

# Amina, de la niñez a la madurez: la trayectoria de una mujer en las dos Américas en *Amrik* de Ana Miranda

Selene de Souza Dias Moreno  
The University of Arizona

La femelle del'alcyon,  
L'Amour, les volantes Sirènes,  
Savent de mortelles chansons  
Dangereuses et inhumaines.  
N'oyez pas ces oiseux maudits,  
Mais les Anges du paradis.

(G. Apollinaire, *Le Bestiaire* ou *Cortège d'Orphée*)

Una sirena ilustra la portada del libro *Amrik* de Ana Miranda. Busco al artista responsable y descubro que es Victor Brusco, quien se inspira en los dibujos que la propia autora, Ana Miranda, incorpora en el texto. ¿Cómo es que una sirena llega a representar una novela sobre una mujer libanesa? Abro el diccionario francés de símbolos, *Les Livre des Superstitions*, y encuentro la siguiente definición para sirena: “criatura híbrida mitad mujer, mitad pez o pájaro, su canto encanta y hace sufrir a los que lo escuchan.”(Mozzani 1642). La sirena de Ana Miranda abarca las dos definiciones, pues tiene alas y cuerpo de pez, su rostro denota una feminidad animal, y en sus manos se encuentran los *chinchines* o *zaggats*.<sup>1</sup> La sinuosidad del cuerpo de esta figura mitológica simboliza la capacidad de Amina, la protagonista de la novela, de circular por mundos distintos y amoldarse, aparentemente, a ellos. Esta capacidad de adaptación se va desvelando a medida que Amina narra su propia historia.

Partiendo del uso del cuerpo como constituyente de la escritura femenina, este ensayo investiga la presencia de diferentes características de la nueva novela histórica femenina en el libro *Amrik* de Ana Miranda. Según la crítica orgánica o biológica de Showalter e Cixous, la anatomía es textualidad.<sup>2</sup> Los dibujos de Ana Miranda,

retratando las transformaciones en el cuerpo de Amina a lo largo de la historia, forman parte del texto. La progresión de las ilustraciones dialoga (ver imagen 1) con el avance de la historia de Amina, quién va *(des)descubriéndose* como mujer, desde su niñez en el Líbano hasta su madurez en Brasil. Para un lector atento, los cambios en las ilustraciones que introducen los capítulos, muestran de antemano que la historia de Amina está inscrita en su propio cuerpo, cuerpo que mostrará el “fenómeno de la subordinación femenina, las relaciones de parentesco, construcciones sociales específicas y la producción material.” (Guerra- Cuninghan, 1989,130). De esa manera, la obra se transforma, según la tesis central del feminismo francés, en un cuerpo donde la mujer debe enunciar y sublimar el corporal en el texto.

Empleando técnicas posmodernas, cuya descentralización del ser refleja la muerte del individualismo y la fragmentación del sujeto, Ana Miranda (re) configura, desde las memorias de una campesina libanesa inmigrada a Brasil, el papel de la mujer en la sociedad brasileña y libanesa a finales del siglo XIX y principios del XX. Aquí la novela como fuente primaria sirve para investigar y cuestionar la verdad histórica desde las márgenes. *Amrik* es una saga sobre la vida de cuatro generaciones de mujeres campesinas pobres e inmigrantes que confluyen en la voz de Amina, la nieta.

### **La escritora y su obra**

Famosa en Brasil y en otras partes del mundo, Ana Miranda es conocida por sus novelas de contenido neohistórico. Su primer libro, *Boca do Inferno* (1989), fue traducido a varios idiomas. Su primera novela histórica femenina, *Desmundo* (1996), ha sido adaptada al cine. Los libros de Ana Miranda siguen la tradición de la nueva ficción histórica latinoamericana. En sus textos, la autora busca una relectura crítica de la historia. Para eso, hecha mano de lo paródico, lo grotesco y del adulterio deliberado, conforme a la definición de Fernando Ainsa en su artículo “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” sobre la novela histórica.

Ana Miranda se ubica en el *posboom* latinoamericano, momento del surgimiento de una literatura marcadamente escrita por mujeres jóvenes. Según Álvaro Salvador, este fenómeno se inicia con la publicación de *La casa de los espíritus* de Isabel Allende en 1982 y *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros* de Laura Esquivel en 1989 (165). Esta generación es subsiguiente de la llamada generación del *Boom* de los años sesenta y setenta. Álvaro Salvador también afirma que en las obras producidas por mujeres son plausibles dos lecturas: una que se revela romántica, erótica y de acción, y otra que exhibe sus contradicciones y cuestiona el lenguaje represivo del patriarcado. Estas dos lecturas presentan el paradigma femenino/feminista en que ambas comparten el mismo espacio en una obra literaria. Los estereotipos femeninos contruidos por el patriarcado son destruidos poco a poco por heroínas que buscan igualarse a los hombres y redefinir su rol en la sociedad. La protagonista de *Amrik*, Amina, se incluye en esta categoría de heroínas.

## ***Amrik* ¿El cuerpo escrito de Amina o el cuerpo de todas las inmigrantes?**

*Amrik* cuenta la historia de Amina, campesina libanesa que se ve forzada a partir al Brasil, y su lucha por sobrevivir en São Paulo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Obligada por su padre, Amina deja el Líbano, vive días de miseria en Nueva York y después se traslada a Brasil para vivir con su tío Naim. Un día es invitada a bailar en la boda de una pareja libanesa y baila *al nahal*.<sup>1</sup> Como resultado de su trasgresión al bailar la danza prohibida, Amina es una vez más excluida de su grupo nuclear y pasa a vivir al margen de la comunidad árabe de São Paulo.

El libro de Ana Miranda se califica como nueva novela histórica femenina, pues hay situaciones revisionistas que se acercan al pasado, (re) construyéndolo y (re) interpretándolo desde el tiempo presente de la narradora. El relato de Amina es importante porque se caracteriza como el relato de una mujer oriental que cuenta su vida y sus impresiones del Occidente, invirtiendo el lugar común de los viajeros del siglo XIX. Como la Historia, la narración de *Amrik* ocurre de forma circular, empezando y concluyendo en el parque *Jardim da Luz*, en São Paulo, lugar en donde la protagonista Amina rememora y sueña con su vida.

El texto es narrado en primera persona por una mujer adulta, cuyo discurso se destaca por el aglutinamiento de palabras, lo que refleja su flujo de pensamiento y sueños. La historia se divide en capítulos cortos de un máximo de veinticinco líneas, todos ellos entrelazados. Normalmente la primera línea del siguiente capítulo es la continuación del anterior. Como en un tejido, y siguiendo la estructura de Scherezada en *Las mil y una noches*, la historia de Amina también seduce y atrapa a su lector. Para José Castello, *Amrik* es “uma narrativa sinuosa que tem um ritmo sôfrego e arrasta o leitor até o fim dentro de uma história que parece vazar do coração” (2). El mismo crítico, sensible a esta seducción, compara *Amrik* a las narrativas fantásticas de *Las mil y una noches* y las parábolas árabes.

Frente a si misma, en una escena de sensualidad donde Amina contempla su imagen reflejada en el agua, “[...] no rosto o frio da água do lago, a grama tomada de capim, passo o dedo na corola da florzinha vermelhinha que nasceu no gramado do Jardim da luz, toca a flor silvestre parece tocar o meu corpo em sua flor” (Miranda 11). En este jardín de la capital paulista, la protagonista recuerda su infancia en un pequeño pueblo del Líbano, a su abuela, a su padre y a sus hermanos y su viaje para América, *Amrik* para los árabes. El color rojo de la flor silvestre que Amina sujeta es un signo relacionado con la mujer pecadora, con lo detestable y lo inmoral. Con el desenlace de la trama, el lector se da cuenta de la razón por la cual la protagonista se compara con una flor silvestre.

A diferencia de las heroínas del siglo XIX, las cuales eran comparadas con la naturaleza por sus elementos benéficos “configurados por los bosques, flores, aves y agua que, en la ideología romántica, poseen una trascendencia de tipo espiritual (Guerra-Cunningham 8),

Amina cuenta lo que presenciaba en el campo mientras recogía las hierbas para las comidas preparadas por su abuela Farina “[...] me esquecia da tarefa [...] um esqueleto de ovelha um homem e uma mulher abraçados na relva detrás de uma pedra fucfucfuc” (Miranda 14). De esa manera, la narradora desconstruye esa asociación y relaciona la naturaleza con las parejas haciendo el amor en el campo.

La clara negación de la cocina como ambiente de expresión esencialmente femenina es simbolizada en Maimuma, madre de Amina y excelente cocinera. Su intimidad con la cocina le permite, incluso, usar los pies para hacer su trabajo con más rapidez. Esta mujer, inconforme con su situación de mujer sumisa, abandona su casa para vivir con otro hombre y ejercer su sexualidad. Por lo tanto, la madre, Maimona, es odiada por su marido y sus hijos y condenada a ‘desaparecer’ de la historia familiar. Sin embargo ella es una presencia continua en la vida de Amina, que ve a su madre reflejada en la imagen ahumada de sí misma en la bandeja/ espejo de su casa: “[...] na minha casa não tinha espelho, e usó via meu rosto numa bandeja velha de prata esfumada” (Miranda 13). Cunnigahm, citando a Lucy Irigaray, señala que comparada a un objeto de mercancía que no tiene espejo para reflejarse, la mujer construye su imagen de/y para el hombre. Así el hombre inscribe el valor de la mujer y sobre su cuerpo (Cunnigham 29).

Conforme con la teoría del *Bildungsroman*,<sup>2</sup> la educación de la heroína es importante para obtener éxito en la sociedad. Con la fuga de la madre, la abuela Farina es la encargada de cuidar de la familia y las relaciones familiares. Ésta, aunque le enseña a Amina las artes de la cocina, le presenta también lo prohibido- *al nahal*, la danza del vientre, “vovó Farida não podia me ensinar a dançar, [...] vovó se levantava dançava e me mandava dançar” (Miranda 12). El deseo reprimido de la abuela y de la madre se transforma en una obsesión y un símbolo de libertad para Amina. Considerada ‘lascívia muçulmana’ por el padre de Amina, la danza oriental está vinculada a los rituales de fertilidad de los griegos y los romanos. Los cristianos y los musulmanes del Medio Oriente se apropiaron de estos rituales pero prohibieron las danzas eróticas femeninas. Conforme explica la abuela: “tudo que fazemos de tradição é sagrado disse vovó” (20). Los tres personajes de la novela (Amina, Farida y Maimuna) están conectados por el sagrado femenino de la danza, aquí (re) significado como elemento de resistencia al mundo masculino. La ley del padre se hace sentir cuando Amina se encuentra todavía en el Líbano. El padre de Amina la escoge para acompañar al tío Naím en su fuga para América: “[...] papai escolheu o filho que menos lhe servia seis a única filha mulher, para que servia uma filha mulher?” (22). A partir de ese momento, Amina pasó a ser los ojos de su tío. La identificación entre tío y sobrina se da a través de las lecturas hechas a lo largo del viaje rumbo a *Amrik*.

## **Amrik/ América**

Desde el momento de la partida de Amina con su tío Naim, la voz de la protagonista construye, a través de su saga familiar, un relato sobre la inmigración libanesa a Brasil y los roles impuestos sobre las mujeres de este grupo de inmigrantes. Los libaneses y los sirios llegaron al

Brasil, en la segunda mitad del siglo XIX, huyendo de la persecución de los cristianos *maronitas* y de la difícil situación económica por la cual pasaban sus países. En Brasil, la colonia más importante está en São Paulo (Truzzi 34).

Muchos inmigrantes, cuando adquirirían sus billetes rumbo al exilio en América/ *Amrik*, pensaban dirigirse a los Estados Unidos, pero en muchas ocasiones eran engañados y llevados a Suramérica. Amina denuncia este hecho en el capítulo “*Tudo é Amrik.*” Ella dice: “Os libaneses saíam do Líbano pensavam que estavam indo para os Estados Unidos, mas muitos eram enganados pelas companhias” (Miranda 35). En un viaje que duraba meses, los navíos paraban en Nueva York para abastecerse. En este mismo capítulo, Amina describe su llegada a Nueva York donde es exhibida en una Feria de Negocios como danzarina turca, exótica y sensual. Durante la narrativa sobre su vida en Estados Unidos, la narradora desmitifica la imagen de este país como un lugar de grandes oportunidades. El período que sigue a este episodio en la Feria de Negocios es de extrema hambruna, penuria y soledad. En la fría ciudad de Nueva York, sin abrigo para protegerse de la nieve, Amina vive el lado oscuro de la ciudad. De esa manera habla sobre esta aporía histórica, oscurecida por la fantasía capitalista de la riqueza fácil y de oportunidades para todos.

En su libro *Orientalism*, Edward Said afirma que el Occidente vincula la idea del Oriente a un mundo irracional, depravado, infantil y diferente en oposición al racionalismo, la virtuosidad, la madurez y la *normalidad* europea. Nada mejor que una inmigrante campesina libanesa para representar toda esta ideología en una Feria de Negocios en los Estados Unidos, donde se convierte en objeto. En ese lugar, Amina se encuentra en una doble situación de subordinación: es una mercadería oriental a más a ser admirada y transformada en capital financiero, además es portadora de un cuerpo sinuoso y sensual. La sexualidad de la mujer árabe es, conforme afirma Truzzi, el elemento más simbólico de su honra. Amina, siempre se refiere a este código como algo anticuado y carente de importancia, “[...] uns homens daqui mandavam buscar mulheres nas suas aldeias no Líbano, mulheres da sua mesma religião maronita e de virgindade virgindade sempre virgindade “ (Miranda 27). La repetición de la palabra virginidad, sin el uso de una coma, refuerza la irritación del personaje frente a este valor. Según Yuri Lotman, la cultura está directamente conectada con el lenguaje, puesto que se organiza alrededor del hombre, creando una esfera social de ‘restricciones’ y ‘prescripciones’ que se perpetúa en la memoria colectiva (Lotman 410). Así mismo, viviendo en un país diferente del suyo, Amina tiene que luchar contra las restricciones impuestas por su cultura y la del país a que ha inmigrado.

La nueva novela histórica femenina se caracteriza sobretodo por exponer hechos relativos a la sexualidad de la mujer, como el gozo, la masturbación, y el sexo oral, que se alejan del modelo falologocéntrico del sexo como resultado de la penetración fálica masculina y de representaciones de la mujer como objeto para la satisfacción del hombre. El capítulo “*Sereia Paulista*” marca el momento en que Amina descubre su sexualidad. Hasta este momento, los títulos de todos los capítulos se refieren a lugares o comidas. Sin embargo este episodio introduce

un nuevo momento en la vida de Amina, pues habla del descubrimiento de su propio cuerpo. Hasta entonces, la narradora conocía el sexo en su rol de *voyeur*. Su amor platónico por el ‘*mascate*’<sup>1</sup> Chafic despierta a la mujer que ya palpitaba en las sombras de sus sueños y se refuerza su deseo de tornarse bailarina de danza oriental. Tenura,<sup>2</sup> la empleada de su tío, comparte con Amina su soledad. En Brasil, sin la abuela o la madre, Amina encuentra en la amistad de Tenura la sustituta de la figura materna. Esta mujer, a ejemplo de la abuela y la madre de Amina, es también una transgresora de las leyes, puesto que siempre se ha negado a usar el *xador o niqab*.<sup>3</sup> Ana Miranda revela en una entrevista a Cristiane Costa que la “historia de Amina não é absolutamente real” y que “na verdade foi inspirada nas minhas fantasias de criança, na minha idéia de Oriente, elaborada pelas histórias de Sheerazade, de Simbad, de califas e odaliscas. E também no Oriente descrito por Borges, Flaubert e Rimbaud” (1). Así, Miranda ratifica su intención de dialogar con otros textos como inspiración para su obra.

El pretendido diálogo de la autora con otros textos marca la presencia de la intertextualidad, otra característica de la nueva novela histórica en *Amrik*. Seymour Menton explica que el concepto de intertextualidad fue acuñado por primera vez por Mikhail Bajtín y se difundió más en los escritos de Gérard Genette y de Julia Kristeva. De acuerdo con Kristeva, todo texto está compuesto por un conjunto de citas que son absorbidas y transformadas en otros textos. Mientras habla de Tenura, Amina la compara a Scherazada, heroína de *Las mil y una noches*, y la describe vestida de odalisca árabe: “gostava de vestir cores fortes, calças tufando no tornozelo acabando numas peúgas costuras por cima e babuchas de marroquim, por cima uma saia de rendas e um boletinho” (99). Aunque Amina relacione a Tenura con Scherezada, es la narradora quien realmente narra para sobrevivir. En otro momento, tío Naim pide que Amina recite el *Rubayat* de Omar Khayyan. El personaje del tío Naim dialoga con la tradición mitológica griega, pues es un hombre ciego pero poseedor de mucha sensibilidad. Como Tiresias en la mitología griega,<sup>4</sup> Naim circula en los dos mundos, el masculino y el femenino. Es el hombre sabio, el poeta del pueblo, por eso es capaz de comprender la necesidad de libertad de su sobrina: “[...] tío Naim nunca quis tornar o centro da minha vida e me deixou livre” (Miranda 27). Las ideas liberales del tío fueron importantes en la trayectoria de vida de Amina y en su lucha contra los valores conservadores de la sociedad.

Es importante resaltar la presencia en *Amrik* de otro elemento que caracteriza la nueva novela histórica femenina: lo carnavalesco. Conforme a la definición de Seymour Menton sobre este concepto bajtiniano, lo carnavalesco se caracteriza por las exageraciones humorísticas y el énfasis en las funciones del cuerpo desde el sexo hasta la eliminación (Menton 44). Es la *arifá*<sup>5</sup> Tenura quien desacraliza la idea del sexo como necesariamente relacionado al amor. En el capítulo *Instrumentos*, Tenura enumera los diversos nombres que recibe el *instrumento* genital masculino. Esa característica carnavalesca contribuye al carácter subversivo de la narrativa, ratificando su cualidad de novela feminista. Aunque tenga el título sugestivo de *Jardim das Carícias* y cuente el intento de Amina por escribir una carta de amor a Chafic, este momento de aparente

romanticismo se interrumpe con la inserción de expresiones grotescas en boca de Amina. El lector, que pocas líneas antes leía frases como “Señor Chafic, estais vós no vasto mundo por tanto sabeis que tudo não passa de un grão de poeira no espaço e toda ciência dos homens se resume às palavras” no puede dejar de sonreír frente a declaraciones como, “Aposto metade do meu reino e de minha bunda como tua vara não é mais comprida que um cu de borboleta” (116) Estas expresiones desacralizan los momentos de aparente romanticismo y reclaman una visión realista de las relaciones entre parejas.

## Conclusión

La noche en que Amina bailó *al nahal* para los novios fue decisiva en la vida de ella y del *mascate* Abrãao. Éste, enamorado de Amina, abandonó a su novia el día de su boda. Considerada una desvergonzada, la bailarina fue expulsada de su comunidad por haber seducido al novio con su danza. Después de pasar algunos años en los Estados Unidos, Abrahan regresó a São Paulo a fin de casarse con Amina. Finalmente el día de su boda con Abrahan, aparentemente sin intención de hacerlo, Amina anuncia: “ Ó Ismael patriarca dos árabes filhos de Abraão que hagar egipcia serva de Sara lhe deu à luz ó pai de Nebaiote Quedar Adbeel Mibsão Misma Dumá Massá Hadade Tema Jetur Nafis Quedemá protegei esta tua rebequinha padã- arã aiaiai Deus do céu em nome do Pai do Filho e do Espíritiro Santo amém” (Miranda 138). En esa enumeración sobre la descendencia de Abrahan, elaborada de manera similar a un rezo en el fluir del pensamiento, Amina compara a su novio con el patriarca hebreo y con la dominación masculina. Esta comparación es decisiva para el rumbo que toma Amina en su vida.

El dibujo que anuncia la última parte del libro *Jardim da Luz* es una sirena, su cuerpo finalmente desvelado y sinuosamente metamorfoseado en pez y rodeado de flores (ver imagen 2). Es Amina quién después de contar sus memorias, finalmente se deja poseer por su lado animal, indomable. La naturaleza a quien ahora está relacionada es el símbolo de la libertad, de la seducción y de la trasgresión. Su fascinación no está solamente en su danza, sino también en su capacidad de sobrevivir a la ley del padre y de rebelarse contra los valores impuestos por la sociedad patriarcal árabe y musulmana. Amina ni ama al *mascate* Abrahán ni a Chafic, sino, como ella indica, a todos, y por encima de todo, su libertad: “quando me apaixonei por Chafic, o amor me inundou tanto que eu amava todas as pessoas qualquer mascatinho de cabelos negros e sobrançelas peludas” (Miranda 184). Una frase de Auden inicia el libro: “Ser livre é, frequentemente, ser só.” Amina aprendió, a lo largo de su vida, a amarse como mujer y por eso su historia es la búsqueda y encuentro del valor de su soledad e integridad femenina. En un proceso lleno de dolor y sin ninguna belleza, el botón de flor roja que salió del Líbano a fin de ser los ojos y la sombra de su tío ciego Naim, finalmente se reveló solitariamente en una plaza pública de la ciudad de São Paulo, Brasil.

## Notas

<sup>1</sup> Especie de castañuelas de cobre.

<sup>2</sup> La crítica biológica es una de las formulaciones teóricas que relaciona la anatomía del cuerpo con la textualidad

<sup>3</sup> Cristiane Costa, en su texto *A dança da transgressão*, explica que *al nahal* es una danza oriental perdida de la cual solamente el nombre permanece (Costa 1).

<sup>4</sup> *Bildungsroman*– aparecido en el siglo XIX, en Europa. Se transformó en un tipo popular de literatura romántica. En estas novelas el protagonista está en conflicto entre el yo y el mundo en que vive.

<sup>5</sup> *Mascate* es el nombre dado a los vendedores de quincallerías y telas en Brasil. Según Ana Miranda este nombre se refiere a la ciudad de Masqat, situada en la península arábiga y antigua colonia portuguesa. En esta ciudad, los navíos portugueses paraban para vender caballos y pescados. De ahí llegaron los vendedores árabes a Brasil para vender cintas, botones, seda, velas, dulces y café aromatizado.

<sup>6</sup> El nombre *Tenura* recuerda al adjetivo *ternura* que en portugués, según el diccionario Aurélio, es sinónimo de afecto, cariño.

<sup>7</sup> *Xadoroniqab* es el velo usado por las mujeres musulmanas.

<sup>8</sup> Tiresias tenía el don de transformarse en hombre y en mujer. Su ceguera fue resultado de la envidia de Hera. Zeus compadecido de Tiresias lo transformó en adivino.

<sup>9</sup> Arifa es empleada doméstica, criada.

## Obras Citadas

Ainsa, Fernando. “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana.” *Cuadernos Americanos*. 28 (1991): 13-31.

Castello, José. “A descoberta da Amrik” Resenha de *Amrik*, de Ana Miranda. *Isto É Online*. Oct. 1997. 8 junio 2007 <<http://www.terra.com.br/istoe/cultura/146211.htm>>.

Costa, Cristina. “A dança da transgressão”. Resenha de *Amrik*, de Ana Miranda. *Jornal do Brasil* 23 sep 1997, Rio de Janeiro: Caderno B. 14 jun 2007 *iG.com* <<http://www.anamirandaliteratura.hpgvip.ig.com.br/amrik.htm>>.

Foucault, Michael. “The Discourse on Language.” *Critical Theory Since 1965*. Ed. Hazard Adams. Tallahassee: University Presses of Florida, 1986. 148-63.

Guerra -Cunningham, Lucía. “Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina,” *Hispanamérica* 10.28(1981): 29-39.

\_\_\_\_\_”Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana.” *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso- Brazilian Feminist Literary Criticism*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. 129-64.

Lotman, Yuriy. “On The Semiotic Mechanism of Culture.” *Critical Theory Since 1965*. Ed. Hazard



- Adams. Tallahassee: University Presses of Florida, 1986. 410-22.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica hispanoamericana*. México: UNAM, 2001.
- Miranda, Ana. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Mozzani, Eloïse. *Le livre des superstitions: mythes, croyances et legends*. Paris: Robert Laffont, 1995.
- Salvador, Álvaro. “El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 41 (1995): 165-75.
- Showalter, Elaine. “La crítica feminista en el desierto”. *Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios postcoloniales*. Eds. Nara Araujo y Teresa Delgado. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003. 597-638.
- Truzzi, Oswaldo Mário Serra. *Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo*. São Paulo: HUCITEC, 1997.