninas adolescentes gostariam de lê-lo, era a única faixa estaria que eu esperava alcançar” (2020, p. 74).

²⁹⁰ “very different from a typical boy’s adventure story. While the boy hero usually seeks autonomy, separation, and freedom from social restraints, Anne desperately wants to belong.”

²⁹¹ “A matriarchal utopia [...] would be a society where women are self-sufficient and where the male world would make as little impact as possible.”

comunidade; é a senhora Barry que decide com quem a filha, Diana, pode falar ou não, proibindo-a de encontrar-se com Anne e revogando, posteriormente, essa proibição; a nova professora da escola de Anne é uma mulher; e a maior inspiração de Anne é a senhora Allen, que também ensina na Escola Dominical. Nota-se que os homens desempenham papéis minoritários e mal aparecem na narrativa.

Mesmo aqueles que desempenharam papéis significativos na comunidade, como o professor Phillip e o antigo ministro da igreja, o superintendente Bell, foram substituídos por figuras femininas – a professora Stacy e a Sra. Allan, esposa do novo ministro. Estas personagens masculinas, inclusive, despertaram em Anne sentimentos negativos. Phillip castiga a garota pelo incidente com Gilbert e, posteriormente, por sua “[...] aparência particularmente desalinhada e desmazelada (MONTGOMERY, 2020, p. 122), o que gera nela um sentimento de humilhação. Bell, por outro lado, deixa Anne exausta em razão da prece “[...] terrivelmente longa”, na qual ele mesmo “[...] não parecia muito interessado” (2020, p. 88). Eles contrastam-se com as personagens femininas Marilla, Stacy e Allan, as quais Anne vê como modelos, como demonstra-se pelo seguinte excerto: “Eu realmente quero ser boa, Marilla, como a senhora, a senhora Allan e a senhorita Stacy, e crescer para ser um motivo de orgulho para a senhora e Matthew” (2020, p. 227). Embora Matthew seja um homem, suas características afastam-no do padrão de masculinidade e o seu papel aproxima-o do de uma mãe:

Quando Anne chega, é Matthew quem desempenha papel maternal, deixando, assim, que esses aspectos de sua natureza venham à tona. Sua timidez e falta de agressividade impediram sua afirmação na comunidade de um modo geral, mas quando se trata de Anne, ele enfrenta Marilla e defende e protege Anne de maneira maternal. Ele é gentil, ele a toca, ele a ama e diz isso a ela. Ele fica orgulhoso dela e, tendo em vista tudo isso, ele a entende melhor. (ÅHMANSSON, 1991, p. 140, tradução nossa)²⁹²

Matthew, Marilla, a senhorita Stacy e a senhora Allan criam uma rede de apoio para Anne, motivando nela mudanças de posicionamento, revisão de conceitos prévios e aguçando seu senso crítico, fazendo o mesmo pelo jovem leitor. Essas mudanças expandem-se, por sua vez, à Avonlea, tendo em vista que Stacy e Allan assumem posições de poder em duas instituições tidas como essenciais à comunidade – escola e igreja – transferindo o foco, anteriormente no homem, à mulher. Nesse sentido, Berg conclui: “Se definirmos feminismo

²⁹² “When Anne has arrived it is Matthew who plays the motherly part, thus letting these sides of his nature come to the surface. His painful shyness and lack of aggressiveness have stood in the way of his asserting himself in the community at large, but when it comes to Anne, he stands up to Marilla and defends and protects Anne in a motherly fashion. He is gentle, he touches her, he loves her and he tells her so. He is openly proud of her and because of all this he understands her better.”

como a crença no poder de uma mulher em mudar o mundo que ameaça confiná-la, então Anne Shirley e os livros que contam a sua história transmitem um feminismo sutil, mas revolucionário, que empoderou gerações de meninas” (1988, p. 128, tradução nossa)²⁹³, portanto, a obra pode ser comparada à *Surfacing* (1972), de Atwood.

Berg (1988) e Åhmansson (1991) não são as únicas pesquisadoras a afirmarem que Anne Shirley é uma personagem subversiva e a considerarem a obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, revolucionária. Paige Gray ressalta em seu texto, intitulado “‘Bloom in the Moonshine’: Imagination as Liberation in *Anne of Green Gables*”, o caráter político da narrativa: “O texto de Montgomery, por meio de seu humor, parece zombar e subverter o didatismo e os ideais vitorianos” (2014, p. 180, tradução nossa)²⁹⁴. A teórica (2014) admite que, à primeira vista, o texto de Montgomery parece reforçar o separatismo entre o mundo doméstico das mulheres e o mundo público dos homens, conveniente para leitores conservadores. Entretanto, a natureza contraditória de algumas personagens dá vazão para um leitor atento questionar esta sociedade aparentemente arbitrária.

Matthew Cuthbert considera a si mesmo um “Conservador”, tendo em vista a divisão política do Canadá entre os Partidos Conservador e Liberal. Porém, Matthew preza pelo desempenho acadêmico de Anne, como demonstra-se pelo seguinte excerto: “O senhor Phillips me falou, na semana passada, na loja de Blair em Carmody, que você é a aluna mais inteligente da escola, e que está fazendo um rápido progresso. ‘Rápido progresso’ foram exatamente suas palavras. [...] eu acho que ele é muito bom [como professor]” (MONTGOMERY, 2020, p. 147). Portanto, ocorre uma justaposição entre a sua crença de que mulheres devem atingir mérito intelectual e demonstrar ambição em âmbito acadêmico, e a sua ênfase em autodenominar-se “Conservador”.

Rachel Lynde, por outro lado, denomina-se “Liberal”, pois acredita que todas as mulheres devem ter direito ao voto, mas diz a Anne que não concorda com a sua ideia de cursar ensino superior: “Você tem tanta educação agora quanto uma mulher precisa para se sentir confortável. Não concordo com garotas indo para a faculdade” (MONTGOMERY, 2020, p. 314). Estabelece-se, então, tensão entre os posicionamentos políticos individuais de cada personagem e as suas crenças e atitudes, fazendo com que o leitor questione a estrutura da sociedade, muitas vezes hipócrita, em que ele próprio está inserido. Para Gray, “[e]ssas

²⁹³ “If we define feminism as belief in a woman’s power to change the world that threatens to confine her, then Anne Shirley and the books that tell her story convey a subtle but revolutionary feminism which has empowered generations of young girls.”

²⁹⁴ “Montgomery’s text, through its humor, seems to pointedly mock and subvert didacticism and Victorian ideals.”

convicções pessoais estranhas e conflitantes sugerem a desconfiança do texto em qualquer estrutura ideológica estrita, e sutilmente desafiam a exploração de tais inconsistências. Mais uma vez, o uso do humor de Montgomery desestabiliza as normas sociais” (2014, p. 186, tradução nossa)²⁹⁵.

A pesquisadora (2014) atribui, ainda, a subversão presente na narrativa de Montgomery (2020) ao uso da imaginação de sua protagonista. Tendo em vista que as sufragistas canadenses utilizavam a imaginação como meio de introduzir novas mulheres à causa feminista (vide capítulo 1), a imaginação de Anne configura-se como recurso de empoderamento e liberação das estruturas patriarcais. Mary Jeanette Moran (2010) constrói a hipótese de que Anne é uma personagem ambivalente e bidirecional: ela possui o desejo de se conformar às expectativas esperadas das mulheres, pois acredita que isto lhe trará a aceitação que tanto busca; ao mesmo tempo, suas críticas sociais e questionamentos outorgam à mulher espaço e voz. Sólrún Harpa Sveinbjörnsdóttir (2016) concorda que as personagens femininas de Montgomery jamais podem ser acusadas de serem unidimensionais, tendo em vista que são multifacetadas e possuem diversas camadas. Por isso, o romance tem motivado interpretações diversas.

Nesta dissertação, acreditamos que Anne Shirley seja uma personagem subversiva, embora algumas de suas falas e atitudes reforcem concepções moralistas da época. Apesar de Julia McQuillan e Julie Pfeiffer (2001) afirmarem que a protagonista não subverte as convenções sociais vigentes, cabe ressaltar que a Era Vitoriana (1837-1901) foi particularmente restritiva para as mulheres, posto que expressava “[...] papéis separados para os homens e para as mulheres, com pouca ou nenhuma sobreposição e com as mulheres subordinadas” (SHOWALTER, 1994, p. 45). Assim, era difícil para a mulher sobrepor os papéis estabelecidos a ela, principalmente porque os homens definiam e sustentavam a esfera feminina, controlando possíveis meios de subversão. De acordo com Showalter, existiam, na época, sistemas de controle tanto da linguagem quanto de poder: “[...] os grupos silenciados geram crenças e ideias ordenadoras da realidade social no nível inconsciente, mas os grupos dominantes controlam as formas ou estruturas nas quais a consciência pode ser articulada” (1994, p. 47). Lúcia Osana Zolin acrescenta que a condição social da mulher na Era Vitoriana “[...] foi tenazmente marcada por diversos tipos de discriminações, justificadas com o argumento da suposta inferioridade intelectual das mulheres” (2005, p. 184).

²⁹⁵ “these strange, conflicting personal philosophies suggest the text’s distrust of any strict ideological framework, and subtly challenge an exploration into such inconsistencies. Again, Montgomery’s use of humor destabilizes societal norms.”

Nessa perspectiva, a resistência da mulher tinha de advir da própria esfera feminina. Cabia a ela buscar formas de subverter as convenções sociais, prevendo que o grupo dominante controlaria quaisquer iniciativas, bem como o seu corpo e modo de se portar. Inserida nesse contexto, Anne encontra na imaginação um meio de sobrevivência, subsistência e resistência. Embora a imaginação fosse demonizada pela sociedade do século XIX, ela era tida como “inofensiva” e incapaz de alterar fisicamente a ordem social. No entanto, ao utilizar sua imaginação, Anne cria um mundo sobreposto ao real, sem as amarras, expectativas e papéis sociais exigidos das mulheres. Ela, então, liberta-se e libera-se das estruturas patriarcais, motivando nas outras personagens e no leitor o desejo de transformar imaginação em realidade. Dessa forma, sua imaginação acaba por modificar a estrutura real da sociedade em que está inserida. Ao imaginar um mundo melhor, ela transfigura o próprio mundo em local de empoderamento, independência e igualdade. Conforme Mary Rubio, “[a] estadia de Anne em Avonlea é um estudo fascinante de como a percepção imaginativa do mundo pode, de fato, metamorfosear a estrutura real do mundo” (1975, p. 34, tradução nossa)²⁹⁶.

Além do mais, Anne questiona e contesta diversas convenções sociais no decorrer da narrativa, muitas delas relacionadas ao papel social da mulher. A protagonista dedica-se aos estudos e possui a ambição de se tornar a melhor aluna da turma e ser admitida na Queen’s Academy, uma faculdade fictícia localizada em Charlottetown. Anne é admitida na instituição em primeiro lugar e, posteriormente, consegue uma bolsa de estudos Avery, tornando-se a única aluna – e mulher – de Avonlea a alcançar tal feito. Matthew Cuthbert, orgulhoso com a conquista, diz a ela: “Suponho que não foi um rapaz que ganhou a bolsa Avery, foi? Não, foi uma garota... a minha garota, de quem tenho tanto orgulho!” (MONTGOMERY, 2020, p. 302). Essa fala demonstra, como discutido anteriormente, a evolução de Matthew em verbalizar seus sentimentos, mas também evidencia a relevância em se ter uma mulher ganhando essa bolsa de estudos. Anne dá, então, prosseguimento aos seus estudos, optando por seguir a carreira docente. Essa decisão é questionada por Rachel Lynde, que vocaliza os temores da sociedade da época: “Não concordo com garotas indo para a faculdade, junto com os rapazes, e enchendo suas cabeças de latim, grego e todos esses absurdos” (MONTGOMERY, 2020, p. 314). A isto, Anne rebate, rindo: “Mas eu vou estudar latim e grego sim, senhora Lynde [...]. Vou prosperar nisso” (MONTGOMERY, 2020, p. 314).

²⁹⁶ “Anne’s stay in Avonlea is a fascinating study of how one’s imaginative perception of the world can in effect metamorphosize the actual structure of the world.”

Conforme Casagrande (2018), nos séculos XIX e XX, a educação feminina teve sua realidade transformada, tendo em vista a expansão da educação secundária feminina. Isso possibilitou com que muitas mulheres se formassem em escolas e seguissem a “profissão do ensino”. A adesão das mulheres à educação universitária, em contrapartida, era bem menor, evidenciando a desigualdade em relação à educação superior masculina, principalmente porque muitos viam a educação das mulheres como “[...] um perigo que poderia desviá-las de sua verdadeira natureza” (CASAGRANDE, 2018, p. 03). Zolin acrescenta que “[...] a mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e a ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas” (2005, p. 184). Essa linha de pensamento é representada, na narrativa, por Rachel Lynde. Anne, contudo, desafia essa convenção, optando por formar-se na faculdade e, portanto, emancipando-se. Outras personagens femininas como Ruby Gillis e Jane Andrew também tomam a mesma decisão. Jane

[...] fala que vai dedicar sua vida toda ao ensino, e que nunca, nunca vai se casar, porque, quando você leciona, você é paga para isso, mas um marido jamais vai pagar nada para você fazer os trabalhos domésticos, e ainda vai achar ruim se você lhe pedir parte do lucro que conseguirem com a venda de ovos e manteiga. (MONTGOMERY, 2020, p. 252)

Nota-se que a personagem, assim como Anne, subverte as normas sociais vigentes pela busca da independência financeira. Perpetuava-se, na época, a visão de que os homens deveriam trabalhar para garantir a subsistência da família, sustentada pelo decréscimo das indústrias familiares. Segundo Casagrande (2018), as mulheres eram largamente excluídas da economia, ficando dependentes dos homens e confinadas às funções domésticas. Estabelecia-se um “[...] padrão de divisão sexual-econômica e a função primária da mulher era de dona de casa” (CASAGRANDE, 2018, p. 02). Jane Andrews e Anne Shirley opõem-se a essa concepção, subvertendo a ordem ao buscarem independência financeira, possibilitada pela educação superior e por um emprego. Anne conta, inclusive, com o apoio de Marilla que compartilha das mesmas opiniões que ela: “Acredito que uma menina deve se preparar para ganhar seu próprio sustento, precisando ou não” (MONTGOMERY, 2020, p. 251). Assim, as personagens femininas questionam e subvertem visões sexistas ao longo da obra, emancipando-se e proporcionando, por sua vez, a emancipação do seu leitor.

Embora estas personagens sejam revolucionárias, há outras que se conformam com as expectativas sociais esperadas das mulheres. Diana Barry não dá continuidade aos seus estudos para dedicar-se exclusivamente à vida doméstica; posteriormente, ela se casa com Fred Wright,

com quem tem três filhos. Ruby Gillins, embora almeje ser professora, “[...] só vai lecionar por dois anos, após se formar pela Academia: pretende se casar depois disso” (MONTGOMERY, 2020, p. 252). Josie Pye, por outro lado, “[...] só está interessada na Queen’s para melhorar sua educação, pois nunca vai precisar ganhar seu próprio sustento” (MONTGOMERY, 2020, p. 252). Essas mulheres têm como objetivo principal casar-se e constituir família. Conforme Casagrande (2018), as mulheres casadas acabavam sendo restringidas a funções domésticas e familiares, cumprindo sua missão de contribuir para a felicidade do lar e de ser mãe. Essa é justamente a função cumprida por estas personagens. Sveinbjörnsdóttir acrescenta que elas são construídas a partir de arquétipos estereotipados: “Ruby não pensa em nada além de meninos e casamento, e Josie é a típica menina má” (2016, p. 19, tradução nossa)²⁹⁷. Isso cumpre o propósito de evidenciar as virtudes de Anne, em comparação às delas: “[...] ela [Anne] sabe que o principal objetivo de vida das mulheres não precisa ser o casamento, e sua recusa em descer ao nível de Josie revela a sua bondade” (2016, p. 19, tradução nossa)²⁹⁸.

Ainda assim, a obra *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, é repleta de personagens femininas fortes e independentes. No decorrer da narrativa, o leitor é apresentado a personagens solteiras que estão satisfeitas com seu estado civil e não dependem de homens. Marilla gere a fazenda com seu irmão Matthew, mas é a responsável por tomar as principais decisões em Green Gables. A tia de Diana, Josephine Barry, é considerada uma mulher de estirpe e riqueza, responsável por administrar o próprio dinheiro. Ela decide, inclusive, pagar pelas aulas de música de Diana, em sua visita a Avonlea. A senhorita Stacy muda-se para a comunidade sozinha, apenas para tornar-se professora da escola local. Anne também não deseja se casar, embora, nos próximos livros, acabe se casando com Gilbert Blythe. No entanto, seu casamento só ocorre no quarto volume, intitulado *Anne de Windy Poplars* (2021), de Montgomery.

Em grande parte das análises e críticas dos demais volumes protagonizados por Anne Shirley, nota-se, em consonância com Åhmansson (1991), um sentimento de “tristeza”, tendo em vista que os livros parecem abordar o declínio ou deterioração da personagem. Nesse contexto, “[...] a mulher casada, que produz ‘epístolas vivas’ (filhos) em vez de livros representa uma personagem que foi conduzida a uma viagem para longe de si mesma [...], em sequências exigidas pelo público” (1991, p. 71, tradução nossa)²⁹⁹. Åhmansson (1911) contrapõe,

²⁹⁷ “Ruby thinks of nothing but boys and marriage, and Josie is the typical mean girl.”

²⁹⁸ “she [Anne] knows that women’s main goal in life does not have to be marriage, and her refusal to sink to Josie’s level reveals her kindness.”

²⁹⁹ “the married woman who produces “living epistles” (children) instead of books represents a character that has been taken on a journey away from self [...], in sequels demanded by the public.”

entretanto, que Montgomery utiliza estratégias em toda a série de livros, com o objetivo de “adiar” o processo de transformação de Anne em uma mulher convencional. Estando sua autora inserida em uma tradição literária cujos romances domésticos do século XIX e os “Bildungsromane” do século XX traziam como final o casamento ou a morte da personagem feminina, Anne Shirley não teve outra escolha senão adequar-se às normas sociais. Desse modo, há uma justaposição entre as estratégias utilizadas pela autora para manter sua protagonista viva e a formação contínua de Anne. Também Marah Gubar (2001) constrói a hipótese de que, por meio do “adiamento” do casamento de Anne e Gilbert, a narrativa evidencia o empoderamento da mulher.

Cabe mencionar que, apesar dos questionamentos e contestações proporcionados pela protagonista, Anne, ao final da narrativa, logo após a morte de Matthew, recusa a bolsa de estudos Avery para ficar em Green Gables e cuidar da fazenda e de Marilla, que estava perdendo a visão. Quando esta lhe questiona, pois acredita tratar-se de um sacrifício terrível, Anne responde: “Não é sacrifício nenhum. Nada poderia ser pior do que desistir de Green Gables... nada poderia me machucar mais [...]. Ainda sou tão ambiciosa quanto antes. Só mudei o alvo de minhas aspirações” (MONTGOMERY, 2020, p. 313). Assim, a personagem desiste da bolsa de estudos Avery e da ideia de estudar em Redmond, optando por ficar Green Gables e lecionar em Avonlea. A decisão se espalha pela comunidade na Ilha do Príncipe Eduardo, onde “[...] houve muita discussão a esse respeito. A maioria dos vizinhos e amigos, sem saber sobre os olhos de Marilla, achou que Anne estava fazendo uma grande tolice. No entanto, com a senhora Allan foi diferente; ela disse a Anne palavras de aprovação” (MONTGOMERY, 2020, p. 314).

Rachel Lynde também demonstra sua satisfação com a decisão da personagem. É significativo que Anne receba a aprovação de ambas as mulheres, consideradas autoridades em Avonlea. Como demonstrou-se nesta dissertação, a protagonista busca, ao longo da narrativa, ser perfeita como a senhora Allan, para que possa ser aceita em sociedade e pertencer a algum lugar no mundo; enfim, Anne alcança a aceitação e pertencimento que tanto deseja. Marilla diz à garota que ela seria recompensada pelo sacrifício feito por Green Gables. A recompensa vem, então, na forma da aprovação de Rachel Lynde da senhora Allan, cujas palavras desta “[...] trouxeram lágrimas de contentamento aos olhos da moça” (MONTGOMERY, 2020, p. 314). De acordo com Gordon Philip Turner (1979), essa decisão demonstra a maturidade da personagem, o que cria uma imagem contrastante àquela apresentada no início da narrativa, de uma garota “[...] em estado de desordem total e com emoções turbulentas” (1979, p. 25,

tradução nossa)³⁰⁰. Isto revela, por sua vez, “[...] o espírito de acomodação tão caro ao ‘Bildungsroman’ canadense do início do século” (TURNER, 1979, p. 27, tradução nossa)³⁰¹. Para Rubio,

[...] ainda se pode justificar a conclusão de *Anne de Green Gables* por muitas razões. Primeiramente, Anne deve ficar com Marilla em Green Gables porque os temas desenvolvidos ao longo do romance, bem como a sua estrutura, assim o exigem. [...] Montgomery constrói a obra em torno das necessidades humanas de Anne e de seu senso de lugar: quando jovem, ela precisa de um lar e de amor. O amor que Matthew e Marilla lhe deram quando criança fez dela uma pessoa completa quando adulta, e sua maturidade só pode ser ilustrada mostrando que ela pode retribuí-los, fornecendo amor e um lar a Marilla. Este final pode parecer sentimental para algumas pessoas, mas é temática e estruturalmente consistente. Em segundo lugar, a escolha de Anne é realista porque o romance reflete uma época e a sua decisão era inevitável no contexto da década de 1890 na zona rural de P.E.I [sigla para “Ilha do Príncipe Eduardo”]. A vida às vezes impõe escolhas às pessoas que as colocam em situações do tipo “dane-se-você-faz-e-dane-se-você-não-faz”, e quando a própria Montgomery (assim como Anne) desistiu da possibilidade de uma carreira para cuidar da casa de sua avó idosa, ela fez isso sabendo que realmente não tinha escolha; se ela abandonasse a avó, a sua própria consciência não lhe daria paz. Mas se ela ficasse com a avó, a vida dela poderia, de fato, seguir em frente. [...] Cabe ressaltar, entretanto, que L. M. Montgomery não torna a escolha de Anne definitiva: ela não limita o seu futuro. (1992, p. 79-80, tradução nossa)³⁰²

Cecily Devereux, por outro lado, considera o sacrifício de Anne “[...] um sacrifício especificamente ‘feminino’: ela escolhe o lar e os deveres domésticos em vez da educação e da independência (2007, p. 366, tradução nossa)³⁰³. Ao fazer esta escolha, “[ela] passa a acreditar que sua vocação primária é a doméstica e que a ‘felicidade’ pode ser encontrada em casa, [...] nas limitações do dever ‘feminino’” (DEVEREUX, 2007, p. 366, tradução nossa)³⁰⁴. Este “dever feminino” conduz Anne ao caminho da maternidade – cabe lembrar que ela demonstrou possuir, anteriormente, “instinto materno” ao cuidar das crianças menores em seus lares

³⁰⁰ “in a state of wild disarray and with turbulent emoticons.”

³⁰¹ “the spirit of accommodation so integral to Canadian Bildungsroman from the early part of the century.”

³⁰² “one can still justify the conclusion of *Anne of Green Gables* for many reasons. First, Anne must choose to stay with Marilla at Green Gables because the themes developed throughout the novel as well as its overall structure demand it. [...] Montgomery builds the novel around Anne’s human needs and her sense of place: when young she needs a home and she needs love. Matthew and Marilla’s gift of love to her as a child makes her into a whole person as an adult, and her maturity can only be illustrated by showing that she can reciprocate, giving the gift of love to them, and a home to Marilla. This ending may appear sentimental to some people, but it is both thematically and structurally consistent. Second, Anne’s choice is realistic because the novel is a period piece and her decision was inevitable in the context of the 1890s in rural P.E.I. Life sometimes forces choices on people which put them in “damned-if-you-do-and-damned-if-you-don’t” situations, and when Montgomery herself (just like Anne) gave up the possibility of a career to keep house for her aging grandmother, she did it knowing that she really had no choice; if she abandoned her grandmother, her own conscience would give her no peace. But if she stayed with her grandmother, her life might indeed pass by. [...] It is worth emphasizing, however, that L.M. Montgomery does not make Anne’s choice final: it does not limit her future.”

³⁰³ “a specifically ‘feminine’ one: she chooses home and domestic duty over education and independence.”

³⁰⁴ “[she] has come to believe that her primary vocation is domestic, and that “happiness” is to be found at home, [...] boundaries of ‘womanly’ duty.”

temporários e de Minnie May Barry quando esta teve sua saúde agravada –, ao mesmo tempo em que prepara o leitor para o momento em que Anne torna-se mãe. Nesse sentido, a pesquisadora (2007) constrói a hipótese de que a obra *Anne de Green Gables* (2020), de Montgomery, é marcada pelo discurso do “maternalismo”. Não somente porque Anne torna-se, de fato, mãe nos demais volumes da série, mas porque a própria relação construída com Marilla assemelha-se à de uma mãe e filha, embora Marilla negue isso. De acordo com Devereux, Anne gera em Marilla um processo de mudança, não apenas de seus conceitos prévios, mas como mulher: “Anne [...] é representada como, simultaneamente, maternal e necessitada do tipo de maternidade que Marilla pode oferecê-la, uma vez que desperta nela [em Marilla] o ‘desejo natural’ por uma filha” (2007, p. 367, tradução nossa)³⁰⁵. Quando Anne opta por ficar em Green Gables e cuidar de Marilla, há um sentimento de retribuição ou compensação pelo que esta fez pela menina, o que é, muitas vezes, esperado de uma filha.

Assim, a obra “[...] é [...] sobre a conversão de uma mulher idosa de solteirona a uma espécie de mãe espiritual, [...] [e] também sobre uma jovem que está se estabelecendo, como a professora Miss Stacy coloca, [...] ‘a base para toda [a sua] a vida futura’, que [...] é o ideal materno” (DEVEREUX, 2007, p. 367, tradução nossa)³⁰⁶. Embora essa hipótese pareça afastar o romance de Montgomery (2020) de uma narrativa feminista, ela revela que a história está “[...] enraizada numa noção imperial do início do século XX de que [...] mulheres – ou pelo menos, mulheres anglo-saxônicas brancas e, no Canadá de língua inglesa, mulheres anglo-célticas – são mães” (DEVREUX, 2007, p. 368, tradução nossa)³⁰⁷. Essa noção, por sua vez, está atrelada ao movimento feminista do início do século XX. Cabe lembrar, conforme Devereux, que a primeira onda do feminismo no Canadá inglês não é caracterizado necessariamente pelo sufragismo e pela concepção da “[...] ‘nova mulher’, mas pela ideia da mulher como ‘mãe da raça imperial’, algo que Anne Shirley sem dúvida é, mais profundamente do que qualquer uma de suas contemporâneas fictícias” (2007, p. 368, tradução nossa)³⁰⁸.

Esses dados são corroborados por Rafaela Casagrande (2018), que afirma que a primeira onda do feminismo não teve uma organização central ou uma ideologia oficial, mas emergiu de duas principais vertentes políticas, descritas como “feminismo maternal ou social” e

³⁰⁵ “Anne [...] is represented as simultaneously maternal and in need of the kind of mothering which Marilla can offer once what is represented as her ‘natural desire’ for a child is awakened.”

³⁰⁶ “is [...] about the conversion of an older woman from spinsterhood to a kind of spiritual motherhood, [...] [and] also about a young woman who is establishing, as the teacher Miss Stacy puts it [...] ‘the foundation for [her] whole future life’ in what [...] is a maternal ideal.”

³⁰⁷ “rooted in an early twentieth-century imperial notion of [...] women—or at least, white Anglo-Saxon and, in English Canada, Anglo-Celtic women—as mother.”

³⁰⁸ “not by the ‘new woman’, but by the idea of woman as imperial ‘mother of the race’, something Anne Shirley arguably more fully than any of her fictional contemporaries.”

“feminismo liberal ou dos direitos iguais”. As feministas maternalistas, em especial, propunham o rompimento das estruturas masculinas por meio de uma ideologia baseada nas experiências e valores femininos, como a maternidade. Esta vertente argumentava que “[...] a mulher, por causa de seu instinto maternal, tem uma contribuição única e vital para a sociedade, [e] que os valores da cultura feminina equilibrariam a competitividade e aspectos destrutivos da cultura masculina” (CASAGRANDE, 2018, p. 05). Nos países falantes de inglês, como o Canadá, as mulheres desta vertente organizaram sociedades missionárias voluntárias e grupos de ação social e cultural, tendo enorme influência política através dessas ações. As mulheres que integravam esses círculos não necessariamente eram mães, tendo em vista que se fomentava a possibilidade de as mulheres permanecerem solteiras e se dedicarem às próprias carreiras, pois o que se prezava era a “ação maternal” – podendo esta ser espiritual ou social, e não necessariamente biológica (CASAGRANDE, 2018). Assim, a ação maternal em *Anne de Green Gables* (2020) efetiva-se na relação entre Anne e Marilla, servindo como fonte de resistência e não, necessariamente, como perpetuação de ideologias patriarcais. Em outras palavras, “Montgomery [...], quando encaminha sua heroína rumo à maternidade, não está capitulando às ideias ‘limitadas’ de feminilidade do final do século XIX, mas, em vez disso, está efetivamente envolvendo-se com o discurso feminista sobre a maternidade imperial” (DEVEREUX, 2007, p. 370, tradução nossa)³⁰⁹.

Assim, o poder de decisão de Anne pode evidenciar o seu empoderamento, ao mesmo tempo em que reforça a ideologia de que a personagem precisa sacrificar parte de si como retribuição por ter ficado em *Green Gables*. Isso implica, por sua vez, que uma mulher deve estar sempre disposta a fazer sacrifícios para servir à família, colocando os desejos do outro à frente dos seus próprios; no entanto, também revela o seu maternalismo e a sua resistência. Nos diários e cartas escritos por Lucy Maud Montgomery, a autora demonstrou seu conhecimento acerca do mercado editorial, bem como consciência das necessidades de seus leitores (RUBIO, 1975). Ela admitiu ter sido contaminada pelo “demônio do lucro mundano” (MONTGOMERY, 2020, p. 57) e almejava uma vida dedicada à escrita que lhe proporcionasse independência financeira. Isso a motivou a tomar decisões que agradariam seus leitores, mas pelas quais se arrependia. Uma delas foi a morte de Matthew Cuthbert, pois esta impôs uma escolha a Anne. A partir da morte da personagem, Anne é obrigada a tomar uma decisão, uma que é bem-aceita por sua comunidade. Paradoxalmente, esta escolha foi bem-recebida pela sociedade do início

³⁰⁹ “Montgomery [...], when she aims her heroine toward maternity, is not capitulating to ‘limited’ late nineteenth-century ideas of womanhood, but, rather, is effectively engaging with first-wave feminism’s discourse of imperial motherhood.”

do século XX, que consumia os livros de Montgomery. Assim, a obra *Anne de Green Gables* (2020) contém uma mensagem moral, exigida pelo contexto sócio-histórico-cultural vivenciado pela autora canadense. Segundo Kate Wood, “Fica claro, após um exame minucioso dos discursos dominantes e opressivos manifestados na Ilha [...], que Montgomery tinha poucas alternativas para seu romance, cultural e pessoalmente” (2007, p. 323, tradução nossa)³¹⁰. Para Åhmansson, “[...] ela [Montgomery] tentou resolver o problema da discriminação sexual ignorando o gênero como categoria, transcendendo-o na esfera intelectual e permanecendo preso a ele na esfera pessoal. Essa estratégia [...] permitiu-lhe ser conservadora em sua conduta e (por vezes) radical em seu trabalho” (1991, p. 44, tradução nossa)³¹¹. Ao mesmo tempo, Gray acredita que Montgomery conseguiu utilizar-se da ironia para “[...] para zombar de escritores que possuem motivações puramente moralizantes” (2014, p. 191, tradução nossa)³¹².

Quando Anne cria o clube de histórias com as outras garotas de Avonlea, Marilla diz a ela que se trata de uma “uma grande bobagem”, tendo em vista que elas “[...] vão encher a cabeça de coisas absurdas e desperdiçar um tempo que deveria ser gasto com suas lições” (MONTGOMERY, 2020, p. 218). Ela conclui que “[l]er histórias já é bastante ruim, mas escrevê-las é ainda pior” (MONTGOMERY, 2020, p. 218). Anne defende-se dizendo que as meninas são muito cuidadosas, pois “[...] sempre colocamos uma moral em todas as histórias [...]. A moral é o que há de melhor. O senhor Allan diz isso. Li uma de minhas histórias para ele e para a senhora Allan, e ambos concordaram que a moral era excelente. Só que eles riram nos momentos errados” (MONTGOMERY, 2020, p. 218). Gray (2014) afirma que, nessa cena, é como se Montgomery estivesse “piscando” para o jovem leitor. Anne teve que escrever histórias que contivessem mensagens morais para que estas não fossem condenadas pela sociedade, que considerava histórias escritas por mulheres algo “ainda pior” do que ter mulheres lendo-as; o mesmo ocorreu com sua autora. Nota-se que a obra abre para muitos questionamentos por parte do leitor, o que alguns pesquisadores acreditam ter sido um dos objetivos da autora; percebe-se que Montgomery tinha o desejo de ser compreendida por seu público. A narrativa estabelece, nesse sentido, comunicabilidade com o seu leitor, em consonância com Iser (1996). Para que este compreenda a “piscadela” da autora, ressaltamos a necessidade de um professor mediador que debata os efeitos de sentidos da narrativa com os

³¹⁰ “It is clear, upon close examination of the oppressive dominant discourses manifested in the Island [...], that Montgomery had little alternative for her novel, culturally and personally.”

³¹¹ “she tried to solve the problem of sex discrimination by ignoring gender as a category, by transcending it in the intellectual sphere while remaining trapped by it in the personal sphere. This strategy [...] enabled her to be conservative in her conduct and (sometimes) radical in her work.”

³¹² “to mock writers who have purely moralizing motives.”

alunos, visando motivá-los a múltiplas percepções. Cabe, ainda, a este mediador contextualizar a obra em sala de aula, considerando que o texto literário faz parte de um contexto sucessório (JAUSS, 1994) que impacta suas condições de produção e recepção.

Desse modo, Anne caracteriza-se como uma personagem multifacetada, ambivalente e bidirecional. Ela se conforma com algumas convenções sociais, ao mesmo tempo em que questiona e contesta outras. Isso evidencia, por sua vez, como se configura o discurso de “duas vozes” na narrativa, a do silenciado e a do silenciador (SHOWALTER, 1994). De modo geral, acreditamos que se trata de uma protagonista subversiva, mas admitimos que, ainda assim, Anne atende a algumas expectativas esperadas das mulheres dos séculos XIX e XX. Justifica-se, então, que pesquisas acadêmicas não tenham chegado a um consenso quanto à natureza subversiva/conformista da protagonista. Cabe lembrar que a própria Anne diz haver muitas “Annes” dentro de si: “Existem tantas Annes diferentes em mim... às vezes, acho que é por isso que causo tantos problemas. Se eu fosse apenas uma Anne, seria bem mais confortável; mas, por outro lado, seria muito, muito menos interessante” (MONTGOMERY, 2020, p. 169). De fato, é a multiplicidade da personagem que faz com que ela seja interessante e cativante para tantos leitores, mesmo aqueles do século XXI, aspecto que deve ser explorado também no contexto escolar.

Outros valores veiculados pela obra de Montgomery (2020) podem destoar dos pregoados na contemporaneidade. Apesar da narrativa trabalhar algumas questões relacionadas ao papel da mulher, fomentando a sua “voz”, não há discussões aprofundadas sobre o silenciamento de vozes outras. A Avonlea de *Anne de Green Gables* (2020) é, em concordância com Cecily Devereux (2001), uma comunidade branca, anglo-saxã e protestante. De acordo com a estudiosa (2001), o nacionalismo canadense-inglês do início do século XX pode ser entendido como um “Anglo-colonialismo separatista”, caracterizado pela resistência constante a quem era considerado “estrangeiro”. Montgomery, inserida nesse contexto sócio-histórico, expressa essa resistência em seu livro, mantendo as personagens francesas fora de sua narrativa e às margens de Avonlea.

Jerry Buote e Mary Joe, personagens francesas, não passam da cozinha e, mesmo na cozinha, não ultrapassam os lugares determinados pelas personagens tidas como “canadenses” (DEVEREUX, 2001). Nota-se que “canadenses” eram considerados somente os povos que tinham o inglês como língua materna; as personagens francesas eram consideradas “estrangeiras”. Justamente por isso, elas não falam durante a narrativa, não tendo uma “voz” própria. Além do mais, suas descrições são limitadas a “dócil”, “impotente”, “desorientada” e

“[...] incapaz de pensar sobre o que fazer, ou de fazer o que por acaso conseguisse pensar” (MONTGOMERY, 2020, p. 150). Não somente personagens francesas são deixadas de fora da obra, mas quaisquer povos considerados “forasteiros”: “Aparecem personagens que são ‘às vezes de outras origens raciais’, mas apenas para reafirmar o domínio do grupo dominante. Essa ideologia não é algo que nós meramente extrapolamos de poucas referências nos romances: ela é difundida e fundamental”. (DEVEREUX, 2001, p. 22, tradução nossa)³¹³. Elizabeth Rollins Epperly concorda que

[...] se a escrita dela [de Montgomery] é de alguma forma um reflexo justo de seu próprio pensamento, ela às vezes era racista, classista, preconceituosa em relação à idade, preconceituosa e chauvinista. [...] As histórias de Montgomery muitas vezes apoiam não apenas o *status quo* dos brancos de língua inglesa, mas também estereótipos sobre homens e mulheres e a suposta batalha dos sexos. (1992, p. 09, tradução nossa)³¹⁴

Ainda assim, a pesquisadora defende que “[...] apesar das limitações escolhidas de seu gênero e dos preconceitos talvez inconscientes de sua formação ou época, Montgomery tem muito a oferecer ao leitor atento” (1992, p. 09)³¹⁵. Rubio complementa que “[d]e qualquer forma, não é apropriado censurarmos os romances históricos (ou romances com um cenário histórico definitivo) por refletirem com precisão a época em que se passam. Em vez disso, os professores e os pais podem discutir com os jovens como as atitudes e as práticas sociais mudaram” (1992, p. 80, tradução nossa)³¹⁶. Por isso, reforçamos a importância da mediação adequada em sala de aula, capaz de conduzir o leitor pelas trilhas intertextuais da narrativa e pelo ato de preenchimento dos vazios instaurados no texto, revelando, então, as potencialidades de sentidos da produção literária de Lucy Maud Montgomery. De modo geral, acreditamos que, com a mediação de um professor que explore a dialogia e a comunicabilidade do texto, é possível facultar ao leitor conhecer sobre a literatura juvenil de autoria feminina, significá-la, bem como a si mesmo e a seu entorno social, combatendo o silenciamento secular (SHOWALTER, 1994) da voz de autoria feminina.

³¹³ “Characters appear who are ‘sometimes of other racial origins,’ but only to reaffirm the dominant group’s dominance. This ideology is not something we merely extrapolate from a few references in the novels: it is pervasive and fundamental.”

³¹⁴ “if her [Montgomery’s] writing is in any way a just reflection of her own thinking, she was sometimes racist, classist, ageist, weight-prejudiced, and chauvinistic. [...] Montgomery’s stories often support not only the white, English-speaking status quo but also stereotypes about men and women and the supposed battle of the sexes.”

³¹⁵ “despite the chosen limitations of her genre and the perhaps unconscious prejudices of her background or times, Montgomery has a great deal to offer to the careful reader.”

³¹⁶ “[a]t any rate, it is not fitting that we censure historical novels (or domestic novels with a definitive historical setting) for accurately reflecting the time in which they are set. Instead, classroom teachers and parents can discuss with young people how attitudes and social practices have changed.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo primeiro capítulo desta dissertação, notou-se que a conquista das mulheres por direitos sociais e políticos, e de espaços em meios diversos, inclusive no literário, não foi alcançado sem desafios. Embora a presença de obras de autoria feminina no mercado editorial e em acervos de políticas públicas tenha crescido nos últimos anos, ainda é possível identificar a ideologia patriarcal e o histórico silenciamento (SHOWALTER, 1994) da mulher que rege nossa sociedade atual, pela baixa adesão dessas obras por leitores ou pela constante rejeição destas por pesquisadores e acadêmicos. Nesse sentido, esta pesquisa cumpriu o propósito de resgatar a produção literária de uma autora que, inserida na tradição literária – de autoria feminina, canadense e do “Bildungsroman” feminino –, sofreu com o silenciamento secular (SHOWALTER, 1994) da mulher, conferindo-lhe voz, visibilidade e significação, também em âmbito acadêmico.

Nesse capítulo, revelou-se a importância de considerar a produção de Lucy Maud Montgomery à luz de seu contexto histórico e da tradição literária em que ela estava inserida. Isso permitiu o entendimento das expectativas sociais que eram exigidas da autora canadense e de quais ela buscou subverter em sua produção. Além disso, possibilitou visibilizar mulheres escritoras, sobretudo canadenses, e mapear o impacto de Montgomery nestas. Pelos quadros apresentados no decorrer desta dissertação, constatou-se que a obra *Anne de Green Gables* (2020) aparece em diálogo com diversos trabalhos publicados nos anos seguintes, revelando a sua “vitalidade” (JAUSS, 1994); a influência de Montgomery também tem sido creditada e ressaltada por diversas autoras no Canadá, a fim de combater o silenciamento que esta sofreu em vida e *post mortem*.

Lucy Maud Montgomery, como observou-se no segundo capítulo, alcançou reconhecimento literário e profissional em vida e após a sua morte, mas este foi questionado diversas vezes no decorrer de sua carreira. Além de ter sofrido com a tensão estabelecida entre a carreira e os afazeres domésticos que lhe eram exigidos por ser esposa de um pastor e mãe de dois filhos, a produção de Montgomery, pela sua inserção no subsistema da literatura infantil e juvenil e pela autoria feminina, foi ignorada na construção do cânone canadense, além de ter recebido baixo *status* entre críticos e historiadores. É somente com a consolidação da Crítica Feminista que pesquisas revisionistas a conferiram voz, evidenciando a esteticidade e potencialidades de sentido de suas obras. Tendo em vista que o número de produções acadêmicas sobre Lucy Maud Montgomery somente aumentou nas últimas décadas

(HAMMILL, 2003) e ainda são incipientes no Brasil, esta dissertação também se configurou como um trabalho de resgate e revisão, que buscou colocar a obra *Anne de Green Gables* (2020) sob nova luz, em nosso país. Reconhecemos, no entanto, que não se trata de um trabalho finito; encorajamos pesquisas científicas voltados à vida e obra de Montgomery, pois seu texto literário, pelo caráter polissêmico, não se esgotou nesta dissertação. Também ressaltamos a importância da pesquisa voltada à formação do jovem leitor e ao subsistema da literatura infantil e juvenil, considerando que se trata de uma área marginalizada, também em âmbito acadêmico.

Como demonstrou-se neste trabalho, a formação do leitor estético tem tomado grande proporção, principalmente quando, pelos dados da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* (FAILLA, 2021), observa-se o brasileiro não aprecia a leitura. Isto tem motivado ampla discussão em torno da leitura e literatura, na escola e fora dela, sob múltiplas perspectivas teórico-metodológicas. Nesse sentido, pesquisas acadêmicas têm revelado a relevância do trabalho com o texto literário em sala de aula, tendo em vista que cabe à escola o papel central na formação do leitor e produtor de textos, por meio de abordagens teórico-metodológicas significativas. Nesta dissertação, analisamos uma obra que acreditamos contribuir para esse processo, pelo aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999). Por meio da teoria da recepção (JAUSS, 1994), analisou-se as relações estabelecidas entre a autora Lucy Maud Montgomery, a obra *Anne de Green Gables* (2020) e o público constituído por jovens leitores. A análise dessa produção, por sua vez, foi norteadada pela teoria do efeito (ISER, 1996 e 1999), enfocando o aspecto comunicativo da obra literária, sua função e assimilação, pelo receptor; assim, buscou-se compreender de que forma os leitores, ao receberem o texto de Montgomery, dialogam com ele e como reorganizam discursivamente essa compreensão de leitura. Justificou-se a opção por esse aporte teórico, tendo em vista que a produção juvenil da autora canadense, pela dialogia, pelo atraente projeto gráfico-editorial e pelos vazios instaurados no texto, evidencia que procura a recepção e adesão de um leitor.

Além disso, optamos por um aporte teórico que toma como ponto de partida o leitor (ZILBERMAN, 1989), rompendo com as noções tradicionais “[...] de texto enquanto objeto, de leitor enquanto receptor passivo e de autor enquanto sujeito absoluto do ato de criação e até de fruição” (FERREIRA, 2009, p. 33) e evidenciando o caráter produtivo da literatura, fator ignorado em trabalhos precedentes aos de Hans Robert Jauss (1979; 1994) e Wolfgang Iser (1979; 1996 e 1999). Buscamos evidenciar, então, a importância de pesquisas que utilizam essa metodologia e buscam contribuir para uma visada crítica e reflexiva de obras literárias, enfocando sua multiplicidade de sentidos e o sujeito leitor, que deixa de ser mero produto do

texto, mas coautor deste. Cabe ressaltar que, embora não tenhamos abordado especificamente a recepção da obra *Anne de Green Gables* (2020), de Montgomery, por alunos da Educação Básica, encorajamos que ela aconteça.

No terceiro capítulo, pela análise do romance, observou-se que a obra de Montgomery (2020), pela construção das personagens femininas e de seu protagonismo, pelas temáticas de autodescoberta, autoaceitação, identificação e pertencimento, pelo caráter dialógico e pela linguagem estética, tem potencialidades para cativar o jovem leitor, fomentar e ampliar seu imaginário, bem como despertar seu senso crítico sobre relações humanas em sociedade e literatura de autoria feminina. Nesse sentido, corroborou-se a hipótese de que a sua leitura exerce função social, conforme Jauss (1994), pois permite ao leitor ampliar seus horizontes de expectativa, quanto à produção literária juvenil de autoria feminina, à linguagem literária e a sua própria subjetividade, estimulando seu gosto pela leitura, sobretudo de obras que têm potencial emancipatório.

Notou-se, ainda, que Montgomery subverteu, em sua produção, diversas concepções moralistas, principalmente no que concerne à representação da criança e da mulher na literatura – cabe recordar que personagens mirins e femininas serviam ao propósito de reafirmar as convenções sociais vigentes, geralmente apresentadas a partir de noções estereotipadas e conotações negativas. Embora a perspectiva de gênero e a dialética entre subversão/conformismo nas análises de *Anne de Green Gables* (2020) gere controvérsias e discussão entre pesquisadores, cabe ressaltar que Montgomery, inserida em seu contexto sucessório, estava sujeita à veiculação de ideias referente ao período em que viveu. Por isso, evidenciamos a importância de um professor-mediador capaz de contextualizar a obra em sala de aula, considerando que o texto literário faz parte de um contexto sucessório que impacta suas condições de produção e recepção. Apesar disto, é inegável que o romance de Montgomery (2020) é tido como cativante por públicos diversos daqueles da época em que foi escrita.

Como observou-se no terceiro capítulo desta dissertação, as razões pelo sucesso e as respostas favoráveis da obra *Anne de Green Gables* (2020), por leitores de diferentes faixas etárias e nacionalidades, em um *continuum* temporal, têm sido especuladas por diversos teóricos. Pode-se elencar, como exemplo: as sátiras à religião; a combinação de elementos românticos e realistas; revisão da imagem da criança e da mulher na literatura; a prosa poética permeada por recursos estilísticos que remetem à infância; a percepção de como lidar com as necessidades psicológicas de crianças e adultos; o uso da imaginação como forma de escapismo, de liberação das estruturas patriarcais e de transformação do mundo real; o emprego de

arquétipos de contos populares; a constituição de personagens realistas e humanizadas; o uso do romantismo, sobretudo para referir-se à natureza; e a inserção social da protagonista na comunidade de Avonlea após a perda parental; entre outras. Não existe um consenso entre pesquisadores dos motivos pelos quais o romance é popular; trata-se de um enigma ainda não solucionado (SLATER, 2010).

Acrescentamos, à longa lista, que a narrativa em questão instaura lacunas/vazios intencionais, cabendo ao leitor produzir inferências para preenchê-las. Em conformidade com Wolfgang Iser (1999), acreditamos que essa interação entre texto e leitor provoca prazer na leitura. Portanto, a obra *Anne de Green Gables* (2020), pela instauração de vazios e potências de negação que suscitam interação com seu público visado, assegura a comunicabilidade que, por sua vez, é favorável à recepção. Esse aspecto é, por sua vez, particularmente atraente e cativante para o jovem leitor, pois, além de gerar prazer, possibilita a expansão de seus horizontes de expectativa (JAUSS, 1994) e sua emancipação. Ademais, a narrativa trabalha com temas caros ao jovem leitor, tendo em vista que ele, como Anne Shirley, está em fase de constituição da própria identidade; assim, assegura-se identificação e conexão com a personagem. A dialogia estabelecida com outras obras de arte também é interessante para o leitor em formação, facultando ao professor o trabalho prévio com a leitura e fomentando a construção da *biblioteca vivida* (FERREIRA, 2009) do aluno.

Concluimos que o romance *Anne de Green Gables* (2020), de Lucy Maud Montgomery, pode contribuir e fomentar para a formação de um leitor crítico (ECO, 2003) ou estético (GOMES, 2008) pelo romper de seus conceitos prévios sobre leitura, relações humanas em sociedade e literatura. Observou-se, ainda, que a obra estabelece comunicabilidade com seu leitor implícito, apresenta temas cativantes para o público jovem, possui valor estético e potencialidades para subverter os conceitos prévios do leitor acerca de relações humanas em sociedade e, em especial, consensos sobre literatura de autoria feminina. No plano narrativo, a estruturação da trama, a constituição das personagens, em especial, femininas e a construção do narrador, enquanto ente ficcional, capaz de exercer um poder sobre a atuação da(s) personagem(s) e das disposições do leitor implícito (ZILBERMAN, 1984), foram analisados.

Por meio desta análise, notou-se que as personagens femininas em *Anne de Green Gables* (2020) rompem com os padrões pré-estabelecidos pela sociedade patriarcal do século XIX, possuem personalidades subversivas e rompem com seus conceitos prévios, emancipando-se e, por sua vez, motivando desejo de mudanças no leitor. A construção do narrador, por sua vez, revela que este não exerce um poder sobre a atuação das personagens,

nem sobre as disposições do leitor implícito (ZILBERMAN, 1984). Portanto, a obra de Montgomery (2020) dá voz e espaço às mulheres na literatura juvenil em um contexto em que ela própria foi silenciada, revelando seu potencial emancipatório na formação do jovem leitor.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 2003.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.
- AGUIAR, Vera Teixeira; BORDINI, Maria da Glória. *Literatura: a formação do leitor (alternativas metodológicas)*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- ÅHMANSSON, Gabriella. *A Life and Its Mirrors: A Feminist Reading of L. M. Montgomery's Fiction*. Uppsala: Acta. Univ. Ups. Studia Anglistica Upsaliensia 74, 1991, v. 1.
- AKAMATSU, Yoshiko. Japanese reading of Anne of Green Gables. In: GAMMEL, Irene; EPPERLY, Elizabeth. *L. M. Montgomery and Canadian Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 1999, p. 201-202.
- AUTÊNTICA. Editora Autêntica. Márcia Soares Guimarães. Disponível em: <<https://grupoautentica.com.br/autentica/tradutor/marcia-soares-guimaraes/73>>. Acesso em: 11 set. 2023.
- AZ-ZAHRA, Fatimah Salsabila; SAKTININGRUM, Nur. Anne Shirley's character development and its causes as seen in Anne of Green Gables. *Lexicon*, Jogjakarta, v. 6, n. 2, p. 119-132, out. 2019.
- BALIARDO, Rafael. Menina de engenho. *Estadão: Estado da Arte*, São Paulo, 23 ago. 2020. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/anne-green-gables-menina-engenho-baliardo/>>. Acesso em: 30 maio 2022.
- BELLIN, Gleicy Pinto. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, v. 1, n. 7, p. 1-11, dez. 2011.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Theodor W. et al. *Teoria da cultura de massa*. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 217-54.
- BENSON, Eugene; TOYE, William. *The Oxford companion to Canadian literature*. 2. ed. Toronto, Oxford, New York: Oxford University Press, 1997.
- BERG, Temma F. Anne of Green Gables: a girl's reading. *Children's Literature Association Quarterly*, Baltimore, v. 13, n. 3, p. 124-128, 1988.
- BHADURY, Poushali. Fictional spaces, contested images: Anne's "authentic" afterlife. *Children's Literature Association Quarterly*, Baltimore, v. 36, n. 2, p. 214-237, 2011.
- BLACKFORD, Holly. Introduction, Anne with an "e": The Enduring Value of Anne of Green Gables. In: BLACKFORD, Holly (Ed.). *One hundred years of Anne with an "e": The centennial study of Anne of Green Gables*. Calgary: University of Calgary Press, 2009.

BOLGER, Francis W. P. *The years before "Anne"*. Charlottetown: The Prince Edward Island Heritage Foundation, 1974.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. Literatura, literaturas. In: _____. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996, p. 11-53.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRADLEY-ST-CYR, Ruth. A walking tour through the children's books of Catharine Parr Traill. *Canadian children's literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, Guelph, v. 62, n. 1, p. 14-27, 1991.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CARPENTER, Humphrey; PRICHARD, Mari. *The Oxford Companion to children's literature*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

CASAGRANDE, Rafaela Zanotto. *O sufrágio e a primeira onda feminista*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2018.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORREIA, Hércules Tolêdo. Contos, recontos e endereçamentos: uma mesma matriz, diferentes recontextualizações para públicos e gostos diversos. In: _____. CECCANTINI, João Luís (Orgs.). *Teclas e dígitos: leitura, literatura & mercado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

DAVEY, Frank. Ambiguity and Anxiety in Anne of Green Gables. In: RUBIO, Mary; WATERSTON, Elizabeth (Eds.). *Anne of Green Gables: authoritative text, backgrounds, criticism*. New York: Norton & Company, 2007 (A Norton Critical Edition).

DEVEREUX, Cecily. "Canadian Classic" and "Commodity Export": the nationalism of "our" Anne of Green Gables. *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, Toronto, v. 36, n. 1, p. 11-49, 2001.

DEVEREUX, Cecily. The Culture of Imperial Motherhood. In: RUBIO, Mary; WATERSTON, Elizabeth (Eds.). *Anne of Green Gables: authoritative text, backgrounds, criticism*. New York: Norton & Company, 2007 (A Norton Critical Edition).

DEVEREUX, Cecily. “Not a ‘usual’ property”: a hundred years of protecting Anne of Green Gables. *Law, Culture and Humanities*, s.i., n. 1, v. 7, p. 121-141, 2011.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. *Estudos feministas*, v. 2, n. 2, Florianópolis, jan. 1994.

DUARTE, Constância Lima Duarte. Literatura feminina e crítica literária. *Travessia*, Florianópolis, v. 1, n. 21, p. 15-23, jan. 1990.

DUARTE, Constância Duarte. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma. *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1997, p. 85-94.

DUARTE, Constância Lima Duarte. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003.

ECO, Umberto. Cultura de massa e “níveis” de cultura. In: _____. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto. *Sobre literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EPPELRY, Elizabeth Rollins. *The fragrance of sweet-grass: L.M. Montgomery’s heroines and the pursuit of romance*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1992.

EPPELRY, Elizabeth Rollins. *Imagining Anne: The Island Scrapbooks of L. M. Montgomery*. Toronto: Penguin Canada, 2008.

FAILLA, Zoara (Org.). *Retratos da Leitura no Brasil 5*. Rio de Janeiro: Sextante, 2021.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. *Construindo histórias de leitura: a leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma biblioteca vivida*. 2009. 456 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/94050>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro; CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. A literatura juvenil de autoria feminina e seus reflexos: uma análise da obra *A conta-gotas*, de Ana Carolina Carvalho. *Revista Letras Raras*, v. 7, n. 3, p. 154-176, 2018.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro; ROCHA, Guilherme Magri da. Cânone e mercado editorial: uma reflexão sobre a vitalidade de *Frankenstein*, de Mary Shelley. *FronteiraZ*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S.l.], n. 24, p. 119-137, jul. 2020. ISSN 1983-4373. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/47640/32323>>. Acesso em: 03 set. 2020.

FIAMENGO, Janice. Regionalism and urbanism. In: KRÖLLER, Eva-Marie (Org.). *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. *Letras*, Curitiba, n. 37, p. 265-285, jan. 1988.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. Ed. Maringá: Eduem, 2005, p. 33-58.

GALBIATI, Maria Alessandra. *Reverendo o gênero: a representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo*. 2013. 120f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2013.

GAMMEL, Irene. *Looking for Anne: the story of L. M. Montgomery*. New York: St. Martin's Press, 2008.

GAMMEL, Irene. Embodied Landscape Aesthetics in Anne of Green Gables. *The Lion and the Unicorn*, Londres, v. 34, n. 2, p. 228-247, 2010.

GAMMEL, Irene. Reconsidering Anne's World. In: _____; LEFEBVRE, Benjamin (Orgs.). *Anne's world: a new century of Anne of Green Gables*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2010.

GAY, Carol. "Kindred Spirits" All: Green Gables Revisited. In: REIMER, Mavis. *Such a simple little tale: critical responses to L.M. Montgomery's Anne of Green Gables*. Metuchen, New Jersey, Londres: The Children's Literature Association e The Scarecrow Press Inc., 1992.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [196-?].

GERSON, Carole. Author, Publisher, and Fictional Character. In: RUBIO, Mary; WATERSTON, Elizabeth (Eds.). *Anne of Green Gables: authoritative text, backgrounds, criticism*. New York: Norton & Company, 2007 (A Norton Critical Edition).

GERSON, Carole. Seven Milestones: how Anne of Green Gables became a Canadian icon. In: GAMMEL, Irene; LEFEBVRE, Benjamin (Orgs.). *Anne's world: A new century of Anne of Green Gables*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2010.

GHAN, Linda. Snapshots – Me and Anne: an album. *Canadian Children's Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, Guelph, v. 91/92, n. 4, p. 78-82, jan. 1998.

GOMES, Carlos Magno. O leitor modelo da narrativa pós-moderna. In: SANTOS, Josalva Fabiana dos; OLIVEIRA, Luiz Eduardo (Orgs.). *Literatura & Ensino*. Maceió: EDUFAL, 2008.

GOMES, Mariana Andrade. Experiência Estética e Estética da Recepção. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 39, p. 37-45, dez. 2009.

GRAY, Page. "Bloom in the Moonshine": imagination as liberation in Anne of Green Gables. *Children's Literature*, Baltimore, v. 42, n. 1, p. 169-196, 2014.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura Juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. 1. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda., 2011.

GUBAR, Marah. “Where is the boy?”: The Pleasures of Postponement in the Anne of Green Gables Series. *The Lion and the Unicorn*, Londres, v. 25, n. 1, p. 47-69, 2001.

GUEDES, Marcílio Borba. “*Prosa Calibre 38*”: um estudo sobre a personagem Anísio na novela e no filme *O Invasor*. 2010. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, João Pessoa, 2010.

HAMMILL, Faye. *Literary Culture and Female Authorship in Canada 1760-2000*. New York: Rodopi, 2003.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação de massas. In: ADORNO, Theodor W. et al. *Teoria da cultura de massa*. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 169-216.

HOWELLS, Coral Ann. *Alice Munro: Contemporary World Writers*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1998.

HOWELLS, Coral Ann. Writing by women. In: KRÖLLER, Eva-Marie (Org.). *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, vol. 1.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, vol. 2.

JAUSS, Hans Robert. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 63-82.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOHNSTON, Rosemary Ross. L. M. Montgomery’s Interior/Exterior Landscapes. In: RUBIO, Mary; WATERSTON, Elizabeth (Eds.). *Anne of Green Gables: authoritative text, backgrounds, criticism*. New York: Norton & Company, 2007 (A Norton Critical Edition).

JONES, Mary E. Doody. The Exceptional Orphan Anne: Child Care, Orphan Asylums, Farming Out, Indenturing, and Adoption. In: MONTGOMERY; L. M.; BARRY, Wendy E.; DOODY Margaret Anne; JONES, Mary E. Doody (Eds.). *The Annotated Anne of Green Gables*. New York: Oxford University Press, 1997.

KORNFELD, Eve; JACKSON, Susan. The Female Bildungsroman in Nineteenth-Century America: Parameters of a Vision. In: REIMER, Mavis. *Such a simple little tale: critical responses to L.M. Montgomery's Anne of Green Gables*. Metuchen, New Jersey, Londres: The Children's Literature Association e The Scarecrow Press Inc., 1992.

LEFEBVRE, Benjamin. A Note on the Anne Books. *L.M. Montgomery Online*, 2020. Disponível em: <<https://lmonline.org/a-note-on-the-anne-books/>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

LEITE, Maria do Rosário Silva. *A ficção asiático-canadense de Joy Kogawa e Gurjinder Basran: o Bildungsroman no espaço transcultural*. 2015. 234f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

L. M. MONTGOMERY INSTITUTE. *L. M. Montgomery Institute*, University of Prince Edward Island, 2023. Disponível em: <<https://lmmontgomery.ca/>>. Acesso em: 18 dez. 2023.

LORNA, Sage. *The Cambridge guide to women's writing in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LUCAS, Alec. The Function of the Sketches in Susanna Moodie's *Roughing It in the Bush*. In: McMULLEN, Lorraine. *Re(Dis)covering Our Foremothers: Nineteenth-Century Canadian Women Writers*. Ottawa, London, Paris: University of Ottawa Press, 1988.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

LUTHER, Ilana Doti. *On the "Poverty of Responsibility": A study of the history of child protection law and jurisprudence in Nova Scotia*. 2015. 475 fl. Tese (Doutorado em Filosofia) – Dalhousie University, Halifax, 2015.

MACEDO, Kátia Barros de. *Anne Shirley do século XXI: a adaptação da personagem na série Anne with an "E"*. 2021. 87 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/229812>>. Acesso em: 07 maio 2022.

MACIEL, Francisca Izabel Pereira. O PNBE e o Ceale: de como semear leituras. In: PAIVA, Aparecida; SOARES, Magda (Orgs.). *Literatura infantil: política e concepções*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 7-20.

MacLULICH, T. D. L. M. Montgomery's Portraits of the Artist: Realism, Idealism, and the Domestic Imagination. In: REIMER, Mavis. *Such a simple little tale: critical responses to L.M. Montgomery's Anne of Green Gables*. Metuchen, New Jersey, Londres: The Children's Literature Association e The Scarecrow Press Inc., 1992.

MacLULICH, T. D. L. M. Montgomery and the Literary Heroine: Jo, Rebecca, Anne, and Emily. In: RUBIO, Mary; WATERSTON, Elizabeth (Eds.). *Anne of Green Gables: authoritative text, backgrounds, criticism*. New York: Norton & Company, 2007 (A Norton Critical Edition).

McQUILLAN, Julia; PFEIFFER, Julie. Why Anne Makes us Dizzy: Reading “Anne of Green Gables” from a Gender Perspective. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Winnipeg, v. 34, n. 2, p. 17-32, jun. 2001.

McWILLIAMS, Ellen. *Margaret Atwood and the Female Bildungsroman*. New York: Routledge, 2009.

MENEZES, Yasmin Rodrigues; FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. Histórias em quadrinhos na biblioteca escolar: reflexões sobre a obra O Guarani em HQ, de Luis Gê e Ivan Jaf. In: BATISTA, Fabiano Eloy Atílio (Orgs.). *Contribuições das ciências humanas para a sociedade 2*. Ponta Grossa: Atena, 2022.

MENNA, Lígia R. M. Cavalari; VALENZUELA, Sandra Trabucco. Anne de Green Gables e Anne with an “E”: diálogos intertextuais. In: CHAVES, Maria Genailze de Oliveira Ribeiro, et al (Orgs.). *Reflexões sobre cinema, literatura e outras artes: diálogos possíveis*. Juína: Even3 Publicações, 2021.

MIRANDA, Mariana Lage. *Objeto ambíguo: arte e estética na experiência cotidiana, segundo H. R. Jauss*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ARBZ-7JRHSC/1/objeto_amb_guo.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2022.

MONTGOMERY, Lucy Maud; RUBIO, Mary; WATERSTON, Elizabeth (Eds.). *Anne of Green Gables: authoritative text, backgrounds, criticism*. New York: Norton & Company, 2007 (A Norton Critical Edition).

MONTGOMERY, Lucy Maud. Journals, Juvenilia, and Related Writings. In: RUBIO, Mary; WATERSTON, Elizabeth (Eds.). *Anne of Green Gables: authoritative text, backgrounds, criticism*. New York: Norton & Company, 2007 (A Norton Critical Edition).

MONTGOMERY; Lucy Maud.; BARRY, Wendy E.; DOODY Margaret Anne; JONES, Mary E. Doody (Eds.). *The Annotated Anne of Green Gables*. New York: Oxford University Press, 1997.

MONTGOMERY, Lucy Maud. *Anne de Green Gables*. Trad. Márcia Soares Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MONTGOMERY, Lucy Maud. *O caminho alpino: a história da minha carreira*. Trad. Patrícia N. Rasmussen Chaves. Jandira: Principis, 2020.

MORAN, Mary Jeanette. “I’ll never be angelically good”: Feminist narrative ethics in Anne of Green Gables. In: GAMMEL, Irene; LEFEBVRE, Benjamin. *Anne’s World: a new century of Anne of Green Gables*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1977, p. 13-85.

MULLINS, Melissa. Negotiating the Well-Worn Coin: The Shifting Use of Language in L. M. Montgomery’s Anne of Green Gables. In: BLACKFORD, Holly (Ed.). *One hundred years of*

Anne with an “e”: The centennial study of Anne of Green Gables. Calgary: University of Calgary Press, 2009.

NEVES, Jéssica Thaiany Silva. *Anne of green gables: análise imagético-textual entre livro e novela gráfica pela tradução intersemiótica*. 2021. 127 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2021. Disponível em: <<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/17934>>. Acesso em 19 jun. 2022.

NEVES, Jéssica Thaiany Silva; BRANCO, Sinara de Oliveira. A ilustração como tradução: uma análise da personagem Anne na Graphic Novel Anne of Green Gables. *Cultura e Tradução*, v. 6, n. 1, 2020. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ct>>. Acesso em: 19 jun. 2022.

NODELMAN, Perry. Progressive Utopia Or, How to Grow Up Without Growing Up. In: REIMER, Mavis. *Such a simple little tale: critical responses to L.M. Montgomery’s Anne of Green Gables*. Metuchen, New Jersey, Londres: The Children’s Literature Association e The Scarecrow Press Inc., 1992.

OLIVEIRA, Clóvis Maurício de. *Literatura no Ensino Médio: a recepção da obra Minha vida de menina, de Helena Morley*. 2021. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2021. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/202383>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

OLIVEIRA, Luiz Manoel da Silva. Alice Munro, Margaret Atwood e Margaret Laurence: deslocamentos empoderantes das mulheres e reconfiguração da escrita de autoria feminina. *Escrita*, v. 8, n. 1, p. 26-48, Nilópolis, janeiro-abril, 2017.

PETERMAN, Michael A. “Splendid Anachronism”: the record of Catharine Parr Traill’s struggles as an amateur Botanist in Nineteenth-Century Canada. In: McMULLEN, Lorraine. *Re(Dis)covering Our Foremothers: Nineteenth-Century Canadian women writers*. Ottawa, London, Paris: University of Ottawa Press, 1988.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PORTAL MEC. Programa Nacional Biblioteca na Escola 2013. *Portal MEC*, 2023. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=13992-pnbe-2013-seb-pdf&category_slug=setembro-2013-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 26 jan. 2023.

PRIORE, Mary Del. *Histórias e Conversas de Mulher*. São Paulo: Editora Planeta, 2013.

RAMALHETE, Mariana Passos; STEN, Samira da Costa. Crítica ao Eterno Feminino em Anne de Green Gables, de Lucy Maud Montgomery. *Travessias interativas*, São Cristóvão, v. 8, n. 16, p. 432-443, jul/dez., 2018.

RAMALHETE, Mariana Passos; STEN, Samira da Costa. Literatura juvenil e a crítica ao Eterno feminino: uma leitura de Anne de Green Gables, de Lucy Maud Montgomery. In:

SILVA, Arlene Batista da, et al (Orgs.). *Literatura e artes, teoria e crítica feitas por mulheres II*. Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2019.

REIMER, Mavis. Introduction: The Anne-Girl and the Anne Book. In: REIMER, Mavis. *Such a simple little tale: critical responses to L.M. Montgomery's Anne of Green Gables*. Metuchen, New Jersey, Londres: The Children's Literature Association e The Scarecrow Press Inc., 1992.

REIMER, Mavis. Contexts and History of Reception. In: REIMER, Mavis. *Such a simple little tale: critical responses to L.M. Montgomery's Anne of Green Gables*. Metuchen, New Jersey, Londres: The Children's Literature Association e The Scarecrow Press Inc., 1992.

REIMER, Mavis. Soliciting Home: the cultural function of orphans in early Twentieth-Century Canada. In: PIKE, Holly E.; ROBINSON, Laura M. *L.M. Montgomery and Gender*. Québec: McGill-Queen's University Press, 2021.

REZENDE. Neide Luzia de. O ensino de literatura e a leitura literária. In: DALVI, M. A.; REZENDE, N. L.; JOVER-FALEIROS, R. (Orgs.). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013.

ROMERO, Lis Doreto. *Gênero e subversão em The Wives of Bath (1993), de Susan Swan*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 113 f., 2020.

ROSENBERG, Liz. *Casa dos sonhos: a vida de Lucy Maud Montgomery*. Trad. Patrícia N. Rasmussen. Jandira: Principis, 2021.

RUBIO, Mary. Satire, realism, and imagination in Anne of Green Gables. *Canadian Children's Literature*, Canadá: v. 1.3, p. 27-36, 1975.

RUBIO, Mary; WATERSON, Elizabeth. Afterword. In: MONTGOMERY, L. M. *Anne of Green Gables*. New York: Signet Classic, 1987.

RUBIO, Mary. Subverting the trite: L.M. Montgomery's room of her own. *Canadian Children's Literature*, v. 68, n. 1, p. 06-39, 1992.

RUBIO, Mary Henley. Scottish-Presbyterian Agency. In: RUBIO, Mary; WATERSTON, Elizabeth (Eds.). *Anne of Green Gables: authoritative text, backgrounds, criticism*. New York: Norton & Company, 2007 (A Norton Critical Edition).

RUBIO, Mary Henley. *Lucy Maud Montgomery: the gift of wings*. Canada: Doubleday Canada, 2008.

SANT'ANA E PEREIRA, Thaís Daniela. *Entre o porão e o sótão: espaços de formação em The wives of Bath, de Susan Swan*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 121 f., 2013.

SANTOS, Tatiane Rodrigues Lopes dos; FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira. Literatura juvenil de autoria feminina e formação do leitor: uma leitura de Anne de Green Gables, de L. M. Montgomery. In: GALVÃO, Eliane; RICHE, Rosa Cuba (Orgs.). *Literatura infantil e juvenil de autoria feminina*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022.

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. *OPSIS: revista do NIESC*, Catalão, v. 6, n. 01, p. 07-19, 2006.

SHECKELS, Theodore. Anne of Green Gables as Intertext in Post-1960 Canadian Women's Fiction. In: BLACKFORD, Holly (Ed.). *One hundred years of Anne with an "e": The centennial study of Anne of Green Gables*. Calgary: University of Calgary Press, 2009.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Ed. rev. Londres: Princeton University Press, 1982.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 32-54.

SILVA, Adriana Márcia Marinho da; GONZAGA, Maria Ruthyele Ferreira do Nascimento. Anne de Green Gables: uma abordagem crítica à sociedade machista e falocêntrica e seus reflexos na atual conjuntura da sociedade contemporânea. In: SILVA, Bruna I. Simioni Silva; SILAS FILHO, Paulo (Orgs.). *Mulher, Direito e Literatura*. Salvador: Studio Sala de Aula, 2021, vol. 2.

SILVA, Jacicarla Souza da. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SILVA, Marcelo Gomes da; GUIMARÃES, Rafael Henrique da Silva. Anne with an "E": história da educação em série. *Caminhos da Educação: diálogos, culturas e diversidades*, Teresina, v. 1, n. 3, p. 111-131, set/dez., 2019.

SLATER, Katharine. "The Other Was Whole": Anne of Green Gables, trauma and mirroring. *The Lion and the Unicorn*, Londres, v. 34, n. 2, p. 167-187, abr., 2010.

SOLT, Marilyn. The Uses of Setting in Anne of Green Gables. *Children's Literature Association Quarterly*, Baltimore, v. 9, n. 4, p. 179-198, 1984-1985.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 1, n. 51, p. 19-53, abr., 2006.

SVEINBJÖRNSDÓTTIR, Sólrún Harpa. *From Unwanted to Essential: imagination, nature and female connection in LM Montgomery's Anne of Green Gables*. 2016. 25 fl. Tese (Doutorado em Inglês) – University of Iceland, School of Humanities, Reykjavík, 2016.

TURNER, Gordon Philip. *The protagonists' initiatory experiences in the Canadian Bildungsroman: 1908-1971*. 1979. 256f. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Saskatchewan, The Faculty of Graduate Studies, Department of English, 1979.

VALENTE, Thiago Alves.; FERREIRA, Eliane Ap. G. R. Estética da Recepção: por uma proposta de pesquisa em letras. In: PINTO, Francisco Neto Pereira et al. (Orgs.). *Ensino da Literatura no Contexto Contemporâneo*. Campinas: Mercado das Letras, 2021, p. 483-497.

WATERSTON, Elizabeth. To the world of story. In: WATERSON, Elizabeth (Org.). *Kindling Spirit: L. M. Montgomery's Anne of Green Gables*. Toronto: ECW Press, 1993, p. 27-37.

WATERSTON, Elizabeth. *Kindling Spirit: L.M. Montgomery's Anne of Green Gables*. Toronto: ECW Press, 1993.

WATERSTON, Elizabeth. *Magic Island: The Fictions of L.M. Montgomery*. Ontário: Oxford University Press, 2008.

WEISS-TOWN, Janet. Sexism down on the farm? Anne of Green Gables. *Children's Literature Association Quarterly*, Baltimore, v. 11, n. 1, p. 12-15, 1986.

WEST, Alexandra. English-speaking Canada. In: HUNT, Peter (Org.). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London, New York: Routledge, 1996.

WOOD, Kate. In the News. In: RUBIO, Mary; WATERSTON, Elizabeth (Eds.). *Anne of Green Gables: authoritative text, backgrounds, criticism*. New York: Norton & Company, 2007 (A Norton Critical Edition).

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

YORK, Lorraine. *Literary celebrity in Canada*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007.

ZIBORDI, Máira Isabel. *A produção literária de Graziela Bozano Hetzel: reflexões sobre suas potencialidades na formação do leitor*. 2022. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2022. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/217315>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

ZILBERMAN, Regina. A literatura e o apelo das massas. In: AVERBUCK, Ligia (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 9-31(2).

ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1984, p. 135-152.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. Ed. Maringá: Eduem, 2005, p. 181-203.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. Ed. Maringá: Eduem, 2005, p. 275-283.