

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CORA CORALINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

JULYA COSTA SIQUEIRA

**A CASA E A BIBLIOTECA: ESPAÇOS AFETIVOS REGIDOS PELA MULHER EM
OBRAS DE STELLA MARIS REZENDE**

GOIÁS

2020

JULYA COSTA SIQUEIRA

**A CASA E A BIBLIOTECA: ESPAÇOS AFETIVOS REGIDOS PELA MULHER EM OBRAS
DE STELLA MARIS REZENDE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade, como pré-requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Língua, Literatura e Interculturalidade- POSLLI da Universidade Estadual de Goiás – Campus Cora Coralina.

Orientadora: Profa. Dra. Jane Adriane Gandra

GOIÁS

2020

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

JULYA COSTA SIQUEIRA

**A CASA E A BIBLIOTECA: ESPAÇOS AFETIVOS REGIDOS PELA MULHER EM OBRAS
DE STELLA MARIS REZENDE**

DEFESA – 13 DE FEVEREIRO DE 2020

BANCA EXAMINADORA

1. Dra. Jane Adriane Gandra – UEG (Presidente)

2. Dra. Nismária Alves David – UEG (Membro - Titular Interno)

3. Dra. Maria Meire de Carvalho – UFG (Membro - Titular Externo)

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade de desenvolver essa pesquisa;

À Universidade Estadual de Goiás, que me proporcionou oportunidades de aperfeiçoamento profissional e realização pessoal;

Ao meu esposo João Paulo, pela paciência e companheirismo;

À minha família, pelo apoio e compreensão diante da minha ausência em alguns momentos devido aos afazeres acadêmicos;

À minha amiga Maraisa, amiga de todas as horas e incentivadora constante dessa jornada;

À minha Equipe de Trabalho, especialmente Eliane, que se desdobrou efetivamente e cuidou de tudo enquanto estive ausente;

Aos professores da Graduação Edilson Alves, Vanessa Franca, Márcia Araújo, Neire Rincon e Nismária David, por motivarem a continuidade dos estudos sobre Literatura;

À minha amiga Nair, pelas experiências compartilhadas durante esses oito anos de trajetória acadêmica, pelos anseios e sustos ocorridos durante os 260 km percorridos no caminho para a universidade.

À amiga Aline Muniz, por compartilhar seus sucessos e angústias e por me fazer acreditar que tudo é possível.

À minha orientadora Profa. Dra. Jane Gandra, quem me acolheu prontamente e com sua competência e dedicação me orientou e colaborou com essa importante etapa de minha vida.

À escritora Stella Maris, pela prontidão em nos conceder a entrevista.

À Banca, pela disponibilidade com que me acompanhou nesse momento.

A vida carecia da casa, do sol na cortina, do tempo, da
memória, mais o
vento do mistério.
(*Stella Maris Rezende*, 2012)

SUMÁRIO

PARA INÍCIO DE CONVERSA -----	08
1. BREVE TRAJETÓRIA DA LITERATURA INFANTIL NO BRASIL -----	12
1.1. As particularidades da Literatura Infantojuvenil -----	15
1.2. Incursões Teóricas sobre a Autoria Feminina -----	20
2. STELLA MARIS E SUA TRILOGIA PARA ADOLESCENTES -----	24
2.1 O Projeto Literário de Stella Maris Rezende: 2.3 Estilo, Criatividade e Ousadia com a Palavra -----	29
2.2 Destecendo o fio narrativo da Trilogia de Stella Maris -----	44
2.2.1 <i>A mocinha do Mercado Central</i> (2011) -----	44
2.2.2 <i>A sobrinha do poeta</i> (2012) -----	50
2.2.3 <i>As gêmeas da família</i> (2013) -----	57
3. O ESPAÇO NA TRILOGIA DE STELLA MARIS REZENDE -----	63
3.1 A casa, Memória, Testemunhos e o <i>the end</i> de “três rostos e três escolhas” -----	69
3.2 Bibliotecas: Porto para viagens inimagináveis em <i>A sobrinha do Poeta</i> -----	75
3.3 Viagem como desdobramentos de espaço e identidade em <i>A mocinha do Mercado Central</i> -----	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	89
REFERÊNCIAS -----	93
APÊNDICE – Entrevista com Stella Maris Rezende -----	99

RESUMO

SIQUEIRA, Julya Costa. A casa e a biblioteca: espaços afetivos regidos pela mulher. 2020. 126f. Versão final da Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2020.

Esta dissertação discute o afeto como extensão espacial numa trilogia, de Stella Maris Rezende, composta por: *A mocinha do Mercado Central* (2011), *A sobrinha do poeta* (2012) e *As gêmeas da família* (2013). Há mais de duas décadas, essa autora mineira vem escrevendo tanto para o público juvenil como para adultos. Contudo, o recorte pensado se centra na elaboração da sua criação literária infantojuvenil, uma vez que os seus livros têm boa aceitação junto à crítica e ao público jovem. Surpreende a sua produção diversificada e abundante, revelando uma escritora que privilegia a experimentação pela hibridização entre os gêneros textuais, mesclando-os a outras manifestações artísticas, como cinema, teatro e arte. Esses três livros juvenis discutem a complexa condição humana na perspectiva da adolescente. À frente desse imaginário, estão protagonistas que atravessam os mesmos conflitos da maioria do seu público leitor, relativos à conturbada e melindrosa puberdade. Além de enfrentarem as angústias e incertezas dessa transição, as protagonistas ainda enfrentam os preconceitos e interditos impostos pelo patriarcado e pela moral cristã. Ao longo desses romances de formação, algumas viagens são experienciadas e imaginadas por Maria Campos, Leodegária Moura e as trigêmeas Maria da Fé, Maria da Esperança e Maria da Caridade. À medida que transitam por espaços geográficos, deparam-se com a adversidade e com a alteridade e vão adquirindo um conhecimento mais aguçado de si e do outro. Descobrem e gerenciam as contradições da vida, tais como alegria e melancolia, tragédia e magia, sonho e realidade. Em outras circunstâncias, a figura feminina está no centro de espaços de afetividade, como a biblioteca. Na condição de mediadora, indica caminhos entre o saber e a humanidade daqueles que estão em seu entorno. Nas narrativas, a casa, que usualmente compreende o sentido de lar, não apresenta característica como ponto de chegada, mas sempre como porto de partida, o que provoca a busca pela liberdade das protagonistas. Para alcançarmos esses resultados, esta pesquisa utilizou como metodologia a análise literária. Como fundamentação teórica, recorreremos aos estudos de literatura com Abramovich (1989), Candido (2006), Coelho (2000), Lajolo e Zilberman (2004), Hunt (2010) e Zilberman (2007), da topologia e do espaço literário com Bachelard (1990), Borges Filho (2007; 2008), Brandão (2013), Dimas (1987), Lins (1976); da crítica feminista Hollanda (1994) e Dalcastagnè (2005; 2008); e de identidade embasada principalmente em Bauman (2005), Hall (2006). Portanto, quando Stella Maris oportuniza ao jovem leitor submergir num universo ficcional aberto à erudição, à cultura popular, à simbologia e a reflexões sobre temas tabus, a sua escritura destoa dos padrões predominantes da criação literária juvenil, que cuida muitas vezes somente dos aspectos das aventuras e de mistérios.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Afeto; Gênero; Identidade; Literatura Juvenil.

ABSTRACT

SIQUEIRA, Julya Costa. *The house and the library: affective spaces ruled by women, by Stella Maris works*. 2020. 126f. Final version of the Dissertation (Master in Language, Literature and Interculturality) - Campus Cora Coralina, State University of Goiás, Goiás, 2020.

This dissertation discusses affection as a spatial extension in a trilogy, by Stella Maris Rezende, composed by: *A mocinha do Mercado Central* (2011), *A sobrinha do poeta* (2012) and *As gêmeas da família* (2013). For over two decades, this author from Minas Gerais has been writing for both youth and adults. However, the thought cut focuses on the elaboration of his literary creation for children and adolescents, since her books are well accepted by critics and young audiences. Her diverse and abundant production is surprising, revealing a writer who favors experimentation through hybridization between textual genres, mixing them with other artistic manifestations, such as cinema, theater and art. These three adult young books discuss the complex human condition from the teenagers perspective. Ahead of this imaginary, they are protagonists who go through the same conflicts of the majority of their reading public, related to the troubled and touchy puberty. In addition to facing the anxieties and uncertainties of this transition, the protagonists still face them, once more imposed by patriarchy and Christian morality. Throughout these three Bildungsroman, some trips are experienced and imagined by Maria Campos, Leodegária Moura and the triplets Maria da Fé, Maria da Esperança and Maria da Caridade. As they move through geographical spaces, they found adversity and otherness and acquire a more acute knowledge of themselves and the other. They discover and manage life's contradictions, such as joy and melancholy, tragedy and magic, dream and reality. In other circumstances, the female figure is at the center of spaces of affection, such as the library. As a mediator, it indicates paths between knowledge and the humanity of those around it. In the narratives, the house, which usually understands the meaning of home, does not have a characteristic as a point of arrival, but always as a port of departure, which causes the search for freedom of the protagonists. For to reach our goal, this research used literary analysis as a methodology. As a theoretical foundation, we use literature studies with Abramovich (1989), Candido (2006), Coelho (2000), Lajolo and Zilberman (2004), Hunt (2010) and Zilberman (2007), of topology and literary space with Bachelard (1990), Borges Filho (2007; 2008), Brandão (2013), Dimas (1987), Lins (1976); feminist criticism Hollanda (1994) and Dalcastagnè (2005; 2008); and identity based mainly on Bauman (2005), Hall (2006). Therefore, when Stella Maris gives the young reader the opportunity to immerse himself in a fictional universe open to scholarship, popular culture, symbology and reflections on taboo themes, his writing disagrees with the predominant patterns of Young Adults literary creation, which often takes care only of aspects of adventures and mysteries.

KEY-WORDS: Space; Affection; Genre; Identity; Literature Juvenile.

PARA INÍCIO DE CONVERSA...

Se, para a ciência, até meados dos anos 1980, a adolescência era um terreno movediço e obscuro, possivelmente, tenha sido isso um dos fatores para a sua pouca exploração pela literatura antes desse período. Depois que a temática juvenil passou a ser investigada em variados campos de estudo, como forma de atingir as predileções desse grupo potencialmente consumidor, o mercado editorial e o de entretenimento repensaram estratégias para ganhar esse público, cuja identidade passa a ser coletiva e muito inclinada na busca de ídolos. Resultantes desta atenção ao universo *teen*, provavelmente, surgiu a versão adolescente da turma da Mônica e, anualmente, ocorre a estreia de filmes da *Marvey*, com bilheterias esgotadas aqui no Brasil.

Por motivos variados, como o da predileção, volubilidade e a imaturidade social e psicológica, o campo literário, no qual se incluem as editoras, procura estratégias para conquistar a atenção e satisfazer os gostos da categoria juvenil. Por isso, a composição desses livros é específica: a linguagem quase sempre se aproxima da coloquial (gírias e expressões idiomáticas), há predisposição pela hibridização de gêneros como abordagem de outras manifestações artísticas (cinema, música, séries). São realizadas ainda adaptações dos cânones para o gênero HQs e outras apresentam a complexidade do mundo jovem e despertam identificações do leitor com o enredo. O desenrolar da trama ganha velocidade e característica de filmes de aventuras. Portanto, o uso de diálogos curtos é priorizado, evitando-se longos trechos descritivos ou de divagações. Assim, os autores de literatura juvenil tratam das complexidades da condição humana, sem se descuidarem do intrincado contexto jovem.

Stella Maris Rezende, escritora nascida em Dores do Indaiá, Minas Gerais, possui uma vasta produção literária que se caracteriza pela diversidade de gêneros textuais, em sua maioria, romances voltados ao público infantojuvenil. Dentre os mais de 20 títulos romanceados, vale destacar alguns, como o livro de primeira publicação independente, *Dentro das lamparinas* (1979). Depois disso, percebemos uma intensa criação, sendo algumas dessas publicações: *João-Chama-Chuva* (1987); *O último dia de brincar* (1987); *Atrás de todas as portas* (1988); *Pétala de fúria no vento da rosa* (1995); *Bendita seja esta maldita paixão* (1996); *Amor é fogo* (1997); *Esses livros dentro da gente* (2002); *Maravilhosa e inesquecível ideia de amar* (2009); *A fantasia da família distante* (2016) e *Justamente porque sonhávamos* (2017).

Além deste dedicar ao ofício da escrita, ela atua nas atividades de cantora, atriz e desenhista. Atualmente, reside no Rio de Janeiro, entretanto, a ambientação dos seus enredos, geralmente se passa em Minas Gerais. No seu percurso criativo, foi vencedora de vários prêmios importantes, como o *Prêmio Jabuti* na categoria de Melhor Livro Infantojuvenil no ano de 2010.

Geralmente, em suas entrevistas, essa autora comenta que o incentivo à leitura e à escrita vieram primeiramente com a mãe, quando ouvia suas histórias e, posteriormente, de professores e amigos. Desfrutando, possivelmente, de uma de suas melhores fases como artista, Stella Maris faz parte de uma categoria de escritoras mineiras que vem se destacando na literatura infantojuvenil e revolucionando o gênero, com suas experimentações estéticas, colocando lado a lado tradição e modernidade, erudição e cultura popular, além de recorrer frequentemente ao hibridismo textual e linguístico. Algumas de suas predileções na elaboração de seus livros são mistério e fantasia, com narrativas que se valem de recursos de expressão, como linguagem cinematográfica, o jogo com as palavras, desfechos abertos ou fílmicos. Neste último, a técnica é revelar a vida futura das personagens de forma rápida e resumida.

Quanto à planta da narrativa de Stella Maris, encontramos um narrador que, às vezes, alterna a sua narração de terceira pessoa para assumir o papel de narrador-personagem, exemplo que ocorre em *A sobrinha do poeta* (2012). Há um destaque para o papel de suas protagonistas, que é exercido, em maior parte, por mulheres adolescentes. Particularidade que permite dar espaço, visibilidade e voz ao feminino *teen*. No que tange ao tempo, há a ocorrência dos recursos de *flashback* e *flashforward* que, comumente, gerenciam informações suplementares, esclarecendo os motivos de obsessões, rancores e medos de personagens melancólicas e solitárias, e no uso do segundo elemento, a pretensão é antecipar sutilmente alguns episódios que ocorrerá no futuro de alguém na narrativa.

Nesse âmbito, muito há para ser dito sobre o projeto estético de Stella Maris, pois foram realizadas apenas duas dissertações de nosso conhecimento, disponíveis na internet: *Espaço e identidade em A mocinha do Mercado Central* (2015), de Lilian Rosa Aires Carneiro e *A representação feminina na obra A mocinha do Mercado Central de Stella Maris Rezende* (2011): *Uma proposta para educação literária* (2018), de Angelita Cristina de Moraes, e alguns artigos publicados em revistas, como por exemplo, *A sagacidade na literatura de Stella Maris Rezende: Uma*

questão de estilo e arte (2016), de Vânia Maria Resende. Assim, esta dissertação tem como objetivo central mostrar como os espaços se constituem, além do aspecto geográfico, agregam-se o ingrediente afetivo, memorialístico e identitário.

Assim, a nossa intenção é discutir como os espaços são basilares na formação da identidade, da memória afetiva, do psicológico e da maturidade social, particularmente para o universo feminino juvenil. Para tanto, a fim de contribuir com mais uma leitura sobre as obras dessa escritora de Dores do Indaiá, estabelecemos como recorte deste estudo a trilogia para adolescentes, composta pelos títulos: *A mocinha do mercado central* (2011), *A sobrinha do poeta* (2012) e *As gêmeas da família* (2013).

Essas narrativas têm como principal temática discutir as influências das angústias e complexidades da natureza humana. No geral, as três obras apresentam discussões que circundam a complexidade identitária e os conflitos que fazem parte da juventude, com destaque, sobretudo, para as questões existenciais.

Na organização do estudo, separamos os argumentos em três capítulos. No primeiro capítulo, abordaremos a origem da literatura infantil no Brasil, bem como as suas características de acordo com a crítica de Antônio Candido (2006), Fanny Abramovich (1989), Nelly Novaes Coelho (2000), Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2004), Regina Zilberman (2007) e Peter Hunt (2010). Para a escrita realizada por mãos femininas, adotamos os pressupostos teóricos de Heloísa Buarque de Hollanda (1994) e Regina Dalcastagnè (2005; 2008). Assim, a pretensão foi mostrar a relevância que tem o espaço literário, a partir da autoria feminina, de provocar seus leitores quanto às causas de minorias. Ademais, é preciso que haja a desconstrução da legitimidade do discurso burguês do patriarcado, contestando a posição de inferioridade delegada à mulher, conferindo-lhe igualdade entre gêneros.

No segundo capítulo, discutiremos sobre as características de uma trilogia, o fio narrativo que une as obras, assim como o estilo da autora mineira Stella Maris Rezende e ainda a apresentação de uma análise literária das três obras infantojuvenis: *A mocinha do Mercado Central* (2011), *A sobrinha do poeta* (2012) e *As gêmeas da família* (2013).

Por fim, no terceiro capítulo, abordaremos o espaço na trilogia delineada, entretanto, a nossa intenção, não é de esgotar o assunto sobre essas teorias, mas de mostrar a relação intrínseca das interferências do espaço em nossas memórias e da humanidade. Acrescenta-se que, no intuito de demonstrar e expor os resultados de

nossa análise, as representações espaciais de casa e de biblioteca se alternam de sentido, pois serão observadas a partir das perspectivas afetivas e identitárias das protagonistas da obra. Cuidaremos também dos assuntos relativos às viagens descritas e internalizadas como desdobramento espacial. Para isso, antes foi necessário versarmos sobre o espaço e a sua função na esfera ficcional, organizando como revisão de bibliografia os autores Antônio Dimas (1987) Gaston Bachelard (1990), Luis Alberto Brandão (2013), Osman Lins (1976) e Oziris Borges Filho (2007; 2008).

Para encerrar este prólogo, ressaltamos que a motivação para o trabalho foi a partir de uma observação de que a casa e a biblioteca presentes nas três obras são espaços destinados à mulher. Por exemplo, a casa, embora represente afetivamente o útero materno, um lugar de proteção e lenitivo, ela também nos remete negativamente aos sentidos de fechado, obscuro, restritivo e de habitualidade. Vale ressaltar ainda que este é o espaço por excelência da mulher, delegado pela cultura patriarcal. Por outro lado, a biblioteca alude à perspectiva do aberto, do dinâmico e do público, colocando a mulher em outra esfera, como guardiã da tradição erudita, mesmo em se tratando de bibliotecas escolares, já que estas, na maioria das vezes são sinônimos de punição. Isto posto, é inevitável a questão: por que estamos evidenciando a presença interventora da mulher em lugares de expressividades opostas? Porque existe uma confluência de valia entre casa¹ e biblioteca, no sentido de que ambos abrigam a fragilidade humana como aconchego e incompletude de formação. Por isso, espera-se que essa pesquisa contribua para o aumento de trabalhos que versem sobre a literatura infantojuvenil e espaço feminino, além, é claro, de dar destaque à produção artística de Stella Maris Rezende.

¹ Nesse caso, a ideia de lar amplia-se ao caracterizar como a primeira escola do sujeito, onde ele pode ouvir as narrativas orais e regras de convívio dos pais.

1. BREVE TRAJETÓRIA DA LITERATURA INFANTOJUVENIL NO BRASIL

No conceito de Antônio Candido (2006), literatura é o espelho dentro do espelho. Ao mesmo tempo em que é a *mimese* da realidade, ela humaniza as relações do homem com a outridade, oportunizando “a reflexão, [...] o saber, [...], o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (CANDIDO, 2006, p.180). Por essa indiscutível mediação na formação humana, Candido (2006) ressalta que não “[...] há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrarem em contato com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 2006, p. 173-174). Em vista disso, é improvável que a literatura não esteja em nosso dia a dia, independente de graus de saberes, sob variadas modalidades comunicativas, por exemplo: “[...] como anedota, causo, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco” (CANDIDO, 2006, p.174). Portanto, a literatura assegura ao leitor compreender mais a realidade, impedindo justamente que essa realidade seja fantasiada.

Nelly Coelho (2000, p.16) propõe a mesma definição de literatura com acréscimo de que ela é o resultado de experiências sociais e culturais. Sob esse aspecto, a literatura passa a ser um meio de salvaguardar e legar às gerações futuras a história da evolução humana, seus saberes e costumes. Por esse argumento, é possível ver indícios de uma das preocupações abordadas, nos muitos estudos de Nelly Coelho, a formação leitora da nova geração. Por isso, não é mera coincidência o fato de ela dedicar expressiva parte de seus escritos à literatura infantil e à leitura. Seu propósito parece tentar elucidar o mérito dos livros infantojuvenis, desconstruindo preconceitos e rebaixamentos sofridos por esse gênero literário que foi acolhido tão tardiamente pela nossa classe de escritores.

O percurso da Literatura Infantil estrangeira é bastante extenso até a sua chegada ao Brasil. Tem primeiramente sua consolidação na Europa entre os séculos XVII ao XIX, chegando somente ao Brasil no final do século XIX, por meio traduções e adaptações precárias dos clássicos europeus. Regina Zilberman (2005) ressalta que, somente no fim de 1800, surgem publicações de autores nacionais destinados ao público infantil. Entretanto, as obras literárias ainda seguiam o pedagogismo da literatura europeia, com a mesma preocupação patriota e moralista:

O Brasil daquele período estava mudando de regime político. [...] O aparecimento dos primeiros livros para crianças incorpora-se a esse processo, porque atende às solicitações indiretamente formuladas pelo grupo social emergente. É nesse ponto que um novo mercado começa a se apresentar, requerendo dos escritores a necessária prontidão para atendê-lo (ZILBERMAN, 2005, p. 14).

Devido às melhorias de vida e transformações ocorridas no Brasil nos diversos âmbitos, o mercado editorial começou a inovar com a produção de obras capazes de formar e, ao mesmo tempo, entreter o público infantil. Entretanto, os escritores não tinham uma tradição específica para dar continuidade e, assim, adaptavam obras genuinamente adultas para as crianças (ZILBERMAN, 2005, p. 14).

Lígia Cademartori (1987) destaca que a origem de uma produção genuína para crianças e jovens deu-se com a publicação das obras de Monteiro Lobato, por volta de 1920. Como precursor de uma verdadeira estética de textos infantojuvenis, Monteiro Lobato procurou valorizar uma conversa provocativa com seus leitores no sentido de refletir sobre a alma humana e a realidade dentro e fora do país. As abordagens temáticas das produções lobatianas, de modo atemporal e desafiador, abordaram assuntos inimagináveis para sua época. Um desses foi a eleição de um presidente afrodescendente nos EUA no ano de 2009. Se houver alguma curiosidade leitora, esse argumento encontra-se desenvolvido na novela *O presidente negro* (1926). Mais uma característica visionária de Monteiro Lobato foi perceber a demanda no mercado editorial para crianças e adolescentes.

Ando com ideias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoiei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me como vivi dentro do Robinson Crusóé do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no Robinson e n“Os Filhos do Capitão Grant (LOBATO, 1956, p. 292-293)

Como se pode ver pela declaração de Lobato, seu estímulo surgiu pela ausência de livros nacionais que cuidassem da formação e divertimento dos pequenos e adolescentes, mas também de uma produção literária que valorizasse e refletisse o mundo desses sujeitos. Monteiro Lobato acreditava que o senso estético do leitor infantil era mais sensível e, por isso, exigia uma linguagem e uma maneira particular de composição, com as quais esse leitor pudesse se identificar.

A coisa tem que ser narrativa a galope, sem nenhum enfeite literário. O enfeite literário agrada aos oficiais do mesmo ofício, aos que compreendem a beleza literária. Mas o que é beleza literária para nós é maçada e incompreensibilidade para o cérebro ainda não envenenado das crianças. [...] Não imagina a minha luta para extirpar a literatura dos meus livros infantis. A cada revisão nova, mato, como quem mata pulgas, todas as literaturas que ainda as estragam (LOBATO, 1956, p. 371-372).

Na abordagem sobre o discurso atuante por trás do livro infantojuvenil, anterior aos de Monteiro Lobato, Edmir Perrotti (1986) afirma que eles visavam inculcar nos seus leitores o respeito à ordem social dominante, a obediência à moralidade cristã e doutrinar futuros guardiões das convenções patriarcais.

Procurou sempre oferecer atitudes morais e padrões de conduta a serem seguidos, ordenando os elementos narrativos em função de tal finalidade exterior. Tais atitudes e padrões inseriram-se na ordem da sociedade que os promoveu, uma vez que tal discurso buscou não somente adaptar a criança à vida social, mas adaptá-lo a um determinado modelo social: o burguês (PERROTTI, 1986, p. 117).

Ao comentar sobre a escritura utilitária, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007) destacam o sentido estereotipado e enfadonho dessas narrativas, que priorizavam os modelos de condutas, tais como “[...] lendo livro, ouvindo histórias edificantes, tendo conversas educativas com os pais e professores, trocando cartas de bons conselhos com parentes distantes” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 250).

A despeito de todo conservadorismo e doutrinação que havia nos antigos livros para crianças e jovens, passo a passo, a literatura infantil brasileira se consolidou em princípios basilares para o desenvolvimento dos desempenhos cognitivo, linguístico, emotivo e da personalidade de seus leitores. Como ressalta Zilberman (2005), “[...] houve um crescimento qualitativo, que a coloca num patamar invejável, mesmo se comparada ao que de melhor se faz para a criança em todo o planeta” (ZILBERMAN, 2005, p. 52). Esse qualificador das obras infantis e juvenis, destacado pela crítica literária, demonstra que as transformações ocorridas no âmbito educacional, em meados da década de 1970, foram de extrema importância para a evolução do gênero. A partir de então, houve um *boom* no mercado editorial, aumentando o número de lançamentos para este público específico. Foram surgindo novos escritores preocupados tanto com a elaboração visual, ficcional e nas escolhas

dos argumentos das histórias que iriam ser contadas para a garotada.

1.1 As particularidades da Literatura Infantojuvenil

Sabemos que a nomenclatura é um agente de muitos debates. O termo gênero infantil, por abordar muitas técnicas composicionais que existem e são fundamentais na elaboração de livros para adolescentes, às vezes, amplia-se e se subdivide em juvenil também. Mesmo sendo o termo infantojuvenil impreciso, pois é utilizado como sinônimo tanto para a literatura para crianças como para adolescentes, ou ainda, a junção dos dois grupos, preferimos usá-lo muitas vezes no decorrer deste estudo. Em outros casos, aparecerá a denominação infantil com sentido amplo, atendendo tanto às crianças e aos adolescentes. Consideramos que, no caso específico de nossa discussão, o uso desses dois termos não trará equívocos de entendimento, para o nosso leitor, quando nos dirigirmos às obras de Stella Maris Rezende.

A literatura infantojuvenil com caráter pedagogizante vem se transformando, se considerarmos as produções de livros para jovens na década de 1970, cujos objetivos eram mais claros e precisos quanto à formação crítico-social e de sensibilidade com a arte, de acordo com Edmir Perroti (1986).

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007) asseveram que se iniciou um restabelecimento com a tradição literária de Monteiro Lobato, na medida criativa de livros de caráter contestador. Assim, os títulos de obras produzidas a partir de meados dos anos 1970 revelam histórias que giravam em torno de temáticas como a realidade brasileira, evidenciando críticas sobre a miséria, o abandono e o sofrimento infantil: com *Pivete*, de Henry Correia de Araújo, e posterior com *A transa amazônica* (1973), de Odette de Barros Mott; *Lando das ruas* (1975), de Carlos de Marigny; *A casa da madrinha* (1978), de Lygia Bojunga Nunes; *Coisas de menino* (1979), de Eliane Ganem; *Os meninos da rua da Praia* (1979), de Sérgio Caparelli. Esse fio social da narrativa infantil brasileira contemporânea se estende, por exemplo, a temas em decorrência da perda da identidade infantil como a retratada em *A bolsa amarela* (1976), de Lygia Bojunga Nunes, nas dificuldades de enfrentamento da separação dos pais, em *O dia de ver meu pai* (1977), de Vivina de Assis Viana, na menina órfã de *Corda bamba* (1979), de Lygia Bojunga Nunes (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 18). Despontaram também nesse gênero além de Stella Maris, Cecília Meireles,

Vinicius de Moraes, Jorge Amado, Marina Colasanti, Ziraldo, Ruth Rocha, Pedro Bandeira, Maria Clara Machado, Ana Maria Machado, Eva Furnari, Ângela Lago, Roseana Murray, João Carlos Marinho, Tatiana Belink, Mary França, Bia Bedran, Fernanda Lopes de Almeida, Bartolomeu Campos de Queirós, Elvira Vigna, Eliane Ganem, Edy Lima, Chico Buarque, entre outros, que trazem enredos que internalizam, na personagem infantil, as crises de uma sociedade capitalista e excludente.

Como se observa pelos títulos adotados nas obras, o rompimento com o discurso utilitário reflete um outro tipo de literatura preocupada com as particularidades e conflitos enfrentados nas duas primeiras fases da vida, como por exemplo: promover a diversão, o exercício da fabulação e o domínio e ampliação da linguagem e do saber; motivar a superação de angústias diárias de seus aficionados por meio de catarse; dentre outros. Portanto, além de dominar a arte de contador de histórias, o escritor contemporâneo desse público específico deve levar em conta as condições psicológicas, intelectuais e sócio afetivas do seu destinatário.

Embora tenha havido expressivos avanços, a literatura infantil ainda é um evento menor quando comparada a literatura “adulta”. As inquietudes estão pautadas no sentido de formação do leitor, sem quase destaque à apreciação estética do texto literário. Por isso, Ligia Cademartori (2010) evidencia que, nesse caso, o endereçamento dos textos ao público infantojuvenil é mais relevante do que tudo. Estão nessa esteira de itens: a referência à idade, na competência de leitura, nos interesses temáticos, na capacidade interpretativa do leitor e as suas expectativas de leitura, na estrutura e no estilo das linguagens visuais e verbais, dentre outros.

Sob a designação de literatura infantil, coexistem diversas modalidades e processos textuais, tanto verbais quanto visuais. São os modos de expressão, os processos narrativos que definem o público a que o livro está endereçado. Em algumas obras, subverte-se o uso sistemático da língua, e o literário interrompe nesse espaço de escape das formas organizadas do mundo adulto. O sonho, a fantasia *ononsenses* e instauram como subversão do mundo racional (CADEMARTORI, 2010, p. 108).

Reconhecemos, por exemplo, que a divisão da categoria é um equívoco, pois subestima a competência do leitor infantil e da criação da arte literária, ao colocá-la em um nível de inferioridade intelectual e psíquico, sendo que poderia servir tanto para o adulto, quanto para a criança. Sobre essa controvérsia, vale citar uma

entrevista com a escritora mineira Adélia Prado, no dia de lançamento de seu livro *Quando eu era pequena* (2006). Na ocasião, ao ser questionada sobre o fazer literário para públicos com idades diferentes, ela surpreendeu pela sagacidade da resposta: “É a mesma diferença entre um vestido para uma velha senhora e para uma menina, feitos do mesmo pano. Os tamanhos são diferentes, mas o corte e a costura exigem o mesmo cuidado” (PRADO, 2006, p.03). Acordamos com Prado, entre as literaturas acrescenta-se somente o adjetivo “infantil”, já que ambas as categorias necessitam de semelhante atenção crítico-reflexiva, estética e criatividade com a escolha do argumento para as obras. Na verdade, o que difere entre uma e a outra parece ser a extensão de páginas. Todavia, o nosso objetivo a priori neste tópico é o de caracterizar a literatura que recebe adjetivos de infantil e juvenil, assim é essencial tentarmos compreender os aspectos que a diferem da literatura para “adultos”.

A escrita literária, independente da faixa etária, não pode se basear apenas na inspiração. Assim, Leyla Perrone-Moisés (1998, p.165) ressalta alguns itens indispensáveis à arte de narrar, assim como narrador, personagens, tempo, espaço, linguagem, temática, ironia, intertextualidade entre outras. Com relação ao requinte da palavra, deve haver concisão, exatidão, visualidade e sonoridade poética. No que tange a assuntos relativos à condição humana: circunstâncias que evidenciem a nossa incompletude e fragmentação, sem negligenciar a importância da imaginação. Com apreço à elaboração do ficcional: não devem se ausentar a intensidade, causada pela surpresa e o estranhamento, a verossimilhança, a impessoalidade, a universalidade, atemporalidade e a utilidade. Essas características que retratam o modelo de excelência da obra literária são igualmente aquelas relacionadas ao trabalho artístico do pintor, pois, ele precisa conhecer a concepção e jogo de cores, profundidades de luz e sombra e outras técnicas pictóricas. Assim sendo, as palavras são a matéria prima do escritor, logo, há necessidade de conhecimento e arranjo delas. Deste modo, o caráter literário dos textos está basicamente na integração de todos esses elementos que transformam em totalidade a subjetividade de estilo do escritor.

Os atributos, que diferem a literatura infantil da destinada aos adultos, são os relativos à estrutura e, portanto, insignificantes em relação à qualidade e à literariedade. Geralmente, como já antecipado acima, os textos infantis são extensamente menores e na maioria das vezes, não comportam um pensamento labiríntico do argumento. Ademais as ilustrações, a escolha e agrupamento das cores e o *design* de títulos e palavras-chave contribuem para a interpretação da história.

A respeito das ilustrações, é importante abrir um parêntese sobre as percepções de Peter Hunt (2010) no capítulo *A crítica e o livro-ilustrado*. Para o estudioso, há diferença entre o livro-ilustrado e o livro com ilustrações. O livro-ilustrado modifica a leitura do texto verbal, funcionando algumas vezes como paratexto. Assim, tanto as palavras como as imagens podem se complementar e, geralmente, não são demarcados por sequência linear. Os livros com ilustrações trazem textos que funcionam de modo independente das imagens. Sobre essa colocação, compreende-se a relevância semiótica e semântica das imagens para a interpretação da obra literária infantojuvenil.

Marina Colasanti (1979) acrescenta sobre a importância do caráter maravilhoso das histórias, independentemente da faixa etária, pois traz à tona a magia e a imaginação. Assim, este tipo de livro é como um brinquedo para o leitor. O que prepondera na obra literária para essa categoria é o entretenimento. Qualquer um aprecia uma boa história, que surpreenda, emocione e nos ajude a liberar tensões.

[...] um livro de contos de fadas, com cisnes, unicórnios, princesas. E antes que alguém se espante com a temática, num mundo de avançada tecnologia espacial, acho importante esclarecer que meu interesse e minha busca se voltam para aquela coisa intemporal chamada inconsciente. Não há, para as emoções, idade ou história. Nem eu, ao tentar escrevê-las, quis me dirigir a pessoas, deste ou daquele tamanho. Preocupe-me apenas em erguer estas construções simbólicas, certo de que o material com que lidava era imemorial, e encontraria em outra ressonância. [...] Muda a realidade externa. Mas a nossa realidade interior, feita de medos e fantasias, se mantém inalterada. E é com esta que dialogam as fadas interagindo simbolicamente, em qualquer idade, em todos os tempos (COLASANTI, 1979, p. 02).

De acordo com essa citação de Marina Colasanti (1979), um texto literário ultrapassa os limites da idade, independentemente de ser criança ou adulto. A relevância dos ingredientes do fantástico e do maravilhoso no contexto humano é deslocar o indivíduo de uma realidade dura e opressora para um mundo em que o impossível pode se realizar. Nesse aspecto, para Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), na elaboração de um livro, há a necessidade de se preocupar com o tipo de representação que revela a forma como o adulto quer que o leitor infantojuvenil veja o mundo. Portanto, a ficção para essa categoria, dispõem algumas vezes, de liberdade extensa quanto à efabulação e extravasa a realidade literal, o que permitirá ao leitor a criação de um mundo melhor por intermédio da literatura.

É possível perceber a complexidade do adolescente descrita pela metáfora que Marina Colasanti constrói: “o adolescente é criatura de duas cabeças, oficialmente autorizado a ser adulto e criança ao mesmo tempo” (COLASANTI, 1979, p.86). Sobretudo, assim como o gênero juvenil, a própria concepção de adolescência é volúvel, pois o jovem traz consigo uma realidade ambígua e melindrosa, ao passo que expressa ingenuidade e intolerância. Luís Antonio Groppo assegura que:

[...] a juventude torna-se, ao mesmo tempo, uma representação sociocultural e uma situação social [...] Ou seja, a juventude é uma concepção, representação ou criação simbólica, fabricada pelos grupos sociais ou pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a ela atribuídos. Ao mesmo tempo, é uma situação vivida em comum por certos indivíduos [...]. (GROPPO, 2000, p. 8).

Fanny Abramovich (1989) ressalta que a literatura proporciona ao leitor descobertas do complexo mundo em que vivemos. Ao passo que expõe de maneira tácita, às vezes, as contradições humanas, a desordem emocional e das relações interpessoais. Perceptivelmente, há a intenção autoral de que ocorra a identificação do leitor com as personagens do texto literário. Por exemplo, na trilogia em estudo, as protagonistas são da mesma faixa etária dos leitores e seus interesses coincidem sobre o assunto namoro, sexo, autossuficiência, rebeldia, violência, liberdade e etc.

Dessa maneira, a literatura infantojuvenil serve à utensílio de formação conceitual, mas também de emancipação do indivíduo e “[...] surge como um meio de superação da dependência e da carência por possibilitar a reformulação de conceitos e a autonomia do pensamento” (CADEMARTORI, 2010, p. 23). A literatura ainda é um instrumento fundamental para a infância e adolescência, pois ela contribuirá para o amadurecimento da psiquê, do fortalecimento da autonomia e, conseqüentemente, de uma transposição identitária menos conflituosa. Por exemplo, na fase turbulenta da adolescência, em que há uma busca incessante do jovem em se encontrar, a literatura, além de ser um entretenimento, pode ajudar na sua formação e informação.

Depois dessa sucinta ciência sobre a inauguração do gênero infantojuvenil no país, bem como de suas características, passaremos à exposição sobre questões relativas à escritura feita por e sobre mulheres. Em seguida, discutiremos acerca da elaboração ficcional que Stella Maris Rezende dá ao protagonismo feminino adolescente em sua obra.

1.2 Incursões Teóricas sobre a Autoria Feminina

Heloísa Buarque de Hollanda (1994) salienta que o feminismo enquanto movimento exprime a necessidade de luta pela significação. Dessa forma, observemos que pessoas, sob algum tipo de marginalidade, podem sofrer classificações de rebaixamento e receberem tratamentos diferenciados, quando é gerido pelo poder econômico ou simbólico. Um exemplo dessa contradição, que legitima valores contrários à luta feminista, é ter um dia especial para comemorar a “minoría” feminina: o “Dia Internacional da Mulher”. Por trás desta comemoração, há um interesse maior do que vangloriar a luta das revolucionárias que perderam suas vidas por igualdade de direitos. Na verdade, o mercado neoliberalista utiliza-se dessa celebração para gerar lucros e, ainda, promover o reforço da imagem de uma feminilidade e suas fragilidades (FIGUEIREDO, 2015, p.3). Apesar de ainda subsistir essa ultrapassada visão do sexo frágil, na sua obra *A Dominação Masculina*, Pierre Bourdieu considera que o movimento feminista, num futuro muito próximo, será capaz de “[...] abalar as instituições, estatais e jurídicas, que contribuem para eternizar a sua subordinação” (BORDIEU, 2012, p. 07). Pelo menos é o que estamos vendo, mesmo que a passos lentos, mulheres, antes silenciadas, oprimidas e abusadas, passaram a insurgir-se contra a violência doméstica, as desigualdades sociais e econômicas, as quais foram e ainda são submetidas. Com efeito, os movimentos feministas ganharam maior visibilidade e força, possibilitando a participação efetiva de muitas mulheres, advindas de todos estratos sociais e intelectuais distintos.

Apesar das leis estabelecerem a equivalência de direitos e deveres entre todos os indivíduos, faz-se necessária a busca constante por essa garantia. Por conseguinte, a igualdade entre os sexos seria possível pela equidade de direitos e deveres, diante das necessidades e competências de cada indivíduo, com oportunidades de desenvolvimento ambivalentes, como por exemplo, políticas de contratação em empresas, carreira impulsionada por incentivos ao estudo, salários mais igualitários e estender a concepção do perfil de liderança, são uma das pautas mais discutidas.

De acordo com Rita Teresinha Schmidt (1995), ainda há muito a ser feito para legitimar a autoridade feminina em qualquer espaço, profissão e contexto. Contudo, o que hoje se usufrui foi adquirido gradativamente, por intermédio de atos isolados de revolucionárias, devido à persistência e determinação de escritoras, sobretudo do século XIX. Essas mulheres tiveram que resistir contra as ansiedades e incertezas do

ofício de escritor como porta-voz de minorias e a sua eficiência discursiva para representar diferentes realidades ausentes ou “falseadas” pela sociedade.

Tal qual Schmidt (1995), Adriana Lopes Araújo (2012) salienta que a literatura de autoria feminina vem se avolumando desde o século XIX. Nessas páginas, facilmente se encontram recuperações históricas das conquistas femininas, a abdicação e o repúdio ao silenciamento e ao claustro, as identidades múltiplas e heterogêneas das mulheres. Sobre isso, Simone de Beauvoir (1970) assegura que os homens foram os responsáveis pela divulgação, efetivação e perpetuação estereotipada da multifacetada esfera feminina. Por outro lado, R.Howard Bloch (1995) é mais enfático e assevera que a opressão sobre as mulheres se iniciou desde os tempos primórdios com a cultura cristã. Contudo, a literatura foi e é um veículo que promove discussões sobre o discurso misógino e revela o comportamento subjetivo das mulheres. De acordo, com Regina Dalcastagnè (2005), além do silenciamento como intelectuais, o que as inibiram de falar do mundo ou de si próprias foi o reduzido espaço que sobrava, já que a representatividade masculina nos romances brasileiros ainda era maciça.

De acordo com a *Revista Cult* sobre uma pesquisa iniciada em 2003 pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, da Universidade de Brasília, sob a coordenação da professora Regina Dalcastagné, o perfil do romancista brasileiro ainda é o mesmo de seis décadas anteriores (anos de 1960): Homem, branco, heterossexual e de classe média. Quanto ao protagonismo nos livros literários, esses dados são similares.

Analogamente, conforme a referida pesquisadora, houve aumento de 12% nas publicações de autoria feminina, um número não muito significativo em relação ao tempo. A posição de mulheres como personagens também é, na grande maioria, branca e de classe média, que vivem nos entornos de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Ao exposto, Regina Dalcastagnè (2008) adverte que o fato de existir uma denominação para a produção literária feita por mulheres, separando-as das publicações de escritores homens, já é um tipo de rebaixamento. Enquanto a produção literária masculina não necessita de rotulações para se caracterizar, a escritora, além de ter que certificar o seu talento como qualquer outro escritor, busca pela legitimação de sua voz de intelectual.

Perto do fim do século XX, textos como o de Marina Colasanti (1997) *Por*

que nos perguntam se existimos? são fundamentais para entendermos que ainda existia um preconceito em relação à literatura de autoria feminina. Já nos anos 2020, percebemos avanços, mas há um longo percurso a ser percorrido, quando obras publicadas por mulheres tendem a ser consideradas como “coloridas de rosa”. E as suas escolhas de gêneros são, algumas vezes, abordadas de maneira diferente pelo mercado editorial. Marisa Lajolo arremata a questão quando esclarece que é preciso valorizar as escritoras que obtiveram destaque, burlaram os padrões excludentes da sua época e conseguiram colocar o seu nome nas histórias literárias pelo seu arrojo, talento estético e competência intelectual. Podemos exemplificar como pequena fagulha desse grupo considerável de escritoras: Adélia Prado, Hilda Hilst, Ana Maria Gonçalves, Carolina de Jesus, Conceição Evaristo, Rachel de Queiroz, Cora Coralina, entre outras.

As questões ligadas ao gênero circundam o argumento central de seus livros, permitindo-nos conhecer o que pensam sobre o lugar ocupado pela mulher na tradição literária e patriarcal. Assim, a literatura permite contemplar tais reflexões, pois as aborda nos fazendo repensar sobre realidades aparentemente normais e legitimadas, como é o domínio do patriarcado sobre o corpo e a sexualidade femininos. É sabido que nossas relações sociais e simbólicas têm base androcêntrica: “[...] é preciso realmente perguntar-se quais são os mecanismos *históricos* que são responsáveis pela *des-historização* e pela *eternização* das estruturas da divisão sexual e dos princípios correspondentes [...]”. (BOURDIEU, 2012, p. 07, grifo do autor). Possivelmente, tudo tenha começado no tempo em que a força masculina era determinante para a sobrevivência. No entanto, hoje o poder simbólico atuante nas relações não está mais relacionado à potência do esforço, pelo contrário, está na sutileza da sagacidade e da persuasão. Desse modo, a superação do paradigma da supremacia da robustez, a marginalização das mulheres, vista como algo natural pelas estruturas sociais, não deveria mais existir. Acerca de tal questão, Pierre de Bourdieu comenta que

A divisão entre os sexos parece estar "na ordem das coisas", como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas "sexuadas"), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação [...] (BORDIEU, 2012, p. 17).

Baseada nesses pressupostos, a crítica literária procura desestruturar a legitimidade e problematizar a misoginia que está às voltas com as representações femininas no cânone literário. Como já afirmamos, a literatura, nesse sentido, transforma-se em palco para desconstruir paradigmas do que é ser mulher, da harmonização das múltiplas identidades, conferindo-nos uma representatividade, que amplia o alcance das vozes femininas. No argumento de Luíza Lobo, a literatura de autoria feminina precisa encontrar o seu lugar de fala dentro do universo macro da literatura, parando de destacar somente uma vivência de submissões. Essa obsessão por esse assunto acaba reverberando um discurso negativo. Na verdade, as temáticas devem se distanciar das atividades tradicionalmente consideradas “domésticas” e “femininas” e ainda de outros estereótipos do “feminino” herdados pela história e associados à mulher continuamente até os dias atuais. Por outro lado, Nelly Novaes Coelho (2000) considera válido o debate sobre a categoria, pois concede às mulheres escritoras uma visibilidade social. Ademais, ressalta que o mais importante da escrita feminina é a “escrivivência”, termo utilizado por Conceição Evaristo para se referir a escrita de vivência de mulher na sociedade, pois o sistema sociocultural ainda apregoa diferenças relevantes entre o ser mulher e o ser homem. Enquanto isso, Regina Dalcastagnè (2008) vaticina que a conjuntura marginal que ainda sombreia a performance de escrever das mulheres não será revogada por completo. Isto se deve ao fato de que, como estão vinculadas à expressão de uma minoria, elas fazem oposição ao cânone, e terminam por configurar o seu produto em marginal.

Por fim, em vista dos argumentos apresentados, Stella Maris Rezende é considerada, juntamente com outros nomes da literatura escrita por mulheres, uma autora relevante para o acervo cultural do Brasil. Suas obras dão representatividade à mulher e, sobretudo, é importante porque mostra qualidade estética e criatividade a um gênero ainda sob o signo de subliteratura.

Nas linhas a seguir, trataremos dos aspectos estilísticos da trilogia para jovens: *A mocinha do Mercado Central* (2011), *A sobrinha do poeta* (2012) e *As gêmeas da família* (2013).

2. STELLA MARIS E SUA TRILOGIA PARA ADOLESCENTES

Trilogia² é um termo de origem grega que significa “três discursos ou três textos”, independente do campo artístico, seja este literário, musical, cinematográfico ou científico. Na sua estrutura, a obra se subdivide em três partes ou ainda se configura como uma série de três obras, cujos assuntos formam uma sequência.

Para compreendermos a organização de uma trilogia, o leitor deve encontrar um elo que as une. No nosso sistema literário, há algumas obras que estão reunidas pelas especificidades do movimento literário no qual foram escritas, como por exemplo, a trilogia machadiana com as obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899) e *Quincas Borba* (1891). Inseridas na escola realista, elas fazem uma crítica irônica à sociedade burguesa, por meio de reflexões do narrador e divagações das personagens. Existem também algumas obras que são conectadas pelo tema, como os romances indianistas de José de Alencar, *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Em outro caso, o mesmo personagem aparece como herói, geralmente, enfrentando diversas aventuras. Apesar de ser uma série com cinco volumes, *Os Karas*, de Pedro Bandeira, pode-se configurar como ilustração da nossa última indicação.

Não basta ser trilogia para cair no gosto do público jovem, é necessária a presença dos ingredientes ficcionais de aventuras e de fantasia. Alguns desses livros conseguiram ultrapassar barreiras temporais e são de interesses de gerações posteriores as suas publicações. Além disso, muitas seguem para serem adaptadas para a arte cinematográfica, como por exemplo, *O Senhor dos Anéis*, escrita por John Tolkien em 1954 no Reino Unido. Esta saga já foi traduzida em vários idiomas. E todos os produtos ligados a essa história de aventura e magia renderam milhões e muitos de seus aficionados pagam qualquer preço para que o objeto lançado faça parte de suas coleções pessoais.

Outras trilógias cinematográficas têm obtido grande destaque nas bilheteiras e nos canais fechados de TV, como *Matrix*, *Identidade de Bourne*, *Jogos Vorazes* e tantas outras.

² Como esta dissertação centra sua análise em três livros, para que o leitor entenda sobre qual livro cuidamos naquele tema específico, cada passagem do livro analisado ou referenciado nas citações adotará uma sigla específica: *A mocinha do Mercado Central* (MMC), *A sobrinha do poeta* (SP) e *As gêmeas da família* (GF).

A maior parte de estas são narrativas que priorizam muita ação, efeitos especiais e uma trilha sonora impactante.

Em relação às obras de Stella Maris Rezende aqui abordadas, é de fundamental importância situar o leitor sobre o motivo pelo qual as consideramos uma trilogia. Nesse sentido, as referidas histórias se conectam pelos seguintes elementos.

a). Pelo argumento ficcional no espaço da biblioteca

O assunto que perpassa dentro dessa trilogia é a temática do mundo da jovem e a sua relação com a complexidade humana, bem como a paixão pelas palavras e tudo que a literatura suscita: o amor aos livros e a sua concepção libertadora. Assim, o fio condutor se materializa no espaço afetivo da biblioteca, que se faz presente nas três narrativas:

Então existia uma beleza assim! Vai ver toda biblioteca é um lugar encantado. [...] ela ficou muito tempo naquela biblioteca de estilo manuelino (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 82).

[...] Não demorou muito pra maioria das pessoas encaifarem com aquela biblioteca (REZENDE, *SP*, 2012, p. 11).

O retrato de Machado de Assis, imponente na parede central da biblioteca Umbelina Gomes, notou que as três irmãs entraram de modo solene (REZENDE, *GF*, 2013, p. 55).

Sobretudo, faz-se importante ressaltar o significado de liberdade e formação crítica e linguística que a biblioteca suscita nas protagonistas da trilogia. Porquanto, a biblioteca se constitui perceptivelmente como fio narrativo das obras, substituindo o lugar de pertencimento de família e oferecendo, assim, acolhimento e afetividade que, geralmente, são encontrados no lar e entre familiares.

Em vista disso, as obras compõem uma trilogia que problematiza questões existenciais e simbólicas e ainda se constituem como enredos independentes.

b). O corpo feminino reificado

Paralelo à trama central da trilogia, Stella Maris aborda um assunto da

atualidade, que tem chamado muito a atenção da opinião pública, e que está constantemente nas manchetes de telejornais e mídias sociais: a violência contra a mulher (desde xingamentos, proibições e agressões físicas que, mais cedo ou mais tarde, culminam em casos de feminicídios). Assim, autora escreve para cada livro uma história em que a mulher é vítima de um agressor, como o estupro de D. Bernardina.

[Dona Ana Clara] [...] estava passeando toda contente, distraída de repente pulou na frente dela a polícia militar da ditadura! Ela foi encapuzada e levada pra um lugar escuro, e os homens ficavam gritando pra ela dizer tudo que sabia sobre o movimento estudantil numa universidade...

_ Ela foi confundida com uma comunista!

_ A coitadinha não conseguia dizer nada, não falava nem o próprio nome, porque o susto provocou paralisia facial e perda da voz (REZENDE, *GF*, 2013, p.132).

Não querendo ouvir, não quis dizer mais nada à Gária. Apenas foi lhe rasgando a blusa e a saia, com o olhar cada vez mais estranho. [...] era forte nos braços, nos joelhos, no olhar estranho. Jogou-se sobre ela, e começou a fazer o que tinha vontade de fazer [...] abriu-lhe as pernas [...] (REZENDE, *SP*, 2012, p. 108-109).

Ao colocarmos os fragmentos acima em confronto, a proposta é que o leitor veja como o corpo feminino está à mercê da arbitrariedade do patriarcado, na figura do Estado e na dominação do homem. No primeiro caso, a mulher, mesmo não tendo nenhum traço que indicasse a sua ligação com o comunismo, fora presa fácil no interrogatório dos ditadores. Embora haja evidências de inúmeras injustiças e enganos cometidos em relação às pessoas torturadas neste período ditatorial brasileiro, fato é que a mulher não era somente forçada a admitir a sua associação ao movimento, seu corpo era ultrajado e vítima de muitas abominações, principalmente as de origem sexual. A violação dos corpos por meio da penetração simula um ato de poder e, do lado passivo, o de submissão. Com isso, a tentativa de estupro sofrida por Leodegária mostra a reificação do corpo feminino, principalmente, quando há rejeição por parte da companheira. A tendência do homem é mostrar por meio da força a sua autoridade sobre o seu desejo, o seu corpo e a sua vida.

De maneira gradativa, a autora dessa trilogia vai mostrando a intensidade das agressões contra mulher. Na obra *A mocinha do Mercado Central*, há uma cena de violência sexual, mais intensa e degradante, contra a mãe de Maria Campos:

Bernardina com dezoito anos estava naquele ônibus. Cochilara um pouquinho. Sentia-se alegrinha. De repente, a freada brusca. O susto. O pavor. Minutos depois, enquanto os outros esvaziavam sacolas, bolsas e malas de mão, o mais jovem dos bandidos olhou pra ela. Hesitou por um breve instante. E obedeceu à ordem do chefe. Cometeu o crime (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 21)

Nesse último trecho recortado, o agressor é coagido a praticar o abuso sexual tanto como um rito de iniciação à maldade e inclemência às vítimas, como, principalmente, para provar a sua virilidade e se iniciar sexualmente. Constrangido, após a violência, o rapaz pede perdão a Bernardina. Temos, portanto, igualmente o homem sendo oprimido pelos rigores do sistema patriarcal que, educa, desde muito cedo, o menino a afirmar a sua masculinidade.

Dessa forma, são, portanto, três personagens que vivenciam o processo de coisificação do feminino, como reforço de uma tendência do patriarcado. Essa condição abjeta do corpo e dos sentimentos da mulher é histórica e, mesmo após a evolução social, não desapareceu totalmente. Assim, ao longo dos anos, difundiu-se a ideia de que tudo relativo à existência da mulher estaria sempre à disposição dos serviços e prazeres masculinos, bem como a sua sexualidade vista como propriedade do Estado e da Igreja.

Contudo, interessa-nos, sobremaneira, compreender o sentido de posse sobre o corpo da mulher. Simone de Beauvoir (2016, p. 11) reflete que na história sempre uma posição secundária foi delegada à mulher. Ela é sempre *o outro*. Sua condição de inferioridade decorre de um contraste com a existência da figura central masculina. Assim, ao longo dos anos, difundiu-se a ideia de que a mulher e o corpo feminino estariam sempre na posição de vassalagem e à disposição de satisfazer os prazeres masculinos. Acrescenta-se à discussão de Beauvoir a teoria de Michel Foucault (1999, p. 75) ao considerar que, durante muito tempo, o corpo feminino foi tido como estranho e obscuro, e, por conseguinte, deveria sofrer processo de docilização. Dessa maneira, a mulher passa a ser confinada ao espaço doméstico, a serviço do homem e da família, seguindo os mandamentos inculcados pela sociedade patriarcalista. Esta domesticação viria por meio da força ou do trabalho doméstico.

c). Pela intromissão de um episódio ou ideia central de um livro em outro

Há um tipo de intromissão de acontecimentos e/ou personagens dos outros

dois livros na primeira publicação da trilogia, em *A mocinha do Mercado Central* (2011), isso parece deixar claro que já havia a ideia do nascimento da trama dos dois livros subsequentes.

[...] Era só ele que ela via. Acontecesse tudo, a casa fosse levada pela enchente [...] ou a mãe enlouquecesse e ela tivesse que visitá-la num sanatório, escutá-la, dizer mil vezes que tem três filhas, uma se veste de fé, roupa azul, a outra de esperança, roupa verde, a outra de caridade, rosa; ou ela, a única filha de fato [...] (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 13).

No último capítulo de *A mocinha do Mercado Central* (2011), há uma referência ao argumento de *A sobrinha do Poeta* (2012): o curioso mistério que acontecia na Biblioteca Umbelina Gomes. A heroína do livro de 2011, também entusiasmada e intrigada com a identidade secreta do autor dos acréscimos nos clássicos brasileiros, anima-se em resolver o enigmático caso da canetinha iriscor.

[...] Maria vê e ouve pessoas que já morreram e isso é no mínimo um embondo perturbativo. Por falar em umas que vagueiam, Maria também já frequenta a Biblioteca Umbelina Gomes, de Dores do Indaiá, intrigada que tem um fantasma que aparece de noite e acrescenta uns escritos nos livros de certa sexta prateleira da sexta estante (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 102).

Outro comentário relevante a ser feito é que esse trânsito de personagens dá um toque de verossimilhança à história de Maria Campos, como se fosse uma obra baseada em fatos reais. Como se sabe criações artísticas advindo desse gênero chamam mais a atenção do público.

d). Pelo elemento temporal

Se levarmos em consideração a relevância do tempo, a sequência das obras pode ser organizada de maneira inversa aos anos de publicação. Assim, *As gêmeas da família* (2013) possui um enredo situado na época da ditadura militar, nos anos de 1960. A seguir a ficção *A sobrinha do poeta* (2012), pois parece subtendida a ideia de que os fatos acontecem nos anos de 1961, ano de publicação do poema *A casa* de Emilio Moura, pelas evidências no trecho: “Cândida poderia entregar ao pai o livro já publicado, acabado de sair do prelo” (REZENDE, *SP*, 2012, p.167). Já o último

título, *A mocinha do mercado central* (2011), a narradora Tia Marta revela que a época dos acontecimentos que vive Maria é mais recente do que a das outras duas obras. Na caracterização do caráter da personagem, surgem informações de suas predileções e ídolos. Maria é apaixonada por Selton Mello e pelo filme *Lisbela e o Prisioneiro*, que foi lançado no ano de 2003. Como se vê, é possível atar as narrativas da trilogia pelo critério temporal. Embora tenhamos apresentado alguns vínculos entre as obras, de toda forma, o leitor tem a liberdade de realizar as suas leituras de forma independente.

Assim, cada característica aqui abordada pode corresponder a elos que corroboram para a definição de que esses três livros fazem parte de um projeto de Stella Maris sobre trilogia, principalmente para os seus leitores jovens.

2.1 O Projeto Literário de Stella Maris Rezende: Estilo, Criatividade e Ousadia com a Palavra

O projeto literário de Stella Maris Rezende, voltado tanto ao público adulto como o infantojuvenil, define-se pela multiplicidade de gêneros textuais: romance, novela, crônica, conto e poesia. Hoje, aposentada do magistério nas áreas de Língua Portuguesa e Literaturas, ela exerce o ofício de escritora e desempenha inclusive as atividades de desenhista, cantora e atriz. Atualmente, reside no Rio de Janeiro, mas é mineira de Dores do Indaiá. No seu percurso criativo, foi vencedora de vários prêmios importantes, como *O Prêmio Jabuti*, na categoria de melhor livro infantojuvenil. A sua inquietação como escritora parece buscar um lugar de ressignificação da identidade feminina, como em outras renomadas escritoras: Marina Colasanti, Conceição Evaristo, Adélia Prado, Hilda Hilst e Valéria Maria Resende, dentre outras.

Na primeira vez em que chamou a atenção da recepção crítica, Laura Sandroni (2001) comenta ter sido *O último dia de brincar* (1997), o livro revelador da originalidade de Stella Maris. O enredo, aparentemente simples, reconta o universo infantil em diversos lugares do país. Antes disso, outra estudiosa Tatiana Belinky (1988) ressaltou que essa escritora mineira foi e é presença indispensável nos avanços colhidos pela literatura Infantojuvenil, devido à sua categoria laboriosa e singular com a linguagem, conduzindo a um enredo sensível e profundo, mesclando

realidade e ficção.

A partir de então, Stella Maris Rezende e o conjunto de suas obras têm recebido importantes críticas do público leitor e ainda de pesquisadores das áreas de Literatura. Na imprensa escrita, de tempos em tempos, também sai uma reportagem ou uma crítica sobre uma obra ou referente ao projeto estético de Stella Maris. O *Jornal Rascunho* enfatizou que suas composições são produtos de uma inventividade inconfundível, advinda de um perfil de leitora notável. Ademais, da intertextualidade, Rezende sempre coloca em suas obras personagens que possuem o hábito de leitura. A autora comenta que a magia da leitura fora apresentada pela mãe quando criança, por meio de causos e contações de histórias. E logo depois ela naturalmente foi instigada a se adentrar no ofício da escrita. A autora ainda revela que o incentivo e orientações dos professores foram decisivos para se tornar escritora:

Depois, vieram os professores, que foram fundamentais, porque logo descobriram minha vocação. Eu tinha oito anos quando uma professora, depois de ler minha composição (hoje se diz redação) de quase 20 páginas, disse: “Stellinha, você vai ser escritora”. A partir daí passei a frequentar com mais afinco o lugar mais importante da escola, a biblioteca. Diziam que eu deveria exercitar as palavras e soltar a imaginação (REZENDE, *Jornal Rascunho*, 2012, s.p).

Em suas entrevistas, mais especificamente a que concedeu ao *Universo dos Leitores*, Stella Maris divulga como constrói a planta ficcional de seus livros. Segundo a escritora, os enredos são construídos aos poucos, por intermédio de imagens, frases soltas, lembranças e observações. Acrescido a isso, qualquer detalhe da realidade lhe serve como estímulo. Para ela, o importante é fazer arte com as palavras e se sente instigada pela exigência desse público leitor. Com sutileza, aborda temas considerados embaraçosos para a faixa etária de seus leitores. Em muitos de seus argumentos, ela valeu-se da fusão de fantasia com a realidade para criar enredos misteriosos e mágicos. Outro ponto que chama a atenção é o fato de a cidade de Dolores do Indaiá (MG) ser frequentemente o cenário de suas histórias. Para isso, a sua infância foi marcante e permanece viva e saudosa em suas lembranças:

Desde menininha, sempre me senti fascinada pelas palavras e o nome “Dolores do Indaiá” me soava sonoro e poético. Minha vó Chiquinha, mãe do meu pai, sempre morou nesta pequena cidade do centro-oeste de Minas, e quando eu a visitava gostava de observar cada detalhe de sua casa e de seu comportamento, em meio às histórias e brincadeiras com as

palavras. Ela mudava o nome das coisas e das pessoas, apenas no intuito de brincar, e isso atiçava a minha imaginação. Para ela, a Avenida Afonso Pena em Belo Horizonte era a Avenida Sanfona Pena. Uma pequena mudança de letras e de sentido, uma porta singela para outros significados. (REZENDE, *Jornal Rascunho*, 2012, s.p).

Embora escritora renomada, Stella Maris Rezende afirma que, no início da carreira, foi extremamente difícil. Conta que teve que se abster de alguns gastos pessoais, como roupas e sapatos para conseguir publicar, assim se deu sua primeira publicação independente em 1979. No entanto, percebe que seus esforços valeram a pena, pois somente a partir das publicações constantes de seus livros, sua arte começou a ser reconhecida. Depois, com os prêmios, tudo foi ficando menos complicado. Todavia, ela costuma a dizer que sempre existirão dificuldades: “Escrever é como viver, ou seja, há sempre obstáculos e problemas” (REZENDE, *Jornal Rascunho*, 2012, s.p).

Feita esta rápida introdução sobre as circunstâncias e influências que antecederam o seu ofício de escritora. Passaremos agora aos comentários sobre algumas peculiaridades na composição de seus livros. O primeiro deles é dizer que, a nosso ver, o estilo de Stella Maris alinha-se a um movimento estético denominado pela classe artística atual, como Neobarroco. Essa nova designação faz frente a outro termo que parecia incompleto e contraditório, o Pós-modernismo. Omar Calabrese (1988), citado por Gabriela Moura Ferro (2009), considera que a partícula *neo* seria um retorno a complexidade e o hibridismo de contradições, características singulares do Barroco, além da predileção que há pelo sensorial e visual.

A sua primeira simpatia perpassa pela composição de episódios em que o insólito intercala-se com o real. Um acontecimento, que ilustra essa ocorrência, é o do encontro de Maria Campos com a sua avó falecida D. Duca, do livro *A mocinha do Mercado Central* (2011). Para o leitor desavisado é bem capaz de ele nem perceber que seja fruto de um devaneio da protagonista.

Ela se levantou e entrou no quartinho que ficava de pareio com o banheiro [...] Encontrou a avó com um terço na mão, ajoelhada diante de Nossa senhora do Loreto. Que dizia pra ela:

_ Duca, não tem cabimento terem construído a minha igreja de costas pra Morada Nova. Me puseram de costas para a cidade, olha só que povo ignorante.

[...] Ela [Maria] iria atrapalhar a conversa das duas. Mas já estava na hora de deitar e dormir.

_ Desculpe vó...

[...] apoiou a cabeça no travesseiro (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 28- 29).

A segunda predileção é por tramas de mistérios, mas nunca se descuidando do elemento poético ou teor humorístico na feitura do texto. Nas suas obras, o ritmo e a sonoridade são preservados pelo cuidadoso arranjo harmônico das palavras no texto, aproveitando figuras de linguagem muito exploradas na poesia, como o emprego de anáfora, aliteração e assonância. “Na casa das Mercês”, “Na casa de Mariinha”, “Na casa de polidora”, “Na casa de Cândida”, “Numa casa com buganvílias”, “Numa outra casa”, “Nas casas todas de Dores” (REZENDE, *SP*, 2012). Os trechos escolhidos são títulos de subcapítulos de *A sobrinha do poeta* (2012). Essa repetição da expressão “na *casa*”, sempre no início da oração, configura a presença da anáfora, a qual confere ritmo e musicalidade ao texto. Além do reforço da ideia de que, naquele momento da história, todos da pequena cidade estavam contagiados pela magia do mundo da leitura. Outro recurso linguístico presente em suas narrativas é o humor. O teor cômico confere efeito de sentido e expressa algum significado inusitado diferente da leitura óbvia do texto.

O guardião girou a maçaneta e entrou, com os braços dobrados para trás, mas fitando-a firmemente:

_Vim te desejar muita **merda!**

[...] Ela riu. Quando ouvira pela primeira vez essa historia de desejar merda para os atores, levou o maior susto, mas depois aprendeu que é tradição do teatro [...] que nesse caso significa outra coisa, uma coisa boa, sucesso

Ela adorou esse embondo de uma coisa fedorenta vira uma coisa que se imagina boa. (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 102-103, grifo da autora).

Assim, a partir do trecho, observamos que o efeito humorístico é provocado pela palavra “merda”. O conceito contextual da palavra foge do sentido que estamos habituados a empregar, por isso pode provocar risos no leitor.

Como na ficção, mais uma preocupação estilística de Stella Maris é sobre sua tentativa de envolver seus leitores num universo de erudição, com intuito de alargar o seu horizonte de conhecimento sobre arte, história, mitologia cristã e pagã, e simbologias. Com certeza, as interferências de divagações ou suspensão dos acontecimentos para elucidar alguma informação mais complexa, quase sempre são evitadas, porque deixariam a trama mais lenta, característica pouco atrativa para indivíduos que gostam de adrenalina, como é o caso desse público-alvo. Por isso,

alguns trechos narrativos se assemelham à linguagem fílmica, como o uso de diálogos curtos, narração mais descritiva e recursos visuais por meio da ilustração. Com respeito ao detalhamento minucioso de certos lugares pode parecer desnecessária à primeira vista, mas sua finalidade é permitir ao leitor ter acesso a mais informações sobre lugares culturais e que guardam a tradição. Aqui cabe a relevância sobre isso porque é uma oportunidade de desconstruir alguns preconceitos da nova geração, ao acreditar que tudo que se refere ao passado é ultrapassado.

Ela se aproximou. Viu as mesas com tampo de vidro. Dentro delas, livros que eram preciosidades, não podiam ser manuseados, estavam ali apenas para serem contemplados. Um cenário de filme. Nídia chegou perto de uma das mesas de madeira. Ninguém olhou pra ela, os sete visitantes estavam grudados nos livros, eram estátuas vivas, cada uma com o seu livro.

(REZENDE, *MMC*, 2011, p. 80).

Contudo, tanto a tradição quanto o cotidiano ganham espaço nas histórias de Stella Maris. Desse modo, a escolha dos argumentos para as suas histórias costuma acompanhar as informações do dia a dia do seu leitor. Em geral, são assuntos que estão em evidência na imprensa televisiva, impressa e/ou nas mídias sociais, tais como esquizofrenia, depressão, estupro, gravidez indesejada, suicídio de jovens e diversas outras configurações de violência urbana, principalmente contra a figura feminina. Nesse caso, ela prefere à dramatização do tema, pois o uso de digressões, para os jovens, seriam maçantes. O fragmento abaixo pode ser um esclarecimento do que acabamos de abordar:

_ Para de fugir de mim, viu, Gária?

João Francisco a fitava firmemente. [...]

_ Está bem, João. Vamos conversar.

_ Vamos namorar, você quer dizer. [...]

Leodegária Moura não quis aquele beijo, [...] aquele carinho desagradável no cabelo, no queixo, nos seios. Empurrou o namorado com toda força, quando ele lhe desabotoou com fúria a blusa e abriu a boca sobre os seios dela.

_ Chega! Não quero. Acabou tudo, João (REZENDE, *SP*, 2012, p. 41- 42).

Este trecho é um entre outros episódios em que a mulher é vítima de abusos, quando não é subjugada e humilhada em alguma situação prosaica. Desse modo, a representação feminina e a sua relação subserviente às regras do mundo patriarcal são

uma constante nas circunstâncias de suas histórias.

Por meio da representação de cenas similares àquelas que ocorrem todos os dias no país, seus livros acabam enfatizando a necessidade de se repensar as relações interpessoais e de gênero no mundo contemporâneo. Muito dessa conversa estabelecida com seus leitores é transportado para a criação de tensos episódios, em que o jovem herói de suas tramas aparece em circunstâncias de conflito consigo mesmo ou com o outro.

_Por que não se contentou em dar nomes de virtudes? Já bastava esse embondo, mas não, a senhora resolveu que as filhas deveriam também vestir das cores que representam as virtudes...

_Tudo isso faz parte da promessa.[...] Podem namorar, como quiserem, mas me ajudem a cumprir a promessa, faltam só três anos...

_Está bem, **sua doida**. Faz uma saia nova pra mim. Azul como sempre. Mas que tenha um corte bem moderno, viu? (REZENDE, *GF*, 201, p. 26).

O fragmento acima parece caracterizar um conflito de gerações. Assim, a intolerância e afronta da jovem rivaliza com a pacatez e credence materna, que não consegue se posicionar como autoridade diante das filhas. De fato, alguns pais hoje mantêm a mesma educação permissiva aos filhos, fazendo com que vida e ficção dialoguem entre si.

Como se percebe, essa autora está atenta a decadência das relações interpessoais, particularmente entre pais e filhos. Sempre que pode também reforça o seu gosto particular e intimidade com a palavra. Em entrevista concedida por esta estudiosa, Stella Maris ressalta que possui uma predileção por vocábulos incomuns ou quase esquecidos no uso diário da língua portuguesa, mas que, quando aplicados, geram belos efeitos sonoros. A nosso ver, ela parece se preocupar com todos os elementos romanescos, desde o mais simples até o mais complexo deles que, além de entreter, ajuda na formação intelectual e cultural do jovem ou mesmo de seus leitores adultos. Dessa maneira, o emprego de expressões mineiras e de termos da linguagem padrão recria o universo linguístico das muitas Minas. Os termos em “mineirês” são carregados de inferências culturais, como exemplo as expressões “ara mais ta”, “larga a mão disso”, “carecer”, “embondo”, etc.

Mas Maria ainda ficou imaginando mais coisas, antes de se concentrar na personagem que interpretaria dali a duas horas. Imaginou, por exemplo, que ela e o Sérgio, depois da estreia da peça, sairiam para comer uma

pizza num dos lugares mais **tranchãs** de São Paulo. E depois da pizza, o que aconteceria? Será que teria coragem de „deixar de ser moça“, como diria Bernardina? Ela ficou imaginando. Ela que estivesse em Copacabana e não entrara no mar, por vergonha de mostrar o corpo, tão pudica, **tão coió da roça**, tão tímida, tão diferente da maioria das meninas da mesma idade. Ela que em vez de dizer „estou menstruada“, ri e fala „**estou monstruada**‘ [...] (REZENDE, *MMC*, 2011, p.103, grifo nosso).

Essa preocupação e valorização do plano formal do texto, um caráter inerente ao cultismo do Barroco, sugerem os habituais jogos de palavras e combinação de termos contraditórios. Um exemplo é o encontro das palavras opostas “horrrível e maravilhoso” para sintetizar o sentido de mundo. Essa junção de sentidos contrários da palavra parece relacionar ao mesmo sentido de viver, com todos os seus encantos e laboriosas dificuldades. Assim a palavra é, para Stella Maris, a metáfora da vida. Elas nascem, são úteis por um determinado tempo e depois morrem esquecidas dentro de algum livro. O jogo com as palavras também é identificada no hibridismo linguístico, em que neologismos convivem harmoniosamente com expressões mineiras, como no fragmento a seguir: “Uma mesa *estranhumana*”; “[...] demais da conta!” (REZENDE, *GF*, 2013, p. 44-57).

Mais um aspecto de sua produção literária é evidenciar a tradição popular, principalmente a típica vida do interior que, às vezes, é desprezada e esquecida ante aos atrativos de lazer, urbanidade e facilidades 24 horas dos grandes centros urbanos. “Maria já um tanto sedutora e cativante, argumentou que passar algum tempo fora da casa materna seria bom, diferente, aventureiro, e com certeza daria a ela Maria muitas oportunidades de aprender muitas coisas [...]” (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 20).

Muito sobre o estilo de Stella Maris – considerada como a nova Guimarães Rosa pelo jogo e argúcia com o uso da palavra, em matéria de arranjos sonoros e semânticos – vem sendo desvelado, mas ainda há bastante a se descobrir sobre seus escritos sob variados gêneros. Vânia Maria Resende (2016), em seu artigo *A sagacidade na literatura de Stella Maris Rezende: uma questão de estilo e arte* ressalta que houve, desde os anos iniciais de sua produção, a manifestação de uma consciência estética esforçada. Assertiva que vem de encontro às declarações da escritora mineira em uma das suas entrevistas: “Sou uma artista que lida com a magia da linguagem, as imagens, a imaginação, as metáforas, as ambiguidades, a mentira, a verdade, os mistérios, as delicadas e as terríveis perguntas da condição humana” (RESENDE, 2016, p. 12).

No que tange ao desenrolar dos enredos da trilogia em análise, não são unicamente lineares. As duas obras *A sobrinha do poeta* (2012) e *As gêmeas da família* (2013) apresentam-se de maneira não-linear. Já em *A mocinha do Mercado Central* (2011), sua estrutura está fragmentada nos três primeiros capítulos e, só após o terceiro capítulo, é que a narrativa se desenvolve de forma linear. Assim, é construída *in medias res*: “[...] processo deliberado de alterar a ordem dos eventos da história ao nível do discurso: o narrador inicia o relato num momento já adiantado da ação, recuperando depois os fatos anteriores por meio de uma analepse” (REIS; LOPES, 1988, p.258-259). No primeiro capítulo, por exemplo, *A ideia*, os acontecimentos são antecipados pelo narrador: “Mas antes, bem antes, o que havia era uma certidão de nascimento, só uma certidão de nascimento, e ela era só Maria Campos” (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 17). Esses marcadores temporais revelam a ruptura com a ordem cronológica dos acontecimentos, ferindo o encadeamento lógico da trama. Consoante a Carlos Lopes e Cristina Reis (1988), analepse se relaciona ao conceito designado pelo termo *flashback*: “Entende-se por analepse todo movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início” O *flashback* é frequentemente usado e relacionado ao tempo. A alternância temporal com a interrupção cronológica faz que sejam agregados ao enredo outras informações que o momento presente não dá conta de revelar ao leitor. Esta estratégia, também muito utilizada pelo cinema, permite-nos conhecer fragmentos do passado das personagens.

Se alguém de um prédio próximo quisesse bisbilhotar, veria uma moça conversando com o vazio, mas na verdade o vazio era a mãe da moça, as duas embrenhadas no vento e nas luzes daquela noite.

_ Fala de novo sobre o meu pai.

_ Pra quê, minha filha?

_ Pra eu ouvir. [...]

Então Bernardina respirou fundo, olhou para a filha com uma expressão de bonomia e depois continuou fitando o Cristo redentor. Contou a história desde o começo, mas aos poucos [...] (REZENDE, *MCC*, 2011, p. 71-72)

Os *flashbacks* ocorrem não somente para elucidar fatos da vida das personagens soturnas, mas também para indicar o fluxo indomável das memórias que é acionado assim que sentimos um perfume, visitamos novamente lugares ou encontramos pessoas que viveram conosco experiências inesquecíveis. Em um desses momentos quando a protagonista Maria, sob a persona Miriam, rememora o dia em

que visitara ainda criança o centro de Belo horizonte, com a mãe. No seu retorno à cidade, agora adulta, foram inevitáveis a recordação e a certeza da falta que a mãe lhe fazia.

A partir de então, a urdidura segue uma sequência cronológica de episódios. Essa descontinuidade narrativa, com rupturas e antecipações, reforça sentidos que só serão compreendidos *a posteriori*, quando Maria descobre quem é o seu pai verdadeiro:

A mãe fora violentada durante um assalto a um ônibus em que viajava de Belo Horizonte para São Paulo. Os sete bandidos encapuzados, silenciosos e estarecedores. O chefe exigiu que um deles molestasse a única moça que havia no ônibus. [...] “Eu fui profundamente ofendida, mas só eu sabia que *ele* não era um moço tão cruel assim”. Esse *ele* era seu pai (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 17, grifo da autora).

Outra finalidade do uso da quebra de linearidade dos acontecimentos nas narrativas aludidas parece ser uma forma de exercitar o poder dedutivo do leitor: “Estas lacunas, [...] oportunizam que o sujeito adentre e/ou preencha a narrativa, a partir da imaginação, das suas experiências de mundo [...] e de outras leituras efetivadas” (MORAES, 2018, p.90).

Em relação aos elementos paratextuais, a parte artística e gráfica desses três livros também deve ser entendida como pistas para encontrar a chave interpretativa da mensagem central das obras. Dessa forma, há ilustrações que simbolizam, através das cores, interpretações que complementam a leitura do texto.

Na obra *A mocinha do Mercado Central* (2011), as ilustrações são colocadas nas cores verde, laranja e preto analisadas sob a interpretação cromática de Jean Chevalier e Alan Gheerbrant (2012). Relativo a cor verde, “[...]— Conserva um caráter estranho e complexo, que provem da sua polaridade dupla: o verde broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino”. Ainda segundo esta obra, o verde, “ [...] para os cristãos é a esperança, virtude teologal, harmonia, equilíbrio e renovação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 943). Salienta-se que essa complexidade pode ser observada nos desdobramentos dos vários eus de Maria, assim como a esperança de se encontrar como sujeito e de amadurecer enquanto mulher. A ideia de vida e morte pode ser associada à luta de morte que todo indivíduo enfrenta até aos seus últimos dias. Mais claramente, estamos sujeitos a que morra algo para que insurja o novo. Por exemplo, a jovem

rebelde e imatura dá lugar à Maria Campos tolerante, compreensiva e grata à vida ao que ela lhe proporcionou.

Já o alaranjado simboliza a espontaneidade, estímulo e coragem e ainda — Simboliza o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.27). Percebemos a coragem da mocinha que sai da proteção materna para experienciar destinos improvisados, conhecer pessoas diferentes “saber como resolver coisa ou outra por conta própria, de certa forma ser outra pessoa”. Os aspectos da sexualidade da adolescente configuram como elemento necessário para a construção da identidade da personagem principal: “E Maria gostava de beijar, mas tinha o trauma e o drama de ir além dos beijos, ficava só nos beijos, diferentemente das mocinhas da idade dela” (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 21).

Por fim, o preto seria a representatividade do mistério, terror e luto, remetendo-nos a uma introspecção e ainda

cor oposta ao branco, o preto é seu igual em valor absoluto. Como o branco, pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática, enquanto limite das cores quentes como das cores frias; segundo sua opacidade ou seu brilho, torna-se então ausência ou soma das cores, sua negação ou síntese (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 740).

Considerando o caráter da cor preta, esta favorece a reflexão sobre o desvelar misterioso da figura paterna de Maria Campos e ainda representaria a tristeza e o sofrimento sentidos com a morte inesperada da amiga Valentina.

Em *A sobrinha do poeta* (2012), os componentes paratextuais são colocados nas cores amarela e violeta, tais como ilustrações, palavras chaves e a capa do livro. Os elementos gráficos produzidos por Soud completam o sentido do texto e contribuem para abertura de novas perspectivas de leitura. As ilustrações são matizadas nas cores violeta que remete ao sentido de mistério: “Assim é compreensível que o violeta seja a cor do segredo: atrás dela realizar-se-á o invisível mistério da reencarnação ou, ao menos, da transformação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 956). Nesse sentido, aludimos à simbologia da cor aos misteriosos acréscimos que ocorrem nos livros da Biblioteca Umbelina Gomes. Já o amarelo seria o “intenso, violento, anunciador do declínio [...] e da morte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.

41) Para tanto, a relação se faz, possivelmente, ao assassinato da personagem João

Francisco que, ao tentar violentar Gária, foi morto em legítima defesa pela mesma.

Na obra *As gêmeas da família* (2013), as gravuras foram elaboradas em cores vibrantes, como vinho e amarelo, exceto o quadro da parede da sala, que expressa o desalento das três mocinhas no dia em que a mãe desapareceu, está na cor negra desbotada. A cor predominante vinho, simboliza “[...] o conhecimento e a iniciação”, visto que as protagonistas estão em constante busca de si mesmas e amadurecem no decorrer da narrativa (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 956). O amarelo prenuncia a passagem da adolescência para a vida adulta, assim morre o egoísmo, a rebeldia e inconsequência quando atingem a maturidade. No arremate ao tema ilustração, fica evidente que elas acrescentam mais esclarecimentos sobre a narrativa, e permitem que o leitor estabeleça suposições e relacione sentidos a episódios e à performance das personagens.

O anticonvencionalismo artístico de Stella Maris é visualmente comprovado por outra evidência em seus escritos. Estamos nos referindo a elaboração criativa com que ela faz os prefácios de seus livros. Como se sabe, de acordo com Patrick CHARAUDEAU (1983, p. 05) o objetivo de se prefaciar um livro é para apresentar um olhar crítico construtivo sobre a obra, permitindo o encontro de vozes entre o autor do livro e o teórico convidado. Contudo, a autora dessa trilogia se utiliza de um recurso bem interessante, ela coloca a própria carta do ídolo da sua protagonista na apresentação de suas obras. Assim, em *A mocinha do Mercado Central* (2011), Selton Melo faz uma nota de agradecimento à autora, numa espécie de poesia-prosa. Essa estratégia confere verossimilhança ao relato ficcional, uma vez que o ator e diretor Selton Melo existe e é famoso por seus filmes e novelas. Assim, quando ele participa da narrativa como personagem histórica, caracterizando uma metaficção, provoca no leitor a dúvida de estar ou não diante de uma história de fatos reais. Nesse ponto, é preciso fazer um adendo sobre uma manobra de Stella Maris, para dar veracidade a história que narra, ao colocar personagens referenciais na trama. Para dar conta dessa assertiva, há um episódio muito emblemático, quando Maria Campos, no momento em que se despede do Rio de Janeiro, encontra-se por acaso com o ator Selton Mello, o protagonista do filme *Lisbela e o Prisioneiro* (2003). O diálogo estabelecido entre ambos impulsionará ainda mais a personagem para viver, a partir de suas escolhas, várias identidades e experimentar outras e inimagináveis emoções, exatamente como é o trabalho do ator: “Eu vivo todos os nomes que escolho, ou os que a vida me dá” (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 83-86).

Na narrativa *As gêmeas da família* (2013) o prefácio é feito através de cartas em italiano, com tradução para o português. O elemento com a opinião da cantora Rita Pavone, em forma de agradecimento por ter sido incluída na história, confere também verossimilhança, à medida que a coloca num mesmo plano ficcional com as personagens inventadas.

Estou muito curiosa para ler este livro da escritora Stella Maris Rezende. Já se fala muito nele, mesmo antes de ser lançado. Sei que tenho uma parte importante dessa história, e isso, além de me lisonjear, me encanta e me comove. Me encanta porque, ter feito parte, mesmo sem saber, da vida de muita gente só pode deixar orgulhosa minha alma de artista- prova incontestável do que digo são as várias certidões de nascimento, que eu guardo com zelo, [...] de muitas crianças brasileiras, hoje mulheres jovens, que se viam com o meu nome [...] Comove-me a pensar que , além do amor que senti pelos brasileiros e por sua esplendida terra- amor que é igualmente retribuído por eles, as lembranças que eles têm de mim, de minhas canções e de minhas apresentações, apesar do tempo[...] nunca deixou de ser nítida e forte, como quando desembarquei no Brasil pela primeira vez, em 1964[...] (REZENDE, *GF*, 2013 p. 11).

As estratégias utilizadas pela autora de colocar pessoas reais em suas tramas, não a impedem de manter a liberdade criativa e imaginativa na planta ficcional. Afirmamos isso porque Stella Maris não traz para a sua ficção dados biográficos que divirjam do que se conhece da vida real dessa personagem referencial.

Como último elemento do projeto estético dessa escritora, deixamos a intertextualidade. Stella Maris, na utilização de componentes da cultura popular, não inviabiliza a presença da erudição por intermédio da intertextualidade, que é sinalizada frequentemente nos enredos dessa trilogia. Tanto há referências a nomes de escritores, como de suas obras ou até mesmo fragmentos de textos clássicos da Literatura de expressão de língua portuguesa. São tantas citações e referências, que optamos por compreender a teia dialógica entre o hipertexto e seu hipotexto de apenas um exemplo. O poema *A casa*, de Emílio Moura, presente na obra *A sobrinha do poeta* (2012) será primordial também para interpretar a chave de leitura da história de *As Gêmeas da Família* (2013). Nessa narrativa, a casa é a figura testemunhal e a guardiã das lembranças da família:

Era de ver que tudo se interessava por ela, fosse uma cabeceira de cama, um pote de barro, [...] a maçaneta da porta, o armário da porta do quarto da mãe ou a chuva daquela manhã. Tudo se interessava pelas três irmãs e precisava delas, para compor o cenário de assassinato, da tristeza, do fracasso [...] (REZENDE, *GF*, 2013, p. 115).

Nesse sentido, a casa representa a mediação entre a memória e a ausência da mãe. Desfazer-se do lugar e de todo material, que ali estava disposto desde que a mãe sumira, seriam extinguir com o passado que sobrara da mãe com elas. A casa, portanto, é detentora das marcas do passado da família, é um baú de memórias. Mais um detalhe interessante é que tudo que há na casa, como os objetos, é personificado. Os objetos expressam mais sentimentos altruístas do que as pessoas. Talvez, uma ironia de Stella Maris quanto à artificialidade e superficialidade das relações entre as pessoas de hoje. Assim, a casa, como a protetora das recordações, observa e dá mais um relato sobre o amadurecimento das gêmeas: Maria da Fé, Maria da Caridade e Maria da Esperança.

Vamos à discussão do poema de Emílio Moura³.

O poema *A casa* (1961) é dividido em onze partes e tem como epígrafe versos de Manuel Bandeira, os quais reverberam um clima de algo maior que a casa enquanto construção. Nesse aspecto, as sensações daquela casa insistem e resistem na memória do sujeito lírico e agora na poética: “Não existe mais a casa. / Mas, o menino ainda existe. (Manuel Bandeira)” (MOURA, 1971 *apud* REZENDE, 2012, p.172). Já nos primeiros versos, instaura-se uma atmosfera confrontante entre o efêmero e eterno presente na memória do eu- lírico.

Passo esponja na cortina
 Que o tempo, célebre, tece.[...]
 Que história já foi vivida;
 Que itinerário,
 sonhado![...] Voga, de
 novo, um menino.
 Que brisas, que asas o levam![...] (MOURA, Emílio, 1971 *apud*
 REZENDE, 2012, p.172).

A casa, personificada como testemunha, é a última sobrevivente daquelas lembranças. A sua existência se divide numa projeção de luz e sombra, esta do que ela foi (casa afetiva) e aquela condizente ao seu estado atual (espaço físico), como é revelado nos versos da parte II.

Abro os olhos à memória:
 A Casa salta do tempo. [...]
 A vida, ao redor, tão clara, tão segura de cada hora de
 cada gesto, de cada sorriso, de cada ritmo.[...] Uma
 janela invisível espreita a vida lá fora.[...]

³ Poeta mineiro de Dolores do Indaiá, ele possui um itinerário poético que expressa a sua subjetividade, questionamentos incessantes, marcada pela efemeridade e que proporciona novos rumos à poesia, instaurando, assim, o Modernismo no estado de Minas Gerais.

Foi àquela sombra de árvores altas teu primeiro susto e fervor [...]
(MOURA, Emílio, 1971 *apud* REZENDE, 2012, p.173-174).

Através da parte III, percebemos que a casa guardiã das lembranças agora é apenas um vestígio das vivências que são tudo para o eu-lírico, mas que foram se desfazendo com o tempo. O tempo foi impiedoso, pois levou a infância e as pessoas queridas consigo.

O que era apenas
eco ou lembrança
de algo
impreciso[...] o que
era rastro, rastro
somente[...] Grito
ao silêncio
Nomes e nomes. Que eco responde da eternidade? (MOURA, Emílio, 1971 *apud*
REZENDE, 2012, p. 174-175).

Delineado pelos versos da parte IV, o eu-lírico suplica o impossível, devolver-lhe tudo que lhe foi usurpado: infância, inocência perdida e episódios que foram impressos no seu eu. Contudo, há desilusão e amargura de não reconhecer no presente vestígios de um passado memorável. “Marca, ó mudo relógio, ah, marca de novo o teu velho ritmo. Rua já desmemoriada, janelas inexistentes, transeuntes que não conheço [...]” (IDEM, p.175).

A parte V do poema expressa a suspensão da progressão temporal para que o menino possa contar:

Conta, conta, menino!
Que via nas coisas uma graça aérea
que só os teus olhos,
puros, percebiam ;[...]
Menino, cala. Não
viste o tempo fluir.
Fluía.[...]
A rua invadindo a Casa,[...]
O mundo, louco, crescendo,
a Casa diminuindo,
a Casa...a Casa...acabando! (MOURA, Emílio, 1971 *apud* REZENDE, 2012, p.

176-177).

O eu-lírico evoca todas as experiências felizes vividas na infância que podem ser recuperadas apenas pela materialização do poema:

Talvez mensagens perdidas De
tua alma ainda nos venham A
certa luz de alvoradas.
Contudo, agora te apagas. [...]
E todas, mas todas, sopro no ar, tornaram
tudo imaginário. ! (MOURA, Emílio, 1971 *apud* REZENDE, 2012, p. 178-180).

À vista dos versos anteriores, o poeta adquire consciência que esse paraíso perdido pode se aviventar pela imaginação poética e tenta através dele resgatar o menino que há em si.

A alma em transe da Casa já não fala [...]
Que abstrata arquitetura ainda levantas
Nesse jamais que acende no horizonte
A ânsia de eterno de que vive a vida?[...]
Apenas parte, ah, tão leve, desta sombra que
me apaga, dentro da Casa, do mundo, deste
vácuo que me apaga
em mim. ! (MOURA, Emílio, 1971 *apud* REZENDE, 2012, p. 180-181).

Reconfortamo-nos recordar lembranças do lar do nosso tempo de infância. Dessa forma, *A casa*, de Emílio Moura, revela um sujeito-lírico que constrói um mundo particular, mesclado de realidade e sonho. A viagem empreendida em seu âmago, objetiva buscar o menino sonhador de outrora. Contudo a vida, dotada de percalços e endurecimentos, distancia cada vez mais o menino de assumir o lugar desse poeta solitário e amargurado pela realidade do mundo adulto.

A casa, em ambos os textos, guarda a memória da infância do poeta e do afeto e protecionismo da mãe das trigêmeas. E é com saudosismo que tanto o eu-lírico quanto as protagonistas de *As gêmeas da família (2013)* tentam proteger a existência dessas memórias, pois o presente é vazio, solitário e deprimente com as ausências sentidas. De certa maneira, a falta materna (porque o poeta adulto nasce do menino sonhador) é necessária para que haja o enfrentamento da adversidade dos dias maus. A eterna ligação com o ninho e com os desvelos maternos impedem que o indivíduo progrida, tenha instintos de sobrevivência e deseje um dia a condição e

responsabilidade da paternidade.

2.2 Destecendo o Fio Narrativo da Trilogia de Stella Maris

Ao puxarmos o fio narrativo da trilogia de Stella Maris, torna-se difícil definir a demarcação fronteira entre o real do imaginário. Embora ela relate sempre que suas narrativas não nascem de uma espera ansiosa pelo assunto, não pense o leitor que não há um meticuloso cuidado com a esfera ficcional. Como boa contadora de histórias que é, Stella Maris é uma escritora metódica que se força escrever diariamente. Aficionada pelo mundo da palavra, a nova “Guimarães Rosa” para o público infantojuvenil, configura-se como uma jogadora nata, que desconstrói, (re)constrói, ajunta, separa pedaços de palavras. Ela é ousada ao ponto de atrelar numa mesma formação dois termos inconciliáveis. Na entrevista que nos concedeu, confidenciou que sempre carrega perto de si um caderno em que anota suas observações, seja pela sonoridade perfeita de uma sentença frasal, um pensamento ou um assunto interessante que, mais tarde, podem ser transformados no argumento de um livro ou na criação de episódios. Por toda essa peculiaridade no fazer literário, dispensamos este espaço para discutir a trilogia quanto aos seus fundamentos narratológicos: a significação dos enredos, a planta estrutural do livro na elaboração de personagens, tempo, espaço e voz narrativa, bem como o seu gosto especial pelo convívio harmonioso entre o conhecimento erudito e popular, a simbologia de números e cores.

2.2.1 *A mocinha do Mercado Central (2011)*

A obra *A mocinha do Mercado Central* (2011) foi escrita num gênero romanesco pouco explorado na literatura brasileira, denominado como romance de formação ou romance de aprendizagem. De acordo com Massaud de Moisés (2004, p. 54) essa modalidade narrativa tipicamente alemã “gira em torno das experiências que sofrem os personagens durante os anos de formação e educação”.

Assim, as protagonistas da trilogia empreendem uma jornada da infância à maturidade, em busca da identidade, ou seja, do seu crescimento em vários aspectos: psicológico, social, individual e etc.

Em resumo, a estrutura formal desse livro está organizada em nove capítulos. *A mocinha do Mercado Central (2011)* é um livro vencedor nas categorias de “Melhor Livro Juvenil” e “Melhor Livro de Ficção” do *Prêmio Jabuti* em 2012. Basicamente, seu enredo versa sobre a protagonista Maria Campos, uma mocinha mineira de Dores do Indaiá, a qual, não satisfeita com seu nome de batismo, empreende viagens reais e imaginárias. Em cada aventura que vive nas diferentes cidades visitadas, adota um prenome. Todo heterônimo utilizado por ela, incorpora-se uma identidade na moça, com biografismo particular. Portanto, ao longo dos percursos, Maria Campos se fragmenta em Zoraida, Tereza, Simone, Miriam, Nídia, Gilda e Selma. Essas são vidas escolhidas que apontam para a identidade múltipla da protagonista.

Como a palavra, o “eu” de Maria é volátil e mutável. Por isso, não deve ser à toa o seu sobrenome ser Campos. Sua forma no plural parece significar a incorporação de diferentes personagens, sem que um impeça o outro de existir no interior de Maria.

Não lhe custaria nada, pelo contrário, ia ser simplesmente uma delícia se batizar de outros nomes, passar uns dias em outros lugares, imagina, fazer de conta que era outras pessoas. Nossa, que maravilha de vida, que coisa mágica. Portanto houve a ideia (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 16). [...] Imagina, seria mágico providenciar destinos, ainda que o intuito fosse brincar com essa história de Valentina Vitória, a de que os nomes das pessoas determinam modos de ser, pensar, sentir, acordar com a avó atrás do toco, meter os pés pelas mãos, dar murro em ponta de faca. [...] E assim decidi [...] Maria virou Zoraida, para começar a sua história de viver muitas vidas [...] (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 19).

Cada persona que ela escolhe é uma possibilidade de nascer de novo, de zerar os erros anteriormente cometidos e tentar novamente. Com isso, a justaposição de nomes/identidades assumidas pela protagonista reflete o seu amadurecimento no final da trama.

Estimulada pela sua vizinha e amiga Valentina Vitória Mendes Teixeira Couto, que considerava importantes os significados dos nomes, Maria, cujo significado é “a escolhida, a senhora”, decide viver várias peripécias. Em todos os lugares pelos quais passava, escolhia um nome, cujo significado a impelia na escolha de um ofício específico que contribuiria para o aprimoramento de seu caráter.

O sobrenome era pouco. Não, mais que Campos. Embora fosse plural, não um campo só, eram infinitos campos, talvez, e Maria achasse sonoro, fresquinho e suave o sobrenome Campos. No entanto ela era a senhora, a escolhida para viver todas as vidas que quisesse, ou as que a vida lhe impingiria, mas a partir dos nomes que ela escolhesse. Faria dos nomes escolhidos as vidas escolhidas (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 19).

Maria comprova a tese de que é possível ter e representar muitas almas. Tanto assim que a sua aventura pelo Brasil se aproxima à performance da troca de máscaras que faz um ator, ao assumir a representação de outras experiências. A protagonista reflete acerca de sua condição de sujeito fragmentado na ânsia de se encontrar, por isso, vive sem “calma”. (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 81-82). Em outro momento, verifica-se um verso do poema *A flor e a náusea*, de Carlos Drummond de Andrade: “[...] Sob a pele das palavras há cifras e códigos”. O sentido que perpassa entre os dois poemas, seria, portanto, o fato da linguagem representar múltiplos significados do eu e para o eu, até mais, quando na ausência da palavra. Desse modo, entendemos que o silêncio decorrente disso expressa talvez muito mais do que mil palavras: “O significado, ou sentido, não está apenas no nome, está também na falta do nome” (REZENDE, *MMC*, 2011, p.109). Sobre esse argumento da narradora, é interessante notar que a formação do “eu” da protagonista Maria Campos possibilitará a ela representar uma personagem que não tem nome: “A personagem não assume o próprio nome. Ela se vale da falta [...] pra criar coragem e dizer algumas verdades [...] É instigante imaginar os muitos sentidos que existem na ausência de nome” (REZENDE, *MMC*, 2011, p.109). Diante desse argumento discursivo, parece haver uma ilustração autoral de nosso tempo quanto às diversas ondas de ataque feitas, de tempos em tempos, por muitas pessoas sob nomes falsos nas redes sociais, com o intuito de falarem o que bem quiserem, sem se preocuparem com as reprovações de seus atos e pensamentos, retaliações e/ou processos cíveis.

Em relação ao protagonismo dessa trilogia de Stella Maris Rezende, ele fica a cargo das mulheres, num período bem conturbado e complexo da vida, a transição da adolescência à fase adulta. As personagens masculinas são secundárias e, por incrível que pareça, quando estão no centro do interesse feminino, são apenas citadas ou provocam uma intervenção muito pequena na trama. Sobre a ausência do homem no centro das relações, Angelita Cristina Moraes (2018) sublinha que o perfil familiar na obra de Rezende, além de apresentar um conceito tradicional do mineiro, consegue nos mostrar uma tendência emancipatória de família, pois Maria Campos foi criada

apenas pela mãe. Nesta perspectiva, apesar de a autora apresentar uma composição familiar, em que muitas mulheres assumem sozinhas a educação dos filhos, há, por outro lado, outras que anseiam pela proteção masculina ou centralizam suas vidas na busca do amor de um homem.

Não sei quantas almas tenho. Em vez de trágica, Valentina Vitória, que vivia falando em coisa mágica, poderia ter sido mágica. Por exemplo, poderia ter desembestado a ler poesia, de poetas diferentes, de épocas diferentes, com certeza teria ficado mais dona do seu nariz. Ou poderia ter começado umas aulas de danças. Ou ter ido ao cinema, várias e várias vezes. As histórias dos filmes diriam a ela que a maior mágica é a própria vida. Se todos morrem um dia, a maior mágica é a gente se encontrar com a vida. [...] Mas, *não sei quantas almas tenho*, que complicação (REZENDE, *MMC*, 2011, p.99-100, grifos da autora).

Reparemos na desconstrução que a autora faz diante da tese desproporcional sobre nome/destino elaborada pela mente fantasiosa e mimada de Valentina Vitória. Se seu nome indica ser “forte e vitoriosa”, não é isso que ela demonstra em suas reações diante da decepção e tristeza. Pelo contrário, a sua instabilidade emocional e fraqueza não conseguem relativizar o perder e o ganhar. Nesse aspecto, Maria – cuja idade é a mesma da amiga, mas que agora é madura e sabe o que quer – comenta com ironia e decepção o modo dramático que escolhera Valentina para morrer. Em conclusão, a ressalva que se faz é que mesmo o nome Valentina carregue em si denominadores de vitória e valentia, eles foram incapazes de lhe garantir um final feliz, pois, “muitas coisas podem acontecer a partir de um nome” (REZENDE, *MMC*, 2011, p.99).

Assim, cada circunstância vivida pela protagonista Maria Campos é um pedaço que se encaixa no quebra-cabeça do autoconhecimento e maturação. O ciclo turístico se inicia na cidade mineira de Dolores do Indaiá e se encerra em outra cidade do mesmo estado, São João Del Rey. Depois desse percurso pelo mundo, para além de sua cidade, a heroína, finalmente, (re) encontra as suas origens e faz as pazes com o seu passado.

Ademais da problematização identitária, no romance, apresentam-se dois tipos de espaços: o macro que são as cidades visitadas por Maria: além de sua terra de origem, Brasília, São Francisco em Minas Gerais, São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São João Del Rey. Como espaços micros, a autora escolhe por serem seus palcos ficcionais: a rua agitada de grandes centros urbanos e outros que representam

uma maior introspeção de Maria: a biblioteca, a casa, os quatinhos que conseguia alugar, o quarto-biblioteca da Tia Marta e o apartamento em Copacabana, também um imóvel da irmã da mãe de Maria. Nesse capítulo, Maria/Nídia sempre que olhava para o Cristo Redentor lembrava-se da mãe. O Cristo Redentor e a mãe eram representações de amor sacrificial feito por amor a outros que, de alguma forma, não mereciam.

Olhou para o Cristo Redentor e lembrou-se da mãe. Que de repente estava ali ao lado dela, também olhando pra o Cristo redentor, também se refrescando um pouco. Se alguém quisesse bisbilhotar, veria uma moça conversando com um vazio, mas na verdade o vazio era a mãe da moça, as duas embrenhadas no vento e nas luzes daquela noite (REZENDE, *MMC*, 2011 p. 71).

Em relação ao tempo, o enredo desse livro desenrola-se, na maior parte do livro, de maneira não-linear. Desenvolvem assim, os três primeiros capítulos são uma rememoração de como se originou a ideia fixa de empreender a viagem de ser e exercer muitas moças num corpo apenas. Era um desafio para si mesma comprovar as suposições da amiga Valentina, de que cada nome trazia consigo um caráter e destino. O foco narrativo está, em sua maioria, na terceira pessoa, porque há alternância entre terceira e primeira voz. Contudo, esta última inscreve-se no final da narração quando o narrador se revela como Tia Marta. O leitor, por mais atento que esteja, somente consegue identificar quem conta a história, depois que a tia se apresenta como a autora das aventuras de sua sobrinha.

Imagina como ficou a vida de Maria a partir daí.

Eu posso muito bem imaginar.

De uns tempos para cá ela me visita com mais frequência, entra no meu quarto-biblioteca, escolhe vários livros e leva, lê e depois me devolve. Nós duas passamos bons momentos conversando sobre poesia, romances e contos, com cafezinho quente e biscoitos de queijo que ela traz do Mercado Central. Pequeninha, magrinha, com o cabelo ralinho, ela é a mocinha do Mercado Central.

Conversamos muito sobre outras coisas também. Por exemplo: os anos que a vó Duca, a minha mãe, passou em Brasília, ela que estava La na época da inauguração e chegou a ver o Juscelino de perto, serviu café e bolo para ele. A vó Duca aparece para Maria vez ou outra. Aliás, Maria tem intimidade com as almas, que aparecem para ela, dizem coisas, ela até já está acostumada. Eu não entendo nada de espíritos, nem sei se acredito neles, mas sei que Maria vê e ouve pessoas que já morreram e isso é no mínimo embondo perturbativo [...] (IDEM, p. 101-102, grifo da autora).

Angelita Cristina de Moraes (2018) comenta que, por meio da narração de terceira pessoa, com a efetivação da existência de uma tríade dialógica, autora – narradora – protagonista, Stella Maris Rezende propicia e efetiva a voz da mulher na literatura. Desse modo, quase não se percebe a maneira como a autora eleva a narração de terceira pessoa, realizada pela tia da protagonista, dando-lhe o poder de onisciência e onipresença. A tia não participa das viagens de Maria, nem há menção de relatos orais ou escritos sobre os acontecimentos ocorridos com a jovem. No entanto, somente por meio da voz da narradora toma-se conhecimento de tudo o que se passa com Maria Campos.

A partir de então, a urdidura segue uma sequência cronológica de episódios. Essa descontinuidade narrativa, com rupturas e antecipações, reforça sentidos que só serão compreendidos *a posteriori*, quando Maria descobre quem é o seu pai verdadeiro:

A mãe fora violentada durante um assalto a um ônibus em que viajava de Belo Horizonte para São Paulo. Os sete bandidos encapuzados, silenciosos e estarecedores. O chefe exigiu que um deles molestasse a única moça que havia no ônibus. [...] “Eu fui profundamente ofendida, mas só eu sabia que *ele* não era um moço tão cruel assim”. Esse *ele* era seu pai (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 17, grifo da autora).

Stella Maris parece se preocupar com todos os elementos romanescos, desde o mais simples até o mais complexo deles. Suas histórias, além de entreter, ajudam na formação intelectual e cultural do jovem ou do leitor adulto. Outro aspecto de sua preocupação autoral é evidenciar a tradição popular, principalmente a típica vida do interior que, às vezes, é desprezada e esquecida ante aos atrativos de lazer, urbanidade e facilidades de 24 horas dos grandes centros urbanos. Nesse sentido, desde o título da obra *A mocinha do Mercado Central*, Stella Maris capta a atenção do leitor para as variedades culturais do país. O Mercado Central é um espaço autêntico e ideal para se informar sobre a cultura do povo, conhecer e distinguir cheiros, sabores de frutas, alimentos locais, etc. A confluência de pessoas nesses lugares turísticos é intensa, dessa forma, é possível experienciar relações pessoais diversas e emoções variadas, etc. Assim sendo, o lugar passa a ser um laboratório de observação para analisar a alma humana, para escritores e artistas.

Mas imagina, a mocinha do Mercado Central se encanta com a vida.
 Faz o teste e passa.
 Entra no filme.
 Convive com o Selton Mello. Convive com o pai.
 É mágico imaginar como cada mistério será desvendado ou apenas lembrado pra sempre (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 111, grifo da autora).

Sendo este o último fragmento com que a autora encerra a sua história, pela composição criativa das palavras finais, permite-nos associar esse desfecho à ideia de obra aberta. Aquela em que o leitor é convidado a imaginar os próximos capítulos da vida da heroína. De outro lado, podemos nos atrever a dizer que essa projeção do se parece ter sido propositalmente pensada, para manter o canal aberto com o seu leitor. Para quem sabe, escrever um e-mail ou deixar um recado nas redes sociais da autora, revelando opiniões, dando sugestões ou reprovando algo de que não gostou, se for o caso.

O modo como se efetivou o aprendizado dessa adolescente, depois de suas viagens, foi também uma forma de empreender a sua preparação para a atividade laboral de seus sonhos, ser atriz. Contudo, para que isso ocorra, de forma livre e despojada, nada melhor do que o ímpeto da mocidade de não ter medo de se entregar às aventuras e ao acaso. Recapitulando, Maria Campos é a representatividade de uma adolescente destemida e perspicaz e, ao mesmo tempo, sonhadora e sensível. A sua atuação na história consegue desvendar o seu mundo interior, ao mesmo tempo, em que conhece empiricamente o pitoresco das cidades brasileiras.

2.2.2 *A sobrinha do poeta (2012)*

A segunda publicação da trilogia, *A sobrinha do poeta (2012)*, recebeu o *Prêmio Bolsa para Autores com Obra em Fase de Conclusão*, da Fundação Biblioteca Nacional. Este livro apresenta um enigmático e encantador enredo que se passa na cidade interiorana de Dores do Indaiá. Escritos misteriosos com canetinhas iriscor começam a aparecer nos livros da sexta prateleira e os moradores da cidade sentem-se instigados a decifrar o enigma, fazendo alvoroço e inquietudes. O mistério dos livros adulterados passa a ser o centro das atenções, movimentando e transformando a pacata cidade de Dores do Indaiá: “Alguém se atrevia a cutucar

narrativas. Alguém se esmerava em aluir poemas. Tudo isso naquela estante, a sexta, na sexta prateleira de baixo para cima, diante da janela de vidro bisotê” (REZENDE, *MMC*, 2011, p.10). Ademais, tais mistérios fazem com que os adultos frequentem a biblioteca, com o intuito de decifrar o enigma colocado nos livros alterados, tornando, assim, a biblioteca no cenário mais frequentado de toda prosaica cidade de Dores do Indaiá:

O tempo foi passando. O caso dos escritos nos livros da sexta estante e sua sexta prateleira de baixo para cima diante da janela de vidro bisotê foi se espalhando por Dores inteira. Dores inteira diante da janela de vidro bisotê. Dores de baixo para cima. Todas as Dores numa sexta estante (REZENDE, 2012, *SP*, p. 31).

Leodegária Moura, sobrinha neta do poeta Emílio Moura, trabalha na Biblioteca Umbelina Gomes. Amante de livros e de literatura, ela se torna uma grande influenciadora para o surgimento de novos leitores, no seu ofício de bibliotecária.

A jovem professora Leodegária cruza os limites da reclusão da casa e rege o espaço de erudição da Biblioteca Pública. Este fato é emblemático porque representa uma heroína dona de suas decisões, atitudes e comportamentos. As personagens secundárias femininas que participam do enredo são, em grande parte, figuras domésticas, que vivem em função do lar. Essas senhoras, por sua configuração mais tradicional, representam a submissão, a repressão e o silêncio. À vista disso, critica a liberdade que Gária toma posse: “ _ Só anda de calça comprida, vai de bicicleta para escola, o cabelo sempre solto... [...] _ Ela devia pelo menos prender o cabelo!” (REZENDE, *SP*, 2012, p. 26). A reflexão sobre a representação da figura feminina apresentada no romance de Stella Maris Rezende propõe uma reformulação crítica na compreensão desses sujeitos, uma vez que a protagonista, questiona os paradigmas sociais e de gênero, buscando por espaço e voz.

Surpreendentemente, o desenrolar do hermético caso da canetinha iriscor transcorre para o leitor, de forma agradável, intrigante, coloquial e poética. A personagem misteriosa, com o propósito de descobrir o poema inédito “A casa”, escrito pelo poeta mineiro Emílio Moura, desfaz do anonimato somente ao final da narrativa, quando pede licença ao porteiro para visitar a prateleira de costume.

Ele foi direto para sexta estante. [...] Jerônimo se aproximou.

_ Vai escrever em qual livro hoje, hem, seu Alvalade? [...]
 _ Vai ser o último, Jerônimo. A minha aventura termina hoje. Porque, é claro, amanhã você vai contar para todo mundo [...] o nome da criatura que aparece aqui de noite e faz os acrescentamentos nos livros. Você vai acabar com a minha alegria de viver uma personagem misteriosa. Se vou deixar de ser mistério, minha aventura não terá mais sentido (REZENDE, 2012, *SP*, p. 157).

É interessante observar que a trajetória de Cassiano, o autor do mistério, prefigura o ofício de escritor. Ele sempre alimentou o desejo de se tornar escritor, mas o medo da rejeição e das críticas, fizeram-no desistir. Contudo, na busca pelos manuscritos do poema de Emilio Moura, todas as suas intervenções configuram-se em experimentos e circunstâncias do ato doloroso da criação literária.

[...] _ Mas ser escritor deve ser mais emocionante.
 _ Deve ser mais angustiante, isso sim. Deus me livre de viver numa agonia dessa, sempre à cata de palavras, eta serviço de embondo mais desajuizado.
 _ A sua filha ia gostar de ler um bom mistério no livro do próprio pai... Ia devera. Mas eu prefiro dar a ela de presente um livro inédito do maior poeta de dores, sabe? É mais garantido (REZENDE, *SP*, 2012, p. 159).

A relação entre arte *versus* vida, escrever *versus* viver são estabelecidas na obra por intermédio de Cassiano. A narrativa levanta uma reflexão sobre o prazer e os percalços de escrever e de viver. Assim, cada qual constrói a sua vida, escreve a sua história, revivemos e reescrevemos com dificuldade o nosso futuro. Portanto, arte e vida são indissociáveis, eles estão num eterno ciclo de colaboração: a arte nos ajuda aguçar a nossa sensibilidade e a vida traz novos argumentos à arte.

Portanto, nessa urdidura narrada em terceira pessoa, há um extraordinário processo metalinguístico interposto pelas entradas: literatura, biblioteca, leitura, leitor e escritores, referências e citações de obras eruditas, entre elas, a do poema “A casa”, de Emilio Moura” presente na íntegra no final da narrativa.

A sobrinha do poeta (2012) traz sentenças e reflexões sobre o leitor e o fazer literário. Sobre o ato de escrever, a narrativa o coloca como uma compulsão que não se busca tratamento e nem se pensa evitar: “Quem gosta de escrever, um dia ou outro volta a escrever, sabe? É uma febre. Uma obsessão. Quase uma loucura”. (REZENDE, 2012, *SP*, p.152). Na mesma medida, o conceito subentendido de escritor expressado por Stella Maris vai de encontro a outra argumentação de igual sentido, criada pelo poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, no seu poema *O*

lutador: “Lutar com palavras é a luta mais vã. Entanto lutamos mal rompe a manhã. São muitas, eu pouco” (ANDRADE, 2002, p.5) O sujeito poético afirma que mesmo estando diante de um embate previamente perdido, ele claramente resiste e insiste em conviver com a excentricidade das palavras.

No que tange ao leitor, a professora Gária é a metáfora do leitor atento e aficionado por livros e cultura. Ela estabelece vínculos entre as leituras de um escritor com outro, com muita espontaneidade. Nesses episódios, é evidente a intervenção da autora de encenar a importância de perceber o dialogismo entre as obras, para que o leitor perceba que dentro de todo texto há um entranhado de vozes recuperadas de nossas leituras de mundo e dos livros.

Leodegária adorava dizer o que tinha vontade de dizer. [...] – Senhor Júlio Couto, os leitores dessa biblioteca apreciaram muito O caso da blusinha de listras. Quero dizer que eu também li o livro e me lembrei do poema do Carlos Drummond, aquele do vestido (REZENDE, SP, 2012, p. 12).

Como ilustração do dialogismo entre a tradição e a nova criação literária. Cassiano, o “escrevinhador de livros”, aconselha que todo aquele, ao ler qualquer obra, deveria expor suas inferências no corpo do livro, como se fosse uma conversa agradável e formadora com o autor. Sabendo que todo livro é uma comunicação com alguém, o diálogo somente toma corpo se o leitor atingir as expectativas do escritor, que surgem na edificação da sua criação.

E enquanto procurava, escrevia coisa ou outra, para dar um alento ao escritor que ele era e que jamais teria coragem de escrever e publicar livros, embora também tivesse nascido em Dores [...] alguém se atrevia a cutucar narrativas. Alguém se esmerava em aluir poemas. “Tudo isso naquela estante, a sexta, na sexta prateleira de baixo para cima, diante da janela de vidro bisotê” (REZENDE, SP, 2012 p. 10).

A importância de valorizar e compreender as diferentes leituras que um texto acarreta é abordada também na narrativa. Cada leitor digere a informação de uma forma, pois nessa interpretação e internalização outros fatores intervirão, como a leitura de mundo, a maturidade do leitor e o estado emocional no momento da leitura. Como também um mesmo leitor pode obter outras leituras com um mesmo livro depois de algum tempo. O mesmo sentido tem o episódio em que cada um da cidade absorvia a informação dos escritos da biblioteca de uma maneira, diferente do

outro, pois os fatores que interferiam estavam ligados também, as questões de foro íntimo, como medos, frustrações, rancores e arrependimentos inconfessáveis:

Nas casas todas de Dores, o caso dos escritos ia tomando as indevidas proporções. Cada um levava o caso para as suas angustias mais íntimas secretas recônditas. Por exemplo, quem tinha medo de loucura falava em loucura. Quem tinha medo de assombração falava em assombração. Quem tinha medo de tristeza, falava de tristeza (REZENDE, *SP*, 2012, p. 26).

É importante também enfatizar a presença de alguns aforismos quantos à leitura e os cuidados com o livro.

E um livro é isso mesmo, uma coisa gostosa para a gente saborear. Partindo do princípio que o livro é um alimento que deve ser degustado devagarzinho para apreciarmos o sabor e saciarmos a alma. **“Um livro é uma coisa sagrada.** Não se pode sujar um livro desse jeito”, pois, como objeto sagrado deve ser digno de respeito e devoção; e ainda, aborda a vida como metáfora do livro em branco: “_Gária, escute bem, cada livro é um livro em branco, cada livro é um livro do destino. [...] Não deixe que alguém tome conta da sua vida, do seu destino. O seu livro quem escreve é você [...]” (REZENDE, *SP*, 2012, p. 64,66,71, grifo nosso).

Outras questões acerca do fazer literário aparecem numa sutileza de destaque, como alguns elementos imprescindíveis para a contação de histórias. Essencialmente um livro feito para o leitor infantojuvenil nunca deve faltar a curiosidade do porvir e a manutenção do suspense.

Assim, esse adiamento ao máximo de se desvendar o mistério, certamente, incitará o interesse e o desafio da descoberta do segredo. Isso assegura à narrativa toda exclusividade de atenção do leitor, deixando-o obcecado pela narrativa que se conta.

Leodegária [...] gostava da ideia de adiar a descoberta. Quanto mais demorasse a descobrir, mais sentiria aquela coisa festosa de querer descobrir. O mistério era uma delícia. Portanto, Leodegária Moura não tinha muita pressa em descobrir. Nem dava a ninguém a ideia de procurar um jeito de descobrir. O mistério era uma delícia. (REZENDE, *SP*, 2012, p. 23)

O segredo dos acréscimos faz Leodegária Moura querer mais, imaginar motivos e ainda se impressionar com o desfecho no fim da história. Esse mistério é costurado pelo narrador onisciente, que conta e permite as intromissões das personagens. Assim, como se pode entender pelo fragmento recuperado, a voz

narrativa dá dicas de como contar a história, mesmo que estas sejam de teor desagradável é necessário entrelaçar todos os fios narrativos, não deixando nada suspenso de explicação e nem apresentar contradições no alinhavo da trama: “Chega uma hora em que é preciso definir certas coisas, arrumar os pedaços, costurar coisa e outra, depois de tanto corte e recorte” (REZENDE, *SP*, 2012, p. 135). Outra passagem de caráter metalinguístico é aquela que cita o livro de José Saramago *Todos os nomes*, que possui um enredo semelhante quanto aos mistérios da vida.

[...] olha a Marismênia contando aquelas coisas todas de Dores. As suaves e as terríveis. E virou e falou; pode escrever essa história, se quiser. Eu estou envolvida com outros projetos. E também eu acho que essa história faz mais o seu estilo. A fã de Saramago: Posso mesmo? Gostei de vera desse mistério da estante de livros. E sabe o que mais me dá vontade de escrever essa história? É bisotê. [...] Nossa, bisotê é uma delícia (REZENDE, *SP*, 2012, p.157).

Stella Maris recupera uma estratégia de veracidade do argumento da história, muito usada pelos românticos históricos. Este ardil encontro do manuscrito no meio de documentos velhos ou da história narrada pela figura referencial, a escritora Marismênia, exerce a função de legitimar o enredo.

Diferentemente do desfecho aberto da obra *A mocinha do Mercado Central* (2011), essa narrativa tem um final fílmico caracterizado por um aglomerado de informações rápidas sobre o desfecho das personagens: “Pouco tempo depois, entre livros e cafezinhos, Leodegária e Cassiano começaram a namorar.” (REZENDE, 2012, *SP*, p. 169).

Stella Maris transpõe a extensão dos conflitos, dando adensamento ao texto pela construção identitária, crítica social relacionada ao machismo, violência contra a mulher e repressão feminina. Uma personagem secundária que merece destaque é João Francisco, o namorado da professora Gária. Ele é um homem possessivo e orgulhoso, tal como todos os outros rapazes da cidade. No trecho abaixo, é possível evidenciar a indignação e ira por ter sido afrontado na sua virilidade, já que foi dispensado pela namorada.

Vai daí João Francisco de Almeida a puxou pelos os braços, com força. Levou-a até o cantinho do tapete e almofadas. Leodegária Moura tentou se desvencilhar. Deu socos, chutes [...] Chorou. Pediu clemência. Rezou. Gritou. Implorou que ele a soltasse. [...] Apenas foi lhe rasgando a blusa e a saia, com o olhar cada vez mais estranho. [...] João Francisco lhe abriu as

pernas (REZENDE, *SP*, 2012, p. 108- 109).

É importante salientar que os comportamentos machistas na obra não são retratados apenas pelos os homens, mas principalmente pelas mulheres da comunidade Dorense. Isso nos faz pensar que talvez não haja a quebra dos grilhões de toda herança repressora e preconceituosa do patriarcado porque ela é, essencialmente, inculcada nas crianças, desde cedo, pela mulher, que é a responsável pela educação da prole.

Muito interessante era que, aos poucos, mulheres e mais mulheres começaram a conversar sobre biblioteca. Especificamente sobre uma estante, a sexta, e sua sexta prateleira de baixo para cima diante da janela de vidro bisotê. As mulheres não saíam dessa estante, só falavam dessa estante [...] Esquece. As mulheres liam pouco. Não passavam de revistas sobre nada vezes nada fora nada. Às vezes, uma página de jornal com notícia em caixa alta. Ou bulas de remédio. (REZENDE, *SP*, 2012, p. 11-12, grifo da autora).

Dona Terenciana, a diretora do colégio, personifica essa mentalidade ditatorial, moralista e intransigente da mulher misógina. Seus filhos, por exemplo, não a consideram como mãe, adotam Leodegária afetivamente como tal.

Eu tirei você da sala de aula, imaginando que quietaria o faço aqui na biblioteca.
Leodegária sorriu.
Justo na biblioteca?[...]
Eu pensava que a biblioteca fosse lugar pra descanso, quietude, sossego de comportamento.
Leodegária firmou os olhos verde-crê nos olhos opacos de Dona Terenciana:
Mas biblioteca é lugar que atiça (REZENDE, *SP*, 2012, p. 29).

Neste ponto, a protagonista subverte a imagem que o sistema patriarcal faz de seu ideal de mulher, historicamente submissa, com papéis sociais inferiores ao homem. Principalmente, por intermédio da leitura, a sobrinha de Emílio Moura encontra a sua liberdade e lugar de fala, onde se sente livre dos estereótipos sociais machistas.

Nos três livros, percebe-se a intenção autoral de alinhar a tradição com o moderno, onde mesmo no século XXI percebe-se que a autonomia feminina possui algumas barreiras. Para tanto, muitos episódios explicitam os costumes interioranos,

como conversas entre vizinhos, o olhar de censura das alcoviteiras, além dos prazerosos momentos de descansos nos antigos alpendres:

[...] num murinho de alpendre, num sol gostoso desse, tudo parecia estar seguro. Mas quem falou que tem sol e murinho de alpendre o tempo todo. Das Mercês foi pra missa. Mariinha guardou as panelas no armário. E cadê o sol, cadê murinho de alpendre. Nada estava seguro (REZENDE, SP, 2012, p. 62).

Vale dizer o destaque que Stella Maris dispensa a esse espaço da casa. Talvez, seja pelas lembranças que guarda de sua mocidade. Pois, antigamente, os alpendres eram espaços para furtivos encontros amorosos, brincadeiras com a meninada da rua e onde a família se reunia aos fins de semana para longas conversas. Além disso, sentados no alpendre, o morador podia ter uma vista ampla dos acontecimentos da vizinhança e, o mais recompensador, contemplar o nascer e/ou pôr do sol.

2.2.3 *As gêmeas da família (2013)*

O livro, *As gêmeas da família* (2013), fecha a publicação da trilogia. Obra vencedora também do Prêmio Jabuti de Melhor Livro Infantil, seu enredo discute o amadurecimento das jovens Maria da Fé, Maria da Caridade e Maria da Esperança, trigêmeas a olhos vistos, idênticas, mas, diferentes quanto ao caráter e reações. A intriga consiste no fato de as trigêmeas terem sido vítimas de uma maldição rogada pela tia Corina, a qual afirma que nenhuma delas seria feliz no amor. A mãe, para livrar-lhes da praga, faz uma promessa à Santa Rita de Cássia, venerada pela resolução de causas impossíveis, de que as filhas se vestiriam até completarem dezoito anos com as cores que representassem seus nomes: Maria da Fé (Azulfé), Maria da Esperança (Verdança) e Maria da Caridade (Rosade). Contrariadas por terem que assumir um voto que elas não firmaram, as meninas são ofensivas, rebelam-se constantemente e consideram a mãe uma idiota e inútil. Elas se envergonham da carolice materna e, muitas vezes, ridicularizam qualquer conselho ou atitude da mãe.

Aos quinze anos, Rosade se vestia sempre de rosa e tinha o rosto sério na maior parte do tempo.

Aos quinze anos, Verdança se vestia sempre de verde e tinha o rosto festivo na maior parte do tempo.

Aos quinze anos, Azulfé se vestia sempre de azul e tinha o rosto calmo na maior parte do tempo (REZENDE, *GF*, 2013, p. 21).

A obra está dividida em três longos capítulos: Primeira parte – 1965. Segunda parte – 1988 e Terceira parte – 1990. Totalizando 25 anos de história. Observamos que essa obra pode ser considerada romance de formação e também uma crônica de época. O enredo retrata ainda sobre o período da ditadura militar no Brasil numa leve relação com o sumiço da mãe dona Ana Clara, e se passa na cidade do interior de Minas, Dolores do Indaiá, e no Rio de Janeiro. O contexto histórico do ano de 1965 no Brasil é retomado explicitamente no texto. Há trechos do poema “Indicações” da obra “A rosa do povo”, de Carlos Drummond de Andrade, que retrata o período da ditadura militar: “[...] Ficaram traços de família/ perdidos no jeito dos corpos./ Bastante para sugerir que um corpo é cheio de surpresas./ A moldura deste retrato/ em vão prende suas personagens [...]” (REZENDE, *GF*, 2013, p. 07). Época lancinante às muitas famílias, esse período não foi escolhido eventualmente pela escritora que diz na entrevista concedida ao canal TV Senado: “Escrever é conversar com tudo aquilo que já foi escrito” (REZENDE, p.01). Nesse sentido, a autora parece denunciar um país de contrastes de talento e beleza com tantos crimes: mortes, sequestros, tortura, perseguições, exílios, ainda sem respostas claras à sociedade. Algumas décadas após o regime militar não superaram o retrocesso nos diferentes âmbitos cultural e econômico do país. Esse olhar avesso ao golpe suscita reflexões preventivas ao contexto histórico e seus desdobramentos por meio da poesia das palavras.

Nesse sentido, a narrativa se caracteriza como metaficção, à medida que busca revisitar o passado nebuloso da “época de chumbo” e fazer com que os leitores saibam desse período obscuro de nossa história.

A narrativa discute a importância dos jovens se engajarem politicamente na sociedade e de se posicionarem diante do cenário vigente, procurando conhecer o contexto político e defender os interesses da maioria: “[...] tantos estudantes juntos, todo mundo conversando sobre a ditadura, falando de violências e injustiças do governo militar [...]” (REZENDE, *GF*, 2013, p.91).

Nessa trama, há um paradoxo entre as personalidades fúteis e orgulhosas das trigêmeas com Maria, mãe de Jesus. O vocábulo “Maria” transfigura-se em irmã, lido

da direita para a esquerda. Embora a ligação entre elas seja vigorosa, o laço consanguíneo não significa um elo de fraternidade. São rivais na integralidade de suas ações. As três meninas, por serem parecidas fisicamente, podem ser fundidas em um corpo apenas, mas são absurdamente distintas quanto ao caráter e a maneira de lidar com a vida. Assim, a autora discute a complexidade da alma humana, pois estamos em constante mudança e nos surpreendemos com os nossos comportamentos e defeitos.

A esfera ficcional foi estruturada em terceira pessoa, sob opinião dos objetos que constituíam o ambiente das personagens. Estes seres inanimados nos sugerem a materialidade, a qual possui valor maior que o amadurecimento espiritual humano. Assim, conhecemos as protagonistas pela perspectiva da máquina, da maçaneta da porta, da poeira atrás do sofá, da chávena de porcelana, do retrato das paredes do quarto etc. Os objetos são testemunhas das virtudes e pecados das três Marias: Descrença, desespero, antipatia.

A velha peneira assuntava o olhar perdido de cada uma e presumia que aquele destino não era assim tão marcado, tão rigoroso, tão desumano. Ela imaginava que as três irmãs poderiam mexer em algumas coisas, se quisessem de fato (REZENDE, *GF*, 2013, p. 29).

Assim, os fatos mais relevantes sobre as personagens e episódios são revelados pelos móveis e a casa, pois o narrador é superficial e permite que estes façam esse papel de revelar o caráter, os segredos não confessados e os rancores guardados. A chave da porta da casa conta sobre a maldição dos casamentos infelizes da família: “Naquela noite de maio, a chave da porta da sala ficou se lembrando de outros fatos daquela família. Havia a Luísa, que se viu traída e então assassinou o marido [...]. Havia a tristeza e o dissabor de tantas gêmeas infelizes no casamento”. (REZENDE, *GF*, 2013, p.63) Através da poeira atrás do sofá o leitor conhece as ações das protagonistas:

A poeira prestava atenção nas três irmãs que se ajeitavam diante do espelho, antes de guindarem na rua. Elas que deixavam de molho a mentira suja, guardavam para consertar mais tarde o rancor trincado, escondiam a herança do medo no saco enfiado num buraco do quinta” (REZENDE, *GF*, 2013, p.14)

Observa-se que há presença constante do elemento fantástico acarretado pela

personificação de coisas inanimadas, elementos e fenômenos da natureza, pois os móveis, animais, fenômenos da natureza (chuva, sol), árvores (coqueiro da praia) são mais observadores e sensíveis que os seres humanos. Eles são testemunhas sobre a história daquela família, espectadores e parte delas, são ótimos ouvintes, companheiros e confidentes. Contudo, o fato de coisas assumirem ações e sentimentos próprios dos homens pode estar subentendido que, em pleno *boom* da informação, nunca se viu tantas pessoas solitárias e depressivas: “Um alpendre estranh humano. Com toda certeza, podia ser derrubado e esquecido para sempre. Mas enquanto vivia, provocava” (REZENDE, *GF*, 2013, p.19). Acrescenta-se que a frase de efeito anteriormente citada serve para intensificar e reforçar a questão da necessidade de se preservar a história do lugar, salvaguardar o passado, pois, o alpendre foi depois reformado por Verdança quando adulta para preservar a memória de sua família.

As trigêmeas eram jovens de personalidades difíceis, expressavam negatividade, descontentamento, egoísmo e desprezo uma pela outra e pela a mãe. Embora desconexas, serem andavam juntas e quando saíam para passear pela cidade eram causa de risos e piadas. Maria da Caridade (Rosade), Maria da Fé (Azulfé) e Maria da Esperança (Verdança) vestiam sempre roupas nas cores rosa, azul e verde. Verdança era chamada de Papagaio Depenado, Azulfé, de Azul da Fome e Rosade, de Rosa Murcha. A viagem é uma oportunidade de encontro consigo e com as irmãs: “Era assim que a vida corria naquela época. Havia duas Ritas. Havia promessas. Regras. Expectativas de milagres” (REZENDE, *GF*, 2013, p. 25). Contudo, na viagem não há apenas momentos felizes, pois conhecem a dor da perda, porque a mãe desaparece na cidade do Rio de Janeiro e as adolescentes voltam sozinhas para casa.

_ Só nos resta voltar para casa. Tenha sido violentada e assassinada, ou esteja passeando livre e bela, a nossa mãe está desaparecida, e a nossa presença aqui só faz piorar as coisas, porque não temos mais dinheiro nem para um cafezinho (REZENDE, *GF*, 2013, p. 111).

Em relação aos recursos narrativos destaca-se o vocabulário erudito nesse projeto estético, como destacarmos rapidamente no início da dissertação. A narrativa provoca e desafia seus leitores adolescentes a ampliar o seu vocabulário, num momento em que há muitas informações, mas, muitas vezes, de péssima qualidade de

conhecimento. Por intermédio da leitura e do incentivo de saber palavras diferentes e sonoras do dicionário, inicia-se com Leodegária de *A sobrinha do poeta* (2012) e é concluído com os jogos linguísticos promovidos pelas gêmeas de Verdança.

O dicionário sentiu um desconforto que o confortou. Ele era de confiança, bom caráter. Ele era mendaz. Se lhe pediam silêncio, dava. Se lhe pediam palavra, dava. Se o embondo era entremear palavra e silêncio, fazia. Portanto, dentro dele, qualquer um poderia constatar se existe ser sincera o tempo todo (REZENDE, *GF*, 2013 p. 145).

As ações, reações e os sentimentos dos adolescentes são expressados em toda narrativa. As protagonistas sentem a todo o momento vergonha da simplicidade da vida e da mãe costureira, receio, frustração, raiva, amor, orgulho e egoísmo. A relação laboriosa com a mãe e o desprezo pela figura materna, a paixão e os sonhos, as atividades de ócio, como o mistério, o desejo pela transgressão, a repulsa pelas regras, a superproteção materna e as angústias humanas traduzem esse complexo universo adolescente.

Nesse livro, a autora cuida ainda dos mitos e complexidades quanto à sexualidade na adolescência com o tema da masturbação. O início da vida sexual é sempre um terreno de incertezas, culpas, medos e, muitas vezes, os jovens se sentem envergonhados em dividir suas inquietações com os pais e conselheiros. Entretanto, a autoexploração do corpo favorece a descoberta de si, proporciona prazer e alivia tensões. Assim, não pode ser relativizada apenas pela manipulação genital e tratada como tabu, pois nessa fase, os jovens tendem ao conflito, ao isolamento e à compulsividade, por isso é tão importante discorrer sobre a temática de maneira natural, como um momento próprio da fase adolescente.

Ser agarrada por um rapaz, de livre e espontânea vontade, deve ser uma das coisas mais maravilhosas dessa vida! A gente faz as coisas debaixo da coberta, cada uma sozinha com a sua vontade doida, a gente chupa laranja e beija espelho [...]
_Rosana, a gente tem medo de namorar...A gente beija espelho e chupa laranja, se delicia sozinha no banheiro ou debaixo das cobertas... (REZENDE, *GF*, 2013 p. 28; 143).

No trecho que recortamos abaixo, há um objeto emblemático para o período de transição das trigêmeas: de meninas fúteis, adversárias, impacientes e ingratas

para o que elas se tornaram: maduras, mães, casadas com seus amores de juventude e saudosas da presença da mãe. Nesse sentido, o retrato na parede, que acompanhou as gêmeas até a fase adulta, é um divisor de águas entre o passado e o presente.

Na Praça Paris, para ele a imagem das gêmeas valia muito: A chuva caminhou com elas, diminuindo o silêncio que se entranhou em cada uma. [...] Então um jovem fotógrafo, ao ver as gêmeas, tirou um retrato delas, as três com roupa molhada, na frente do lago, ladeando a estatua de um felino. Elas haviam dito que não podiam pagar pela foto, mas o artista insistiu, falou que a imagem delas valia qualquer sacrifício [...] (REZENDE, *GF*, 2013, p.114).

Na foto, elas parecem como fantasmas de suas histórias, em cores branco e preto, capturando um passado de abandono, tristeza e desespero pelo sumiço da mãe. O retrato congela essa sensação e revela uma memória que não deve ser esquecida.

Em resumo, essa narrativa concentra-se mais no conflituoso e intolerante universo jovem, as inseguranças diante do doloroso processo de crescer e amadurecer são abordadas com sensibilidade e contumácia por Stella Maris Rezende.

3. O ESPAÇO NA TRILOGIA DE STELLA MARIS REZENDE

A definição sobre espaço é muito mais abrangente do que se imagina. O primeiro conceito, contudo, bem restrito, é considerá-lo apenas como um palco onde se desenrola as ações dos personagens. A chamada Teoria do Espaço busca ampliar o campo de discussão sobre a definição dessa categoria literária. Os adeptos à linha crítica compreendem que o nominativo espaço seja uma mera raiz para outras tipologias acerca do plano espacial. Luís Alberto Brandão (2013), em *Teorias do Espaço Literário*, após um breve levantamento da utilização do termo, assegura que o verbete espaço começou a ser utilizado a partir de 1960, com os estudos estruturalistas. Essa adaptabilidade da categoria, provavelmente, explica a indefinição do termo e ainda a tentativa de tipologias para o especificar

A tendência é comum na crítica literária, que costuma enfrentar a questão do espaço com uma série de expressões derivadas: “espaço social”, “espaço psicológico”, “espaço mítico”, “espaço da linguagem”, “espaço imaginário”. Na proliferação terminológica o atributo costuma elidir, ou deixar em suspenso, o significado do vocábulo principal (BRANDÃO, 2013, p.51).

Em conformidade com Brandão, Osman Lins (1976) comenta que existe uma dificuldade de caracterizar uma tipologia dos espaços, uma vez que constitui:

[...] uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação (LINS, 1976, p. 67).

Considerando a sua transdisciplinaridade, o termo espaço é abordado em diferentes áreas do conhecimento, como a geografia, a literatura, estudos culturais e vários outros saberes, sob múltiplos pontos de vista e propósitos. Em vista disso, Luís Alberto Brandão (2013) considera positivo este trânsito conceitual, pois estabelece vínculos e integralizações.

Tomadas em conjunto, as tentativas de definição, com seus distintos graus de formalização, demonstram que o termo espaço possui impressionante variabilidade, a qual se revela ainda, em seu poder de se derivar em noções correlatas, igualmente caracterizadas pela oscilação entre rigor e

imprecisão: lugar, campo, ambiente, região, setor, universo, paisagem, sítio, extensão, área, faixa, domínio, zona, território etc. (BRANDÃO, 2013, p.50).

Faz-se necessário, ainda, comentar sobre a opinião de Borges Filho (2007), baseada nas considerações de Gaston Bachelard. Esses dois estudiosos propõem o estudo do espaço na obra literária como *topoanálise*. No entanto, apesar da terminologia idêntica, para Filho (2007), o conceito transcende o “estudo psicológico”, pois a *topoanálise* abrange diversas abordagens de caráter sociológico, filosófico, estrutural etc. Além disso, deve-se observar as relações do espaço com a personagem (FILHO, 2007, p. 33).

Destarte, o espaço pensado como categoria narratológica será abordado sob o ponto de vista dos estudos literários que versam sobre a sua relevância e múltiplos conceitos. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1987), o espaço favoreceria uma penetrante interpretação da narrativa, pois ele opera como “[...] o conjunto de situações vivenciadas pelos personagens que são capazes de situar o drama que eles vivem” (REIS; LOPES, 1987, p.129). Consoante aos dois autores portugueses, Dominício Proença Filho (1997) versa que o espaço pode ser denominado como localização ou meio e envolve aspectos espirituais ou materiais em que se passa os fatos e se cruzam as personagens. É construído como elemento ímpar, dotado de significado.

De maneira similar, Borges Filho (2007) retoma a importância do espaço na obra literária. A seu ver, o espaço pode influenciar a personagem, assim como ser influenciado por esta: “[...] diferentes espaços engendram diferentes atitudes, [...] outras vezes, a personagem transforma o espaço em que vive, transmitindo-lhe suas características” (BORGES FILHO, 2007, p. 37-39).

No horizonte dessas reflexões, o conceito de espaço aborda diferentes manifestações de caráter conflituoso e equívoco. Ainda sobre as advertências feitas por Brandão (2013), esta temática sobre espaço contrasta não apenas campos de conhecimento, mas também em essência de um mesmo campo:

O que vai do espaço definido sendo uma norma (um limite conceitual) às variações de espaço que a infringem (que modificam o limite); e o que vai do reconhecimento da metafóricidade constitutiva do espaço (da abertura de sua significação) à delimitação de um uso específico (às significações restritas). Para lidar com a variabilidade do espaço é necessário que, tendo em vista esse duplo movimento, as acepções da categoria sejam

aproximadas, e delas se depreendam vetores recorrentes (BRANDÃO, 2013, p.54).

Depreende-se, portanto, dois sentidos para o espaço: o que podemos chamar de “objetivo”, que diz respeito aos limites dos espaços físicos, com todas as suas características que o individualiza, como a descrição das fronteiras de uma cidade, de casa, de uma sala etc.; e um que podemos chamar de “subjetivo”, que revelam características/sentimentos que as pessoas possuem/desenvolvem por influência dos espaços ditos físicos/concreto. É preciso ficar atento que as percepções de cada pessoa se alteram, o que pode, algumas vezes, gerar as polissemias sobre um mesmo lugar.

Desse modo, estão associadas ao espaço questões que dizem respeito às ideologias, posturas políticas e questões culturais, motivo que, como dito no parágrafo acima, ocasionam as multiplicidades semânticas. Por isso, não é possível analisar um espaço literário sem adentrar nas nuances pertencentes às questões simbólicas relacionadas a ele.

Na esfera ficcional, é necessário conhecer o espaço narrativo em seus desdobramentos para uma ampla compreensão do argumento e das personagens de uma obra literária, pois este pode “[...] influenciar e também sofrer suas ações, propiciar tal ação, situar a personagem geograficamente, antecipar a narrativa, estabelecer contrastes e representar os sentimentos vividos por ela, como destaca Oziris Borges Filho (2007):

Esses não são espaços em que a personagem vive, mas são espaços transitórios, muitas vezes, casuais. Assim, em determinadas cenas, observamos que existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento. Por exemplo, teremos uma cena de alegria que se passa sob o sol fresco de um fim de tarde, brilhante, num céu com poucas nuvens e passarinhos voando. Parece que, como a personagem, a natureza está alegre, portanto há uma relação de homologia entre personagem e espaço. Trata-se de um espaço homólogo (BORGES FILHO, 2007, s.p).

O espaço é, assim, influência para a construção das características das personagens das obras literárias. Dessa forma, o espaço é um desdobramento das vivências, onde este exprime os sentimentos experimentados pelas personagens.

Em relação à extensão territorial, o espaço físico pode se presentificar no texto literário por meio de grandes dimensões, como países ou regiões, classificadas

por Borges Filho (2007) de macroespaços, ou ainda por intermédio de espaços mais restritos, como os microespaços: o cenário e a natureza. E relacionado a esses dois tipos de espaço, temos a (i) paisagem, o (ii) território e o (iii) ambiente.

Para se conseguir distinguir o que vem a ser paisagem, território e ambiente, faz-se necessário, antes, compreender a diferenciação entre o que vem a ser cenário e natureza, pois somente desta maneira o topógrafo conseguirá, por meio da observação destes espaços, identificar as figurativizações que lhes foram atribuídas, para, então, dizer se são (i) ambiente, (ii) paisagem ou (iii) território (BORGES FILHO, 2008, s./p.).

De acordo com Borges Filho (2008), ao que se refere à topografia, os espaços são estruturados em cenários, isto é, locais onde os seres humanos vivem. Este espaço não é natural, uma vez que o ser humano o modifica em conformidade com os seus princípios culturais. Já os espaços naturais, que são os que não foram construídos pelos homens, como: o rio, o mar, o vale e o deserto, estes cenários podem sofrer pequenas alterações. Além, é claro, de influenciar e despertar também efeitos de sentido nos sujeitos.

Sabendo o que vem a ser cenário e natureza, com o auxílio das leituras de Borges Filho (2008), que recorreu principalmente a autores como Gaston Bachelard, entendemos, neste trabalho, os conceitos (i) ambiente, (ii) paisagem e (iii) território, como:

(i) ambiente: define-se como a adição de cenário ou natureza junto a um determinado clima psicológico. Reforçando os exemplos de Borges Filho (2008), pensemos em chuva forte, noite, relâmpagos, trovões e ventos fortes. Existem duas possibilidades de interpretação, apenas como descrições meteorológicas de tempos ou como uma criação de ambiente para a realização de outras situações, por exemplo, um personagem que trama um crime em uma noite de tempestade. Neste último exemplo vemos a relação de sinergia da ação com a natureza, pois a natureza deixou seu aspecto primitivo e passou a ser torna um ambiente.

(ii) paisagem: o termo é frequentemente discutido no âmbito dos estudos geográficos, por isso é passível de várias discussões, uma vez que possui muitas formas diferentes de devem ser vistos e analisados por especialistas. Mas como Borges Filho (2008) identificou, muitos destes conceitos sobre o termo possuem um sema em comum que é a questão do olhar. Sendo assim, a definição precípua diz que paisagem é tudo aquilo que a visão consegue alcançar de um determinado espaço.

Sob este aspecto: “O cenário ou a natureza serão classificados como paisagem quando tiverem três características: extensão; vivência; fruição” (BORGES FILHO, 2008, s./p.). Do mesmo modo na ambientalização, a paisagem leva em consideração também os aspectos subjetivos do sujeito, que devem estar conectados na obra literária tanto pelo narrador quanto pelo personagem. É preciso considerar também que nenhuma contemplação é realizada de maneira neutra, pois o acervo de experiências do sujeito em conformidade com seus princípios é quem definirá o conceito que terá um espaço, que não raro circundam dois aspectos, o da beleza e da feiura. Por exemplo, quando se observa um determinado local e se manifesta predicativos sobre o lugar, a partir dos princípios do que considera belo ou feio.

(iii) território: neste último conceito, a questão de relações de poder é levada em consideração. O cenário ou a natureza passam a ser território, por conta de uma determinada disputa de posse. Nesse aspecto, questões sobre a espécie de cenário ou natureza influenciam em que aspecto para incitar/criar a relação de dominação e apropriação. Pensemos, por exemplo, na disputa por terras indígenas, pelos índios e pelos fazendeiros: quais as possíveis motivações que levam este público à disputa pela posse do cenário ou natureza.

Assim, o conceito de ambientação, de acordo com os estudos de Osman Lins, refere-se ao “[...] conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77). Para a compreensão da categoria, faz-se necessário o conhecimento das três classificações de ambientação. O estudioso classifica a ambientação em franca: quando se têm a introdução simples do narrador; reflexa, que consiste em terceira pessoa, sendo assim, o ambiente é percebido por intermédio das personagens e, ainda, ambientação oblíqua, em que as atitudes das personagens configuram o ambiente (LINS, 1976, p. 84).

Por sua vez, Antônio Dimas (1987, p. 20) comenta sobre a diferenciação de espaço e ambientação: O espaço inalterável, como a sala, o quarto, a rua, os objetos se constituem como ambientação e possuem uma complexidade maior. “[...] O espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1987, p. 20). Numa análise de Murilo Alves (2019), que usou como material de pesquisa uma das obras

de Guimarães Rosa, é possível identificar essa diferenciação de que o espaço é patente e explícito, enquanto que a ambientalização é subjacente e implícita. Numa das citações de Guimarães Rosa, a que diz “Margem da palavra/entre as escuras duras/margens da palavra” (ROSA, *apud* ALVES, 2019, s./p.) é possível verificar que no mesmo texto temos o denotativo, que se referem às margens do rio, e temos o conotativo, que se refere ao inusitado e está relacionado à dimensão simbólica “margem da palavra”.

Além disso, Borges Filho (2007) assegura que não se pode esquecer das relações entre narrador, personagem e espaço, bem como os objetos que o compõem, pois “[...]conteúdo e observador são partes integrantes de uma topoanálise, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 17). Como dito, para que possamos definir os espaços em ambiente, paisagem e território, faz-se necessário que sejam levados em consideração as especificidades de cada termo espacial em qualquer topoanálise.

Torna-se importante também frisar que as classificações de espaço são contrastantes. Assim, o espaço físico e geográfico é denominado de espaço natural, e o espaço construído pela ação humana é denominado de concreto ou simbólico. “No primeiro caso, insere-se a vertente que vincula o espaço à percepção, à esfera do sensível. [...] No segundo caso, tem-se o espaço subsumido em modelos, de configuração social, seja de compleição psicológica” (BRANDÃO, 2013, p 57). Pensemos, por exemplo, numa cachoeira e nos sentimentos que ela desperta nas pessoas (como calma), respectivamente, para tentar compreender essas duplas visões.

Portanto, uma importante funcionalidade do espaço literário é clarificar ao leitor, explicitando o contexto da obra e as características de suas personagens. Esse entendimento é defendido por Gaston Bachelard (1990) que relaciona o espaço ao estudo da personagem:

A Topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (BACHELARD, 1990, p. 28).

O excerto ratifica que uma das formas de compreender a personalidade de uma personagem é realizada por meio do estudo que se faz do espaço que ela frequenta, domina ou ornamenta. O espaço revela as preferências, as obsessões, as experiências e, conseqüentemente, o estágio de formação do indivíduo.

As abordagens sobre espaço até aqui apresentadas serão retomadas no próximo tópico dedicado à leitura analítica sobre casa e biblioteca na trilogia, de Stella Maris Rezende.

3.1 A Casa, o Testemunho, a Memória de “Três Rostos e Três Escolhas”

Neste tópico, apresentaremos a hipótese de que a casa, enquanto uma personagem testemunhal, nunca é colocada no sentido de lar, como porto de chegada, sempre como o lugar da partida. A casa é um ninho arrefecido que provoca a expulsão do “pequeno pássaro”. Há sempre um movimento de lançar as protagonistas de Stella Maris ao mundo da aventura, seja por meio de viagens reais, nas quais elas obtêm o conhecimento *in loco*, conseqüentemente, amadurecem; ou por intermédio das travessias imaginárias possibilitadas pelos livros.

As palavras de Osman Lins (1976) vêm sendo a melhor maneira de compreender o espaço e a sua função narrativa, não se limitando a simples colocação de determinado ambiente. Do mesmo modo,

[...] é oportuno fazer uma distinção não carente de interesse entre os casos em que o espaço propicia a ação e os casos em que, mais decisivamente, provoca-a. Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida – ou uma parte da sua vida –, se vê à mercê de fatores que lhes são estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como um liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem (LINS, 1976, 100).

Nesse sentido, o espaço casa na trilogia não compunha para as personagens os sentimentos próprios de um lar, onde não significava proteção, abrigo e aconchego, o que leva as protagonistas a vivenciarem tais sentimentos fora de casa, neste caso na biblioteca.

Na tentativa de compreender melhor a categoria espaço e suas relações com o imaginário, Bachelard (1990) discursa sobre a casa como o primeiro mundo de valores oníricos. Todos os espaços de habitação são dotados de valores e evocam a

memória. Nesse sentido, a imaginação, faz uso da casa lugar de abrigo para a edificação consoladora de uma ilusória proteção. A casa representa a origem que “[...] abriga o devaneio e protege o sonhador. Ela se torna uma das maiores forças de integração dos pensamentos, lembranças e sonhos do homem” (BACHELARD, 1990, p 14).

Bachelard diz que “trata-se de viver o não vivido e de abrir-se para uma abertura de linguagem” (BACHELARD, 1990: 14). A imaginação vem se colocar em pauta em que a função do irreal vem “arrebatar ou inquietar – sempre despertar – o ser adormecido nos seus automatismos” (BACHELARD, 1990: 18). Isto é, a representação poética reconstrói, ressignifica e particulariza o mundo.

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem (BACHELARD, 1990, p 19).

A casa acompanha o ser humano no decorrer de sua existência “é um corpo de imagens que dão aos homens razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1990, p.36). Temos assim, a casa como espaço do devaneio e do raciocínio, onde o ser humano se protege do mundo e das dificuldades da vida. O espaço torna-se uma extensão do indivíduo, com quem estabelece relações por meio dos gradientes sensoriais, no decorrer do tempo no espaço. Desse modo, a casa guarda as memórias que não deixa que a ausência da mãe seja mais sufocante do que é. Ela ameniza a dor e transforma o passado em uma dimensão paralela ao presente. Nesse sentido, o passado é um tempo encompridado pela rememoração, que é permitida com a presença física de objetos e da casa.

Embora pareça que os valores de habitar não podem ser subvertidos, estes dependem da relação do homem com o espaço, o que exemplifica Bachelard (1990), pode provocar uma inversão dos valores de habitar, é comum como no caso de um indivíduo que não se sente protegido das grandes tempestades pelas casas das cidades, pois, diferente da casa natal, as outras casas são para estas habitações transitórias, e, portanto, não evocam proteção (BACHELARD, 1990, p. 225).

Bachelard (1990) assegura que em relação aos valores da intimidade do espaço interior, a casa é, perceptivelmente, complexa. “A casa nos fornecerá

simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Num e noutro caso, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade”. Sendo assim, a casa atrai imagens significativas. Não basta apenas descrever as características físicas e considerá-la como objeto pitoresco, pois o fenomenológico “[...] faz o esforço preciso para compreender o germe da felicidade central, seguro e imediato. Encontrar a concha inicial, em toda moradia, mesmo no castelo, eis a tarefa primeira do fenomenológico (BACHELARD, 1990, p. 199). Isto é, em sua natureza aparente ilusória manifesta na experiência dos sentidos humanos a consciência imediata paralela entre casa e lar.

Em congraçamento a Bachelard, a casa é o universo do indivíduo por mais simples que seja sua habitação, todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. Por consequência, todos os abrigos e refúgios têm valor de casa. Dessa forma, a mesma, não está apenas no presente, através da memória relembramos as diversas moradas que tivemos, uma vez que, no convívio da casa, são estabelecidos valores afetivos e sociais que constituem o indivíduo (BACHELARD, 1990, p 200).

Por conseguinte, ampliando nossos conceitos de imagem em Bachelard, nos encontramos com as reflexões da psicóloga Françoise Minkowska. Ela afirma que a paisagem é um estado de alma, mesmo que reproduzida em sua perspectiva exterior, fala da intimidade: "Pedir a uma criança que desenhe uma casa é pedir-lhe que revele o sonho mais profundo em que ela quer abrigar sua felicidade; se for feliz, saberá encontrar a casa fechada e protegida, a casa sólida e profundamente enraizada” (MINKOWSKA *apud* BACHELARD, 1978, p. 243). Nesse sentido, a imagem do ninho como proteção para Bachelard (1990) é uma infantilidade. Assim,

A casa-ninho nunca é nova. Poder-se-ia dizer, de uma maneira pedante, que ela é o «lugar natural da função de habitar. A ela se volta, ou se sonha voltar, como o pássaro volta ao ninho, como o cordeiro volta ao aprisco. Este signo do retorno marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. Sobre as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade (BACHELARD, 1990, p. 262).

Discorrendo sobre as imagens da casa, a epígrafe de Carlos Drummond-*Indicações* na obra *As gêmeas da família* (2013) dialoga com a casa enquanto

personagem humanizada: “A casa tem muitas gavetas/ e papéis escadas compridas. / Quem sabe a malícia das coisas,/ quando a matéria se aborrece?” (REZENDE, GF, 2013, s.p). A casa é carregada de reminiscências, assim é ela se caracteriza como personagem testemunhal sobre o caráter, as escolhas e o destino de cada personagem. Ela é o mundo que vive em nós, pois, tudo o que é mais íntimo ocorre na casa e lá é segredo. Para compreensão mais significativa sobre a casa como personagem testemunha, discorreremos a seguir sobre literatura testemunhal⁴ e suas características principais.

Importa apresentar que a relação entre literatura e testemunho levanta discussões paradoxais quanto as suas definições. As análises acerca da “literatura de testemunho” abarcam questões de valor, de gênero e de conhecimentos. Essa modalidade literária trata da narração do sofrimento através do intuito de representar determinadas situações históricas, como genocídios, massacres, desigualdades econômicas, preconceitos, miséria e opressão. Essas narrativas visam à distração da dor e pretendem ser um testemunho no sentido histórico e jurídico quando necessário.

Nessa conjuntura, o indivíduo manifesta-se numa tentativa de se reconstituir e ainda pela esperança de justiça após ter sobrevivido à extrema opressão e desigualdades. Jaime Ginzburg (2011) consolida que “estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo” (GINZBURG, 2011, p. 28). Logo, testemunha é o indivíduo que experienciou e sobreviveu aos fatos de forma direta e ainda aquele que ouviu os relatos do acontecimento com interesse, como elucida Jeanne Marie Gagnebin (2006):

[...] testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *bistor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente(GAGNEBIM, 2006, p.57).

⁴O princípio enquanto testemunho teve seu início na “literatura do Holocausto”, designada pelos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, considerada por muitos estudiosos como um dos maiores conflitos da história da humanidade que ocorreu no século XX, resultando em mais de 40 milhões de morte.

O testemunho se revela sobre a necessidade e a impossibilidade de retratar fielmente a realidade. Porquanto, ao se contar um fato a pessoa que o faz acaba incorporando sentimentos próprios, como por exemplo, otimismo ou pessimismo, o que desencadeará numa visão diferente tanto para quem escuta como para quem relata. Assim, essa figura testemunhal acontece principalmente na narrativa *As gêmeas da família* (2013) por intermédio da casa. A casa declara aos leitores os acontecimentos da família das gêmeas de forma otimista, na esperança de que todos os sentimentos pessimistas demonstrados pelas protagonistas sumissem e elas demonstrassem afeto pela mãe e entre elas.

A respeito das características que particularizam a modalidade “literatura testemunhal” destacamos: registro em primeira pessoa da testemunha direta, franqueza do relator, anseio de justiça, relutância, desestruturação hegemônica, valorização ética, apresentação de fatos da coletividade, traumas e ressentimentos, e sentimento de culpa por ter sobrevivido à humilhação, a dor e a desumanização.

Assim, constatamos que, mesmo diante da tentativa de retratar a realidade, o testemunho não consegue abarcar o fato tal como aconteceu, pois sempre existirá algo que foge ao poder da linguagem. Por esse motivo, a presença da ficção no testemunho não revoga a sua legitimidade. Na literatura infantojuvenil sobressaem-se as obras que se relacionam aos períodos autoritários, *As gêmeas da família* de Stella Maris Rezende, *Era uma vez um tirano* de Ana Maria Machado, *O Reizinho Mandão*, *Sapo Vira Rei Vira Sapo*, *O que os Olhos não Vêem* de Ruth Rocha, *O Rei de Quase Tudo* de Eliardo França, entre outros.

Esse olhar para a casa como testemunha das virtudes e imperfeições das personagens humanas e guardiã de memórias será delineado de maneira mais intensa pela obra *As gêmeas da família* (2013). Acrescentamos ainda, que outros autores já propuseram essa discussão, como Milton Hatoum em *Dois Irmãos* (2006) e Natércia Campos no romance *A casa* (1998), na condição de personagem humanizada, protetora da memória e narradora e testemunha daqueles que se habitaram nela.

Podemos dizer, então, que a casa representa o universo particular dos seus moradores, assim tudo que compõem esse ambiente se estabelece como domicílio. Em *As gêmeas da família* (2013), os móveis, assim como os objetos, são ouvintes dos segredos guardados e dos rancores e dificuldades não superados: “O ladrilho do chão da casa gostava das três gêmeas. Perscrutava-lhes até o segredo mais escondido na alma, sem alardear, sem transmitir na rádio, sem trair a confiança” (REZENDE, *GF*,

2013, p.21). Observamos, assim, que o ladrilho do chão que tinha seis décadas nas costas é testemunha da promessa da mãe, a D. Ana Clara, à Santa Rita de Cássia, que as filhas se vestiriam até completar dezoito anos de rosa, azul e verde.

Importa reconhecer que a casa é protetora da memória e da tradição. Através dela se refaz o passado e ressignifica as noções de tempo e espaço. Assim, quando revisitamos o passado, temos a oportunidade de estudar o que não deu certo e onde erramos, para com isso, não voltarmos a errar no presente. O passado nos ensina quem somos e mostra nossas escolhas certas e erradas. Entretanto, este, nem sempre é um assunto valorizado pela juventude, que menospreza o passado e fica absorvida somente pela modernidade.

Os comportamentos indiferentes dos filhos com os pais são outra característica comum na fase da adolescência. Às vezes, os pensamentos do adulto são diferentes do esperado pelo jovem, que se incomoda com isso, quando anseia algo e é contrariado. As gêmeas perpassam por essa fase delicada e não reconhecem o esforço da mãe. Entretanto, quando a máquina de costura que é companheira de dona Ana Clara testemunha o seu esforço sobre-humano para sustentar as filhas, o leitor conhece traços no caráter das gêmeas: ingratidão e intolerância.

Então todo o corpo de dona Ana Clara se debruçou sobre a máquina de costura. Eram muitos as encomendas e ela precisava continuar garantindo o sustento da casa. As duas máquinas costureiras varavam a noite, seis vezes por semana. No domingo, dona Ana Clara estaria na feirinha da cidade, vendendo as costuras, sem direito a descanso (REZENDE, *GF*, 2013, p. 26)

Em *As gêmeas da família* (2012), no espaço da casa prevalece a vida monótona do lar apesar de a mãe das protagonistas ser a provedora da família, o espaço de circulação quase sempre lhe é o mesmo, pois é costureira e trabalha dentro de casa. Este espaço na trilogia para as protagonistas enquanto jovens se caracteriza como cativo que as privam do mundo externo. O deslocamento por vias públicas e o transitar pela biblioteca permite à Leodegária, por exemplo, afastar-se da solidão e da tristeza que a casa reflete.

Leodegária se sentou no murinho de cimento vermelho, entre Cândida e Jurandir. Olhou pra rua. Deu um suspiro fundo.
_Ô Gária...Tudo isso vai passar, viu?
Disse Jurandir.

Você vai voltar a trabalhar na biblioteca.
Disse Cândida (REZENDE, SP, 2012, p. 132, grifo da autora).

Assim, o mundo do trabalho possível às protagonistas dessa obra abre-lhes espaços diversos: As trigêmeas ocupam o lugar da mãe costureira desaparecida, vendem roupas e plantam legumes para se suprirem na ausência da provedora. Quando adultas, tornam-se professora, estilista e empresária. A jovem Leodegária Moura é professora de Literatura e Maria Campos cursa Letras e se torna atriz. Por intermédio da biblioteca e dos espaços percorridos fora da casa, as protagonistas se tornam autônomas e autoras da própria história quando regressam às suas casas do tempo de crianças. Em *As gêmeas da família* (2013), Verdança decide que será a autora da história da promessa de sua mãe, compra e mora na mesma casa de sua adolescência, pois conservar a casa é proteger a memória da família e manter a presença de pessoas do passado no tempo presente e no mundo real.

Em vista da opressão que a casa representa para as protagonistas das obras aqui analisadas, é possível descrever o curso narrativo da trilogia como uma transposição do espaço privado para o público, tendo a biblioteca como extensão do lar, tal como o espaço de afeto das protagonistas de *A mocinha do Mercado Central* e *A sobrinha do poeta*, que delimitaremos a seguir.

3.2 Bibliotecas: Porto para viagens inimagináveis em *A sobrinha do poeta*

A história do livro, da leitura e da biblioteca se relacionam através do tempo com a História da humanidade. Dessa forma, descobriu-se que não bastava a memória para armazenar e propagar a cultura para seus descendentes, assim, criaram o livro e, posteriormente, a biblioteca. O surgimento das bibliotecas ainda é um terreno profícuo de incertezas e contradições, mas a nossa intenção será apenas um breve relato desse contexto e a função social desempenhado por estas. Wilson Martins (1998) assegura que desde a Antiguidade já existiam bibliotecas, e que esses locais eram considerados sagrados, com acesso restrito ao público comum, somente monges e sacerdotes se apresentavam dotados de uma aura de mistério.

No Brasil, considera-se a primeira biblioteca aberta ao público a Biblioteca Nacional instituída em Salvador pela Corte portuguesa em 1811. A importância da biblioteca pública para a sociedade está justamente na preocupação sobre as

necessidades e interesses da comunidade na qual ela está inserida. Cabe aqui uma observação, embora a biblioteca faça parte do fio condutor das três narrativas, a obra que utilizaremos para ilustrarmos a nossa discussão momentânea será *A sobrinha do poeta* (2012), que traz uma sucessão de mistérios ocorridos dentro do espaço da biblioteca escolar Umbelina Gomes.

O espaço aqui citado converte em meios contra a exclusão social, pois, caracteriza-se em espaços para o encontro, para discussões sobre temáticas comuns a todos. A biblioteca pública tem função primordial no que se refere à democratização do acesso à informação, ao passo em que recebe, sem diferenciação, qualquer pessoa independente de sua classe social, orientação sexual, religião e sexo e, ainda, é configurada como um espaço de encontros, de abrigo, de afeto e de formação. Um lugar, muitas vezes, comandado pela afetividade e presença feminina. Em *A sobrinha do poeta* (2012), a diretora dona Terenciana da escola considerava que biblioteca era um espaço de reclusão, para penalizar as pessoas, um lugar de exílio, já que, para ela, ninguém frequentava. Esse conceito equivocado é, posteriormente, subvertido pela professora Leodegária, que enaltece a sua importância na vida do ser humano e instiga os moradores da cidade de Dores do Indaiá, principalmente os alunos da escola, pelo gosto pela leitura.

O narrador comenta sobre a origem do nome dado à biblioteca Umbelina Gomes, que era uma pessoa que não sabia ler. Este fato seria mais um motivo de incentivar e impulsionar a leitura entre os alunos. Entretanto, a autora chama atenção do leitor para a sabedoria popular, para as leituras de mundo que precedem à leitura da palavra: “Batizada com o nome de uma velhinha que não sabia ler, mas que sabia contar histórias de um modo encantador” (REZENDE, SP, 2012, p. 167). Esse encantamento pelos livros surge pelo interesse geral dos moradores, particularmente pelas “donas de casa”, em busca da resolução de mistérios por conta dos acréscimos dos livros, “[...] desembestaram a aparecer na biblioteca, para consultar os dicionários” (REZENDE, SP, 2012, p.33).

A sobrinha do poeta nos traz questões importantes no que diz respeito aos espaços e as suas diferentes extensões e sentidos. A protagonista Leodegária Moura ultrapassa o seu domínio sobre a esfera privada e mostra-se bem à vontade sobre o espaço público, a biblioteca. A professora Gária se faz transgressora da moral e dos bons costumes ao usar calças compridas, usar o cabelo solto, morar sozinha e administrar a própria vida, diferente das outras mulheres da cidade que tinham uma

vida comandada pelo marido. “Eta bondade ver que a Lilica ia tomar expediente, dar um basta naquela professora atrevidinha metidinha assanhadinha” (REZENDE, *SP*, 2012, p.48). Observa-se que as próprias mulheres não se percebem como vítimas do sistema patriarcal, passando a serem as principais guardiãs da moral e do bom costume, sendo ainda mais cruéis em seus julgamentos, mesmo que de forma inconsciente para justificar as desigualdades pelas quais passam.

O espaço privado é substituído pelo o espaço público. É na biblioteca que a protagonista passa consideráveis horas do seu dia, catalogando livros, ensaiando e contando histórias e convivendo com seus alunos de maneira muito maternal. Assim, assume a posição de mãe e conselheira no lugar de D. Terenciana, que era autoritária, intolerante e moralista.

Dona Terenciana olhou pro Afrânio. Depois, pra Heloísa. Ajeitou a gola da blusinha branca sob o blêizer preto. E disse:

_ Vocês contaram pra Leodegária que eu sou a mãe de vocês. Me deixam melancólica. [...] Agora Ela se acha no direito de mandar vocês me pedirem qualquer favor.

_ Ela não mandou a gente pedir. Ela pediu pra gente pedir. Explicou Afrânio e Heloísa.

_ A Gária é a nossa melhor amiga, viu, mãe?

Dona Terenciana contraiu o rosto [...]

_ Já mandei vocês me chamarem de Dona Terenciana, como qualquer outro aluno da escola (REZENDE, *SP*, 2012, 86)

Nesse sentido, as obras trazem mulheres transgressoras de funções e espaços a elas delimitados. Assim como Leodegária, as trigêmeas e Maria Campos percorrem os espaços públicos e desfrutam da liberdade que a rua as concede, sem a tutoria da presença masculina ou de amas. Dos espaços citados na obra, a rua merece destaque, pois é a conexão entre o espaço privado e público, ambiente em que o transitar corrobora com a construção identitária dessas mulheres. Nesse sentido, a rua funciona como laboratório para diferentes experiências e adversidades, possibilitando às protagonistas um olhar diferente das vivências do espaço privado, a casa.

Nesse espaço articulatório entre o público e o privado, Stella Maris Rezende expõe criações artísticas de cunho pictural e literário. A arte de rua é uma importante manifestação artística que possibilita a valorização cultural dos anônimos artistas. A rua e, por extensão, a praça são lugares onde as protagonistas conhecem o imprevisto e o novo, como descrito a seguir:

[...] Naquele tempo, era comum as moças saírem toda tarde, mais ou menos a partir das seis e meia, e ficarem andando pela praça principal, de um lado para outro, inúmeras vezes [...] aquela juventude toda só pensando em namorar (REZENDE, *GF*, 2013, p.22)

Estava na Praça Raul Soares. Avistou um rapaz claro, de bermuda xadrez e camiseta listrada, com uma prancheta sobre os joelhos, sentado num banco de cimento. Aproximou-se. Ficou observando o desenho que ele fazia (REZENDE, *MMC*, 2011, p.52- 53).

A rua enquanto espaço urbano e público é desencadeadora de situações nas quais as protagonistas se enredam. Através dela, por exemplo, as personagens de *A sobrinha do poetas* e relacionam por intermédio das conversas informais realizadas nas calçadas das casas da cidade interiorana de Dores do Indaiá.

Não é difícil perceber que há uma transferência do caráter de um (o mundo privado) para outro (o mundo público). Desabrigadas, as protagonistas encontrarão na biblioteca a proteção que pertencia ao lar. Essa demanda por informação e formação, a necessidade de fruição são fatores que colocam a biblioteca e seus mediadores como extensão do lar, tal como o espaço de afeto das protagonistas da trilogia. Assim, a biblioteca se concretiza também como espaço para inimagináveis viagens. Através da literatura as personagens têm a oportunidade de conhecerem lugares, costumes e culturas diferentes das experienciadas e imaginarem realidades opostas as que vivem.

3.3 A viagem enquanto desdobramento de espaço e identidade em *A mocinha do Mercado Central*

Em diferentes situações históricas, as sociedades planejaram e empreenderam viagens com objetivos traçados de diferenciadas maneiras e organização. Logo, é importante colocar cada deslocamento ou conjunto de viagens em sua relação com o contexto histórico em que estão inseridos. A viagem é também uma atitude essencial para o amadurecimento e construção identitária do indivíduo. Assim, é sobre essa perspectiva que enfocaremos a análise na trilogia e, ainda, de maneira mais intensiva na obra *A mocinha do Mercado Central* (2011).

Diante da presença forte das viagens espaciais ou imagináveis que são sugeridas pela trilogia, neste subcapítulo, discutiremos como se darão as relações entre deslocamentos espaciais e de identidade. À medida que transitam por outros territórios, ao se deparar com outras experiências, em confronto com a alteridade,

inicia-se uma autoanálise interior. Além disso, constatamos que se as personagens estão em trânsito é porque elas próprias já não pertencem ao lugar de origem. Sobre este tema, Octávio Ianni (2000, *apud* LIMA, 2018) considera que a percepção da viagem e suas delimitações estão relacionadas a:

[...] várias significações e conotações simultâneas, complementares ou mesmo contraditórias. São muitas as formas das viagens reais ou imaginárias, demarcando momentos ou épocas mais ou menos notáveis da vida de indivíduos, famílias, grupos, coletividades, povos, tribos, clãs, nações, nacionalidades, culturas e civilizações. São muitos os que buscam o desconhecido, a experiência insuspeitada, a surpresa da novidade, a tensão escondida nas outras formas de ser, sentir, agir, realizar, lutar, pensar ou imaginar (IANNI, 2000, p. 13 *apud* LIMA, 2018).

Esses deslocamentos se revelam como casualidades simultâneas capazes de influir em seu espectador experiências diversas, à medida que ele carrega dentro de si um pouco de cada um que conviveu durante a travessia. Dessa forma, os reflexos da viagem recaem sobre a composição social e individual do ser que se transfigura nesse percurso físico ou metafórico. (IANNI, 2000, p. 30 *apud* LIMA, 2018).

O leitor dessa trilogia perceberá que as protagonistas estão em constante deslocamento, pois enxergam na mobilidade um significado de autodescoberta e crescimento. Caracterizadas como turistas, elas não estabelecem relações de lugar com os espaços que transitam, movimentam-se ao sabor de suas próprias decisões e por vontade própria se impelem à viagem.

Dessa forma, nas três obras, o deslocamento impõe-se às protagonistas novas formas de composição de afetos e vínculos. Em *A mocinha do Mercado Central*, caberia arriscarmos dizer que os deslocamentos compõem a estrutura narrativa da obra, já que o enredo é construído por intermédio das viagens de Maria Campos que busca o autoconhecimento e as raízes de sua origem.

Mas antes, teve a ladainha de convencer a mãe de que deveria passar algum tempo fora de dores do Indaiá. Disse-lhe que acabara de completar dezoito anos, havia sido uma aluna razoável, mas ainda não sabia que curso faria dali em diante; disse-lhe que voltaria quando chegasse a hora do regresso[...] disse-lhe também que a amava, que sentiria saudade, mas o mais premente naquela fase da vida era ser todas as moças que ela pudesse ser, a partir dos nomes que escolhesse pra si, no intento de ser mais senhora de si (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 20, grifo da autora)

Nesse sentido, a viagem para a protagonista de ser várias pessoas num único corpo era para se conhecer melhor, esse autoconhecimento vai além dos deslocamentos espaciais. Assim, cada persona escolhida por Maria Campos é uma possibilidade de recomeçar e reparar os erros. No trecho a seguir, observamos que o objetivo principal da protagonista se faz pela ânsia de mudar de hábitos, sair da mesmice e da monotonia do lar:

E Maria foi arquitetando a ideia de se chamar de outros nomes, muitos nomes, no intento de ser muitas pessoas, outras pessoas, de viver muitas vidas, de ter todas as experiências que lhe fossem dadas neste mundo velho de água, chamado Terra.[...]. No entanto, ela era a senhora, a escolhida para viver todas as vidas que quisesse, ou as que a vida lhe impingiria, mas a partir dos nomes que ela escolhesse. Faria dos nomes escolhidos as vidas escolhidas. Imagina, seria mágico providenciar destinos, ainda que o intuito fosse brincar com essa história de Valentina Vitória, a de que os nomes das pessoas determinam modo de ser, pensar, sentir [...] (REZENDE, *MMC*, 2011, p.19)

Dessa maneira, a protagonista de *A mocinha do Mercado Central* decide deixar toda a proteção e inércia do descanso que a casa proporciona para se lançar ao risco e a vinda do inesperado da exploração do espaço público. A viagem de deslocamento espacial transforma a casa em um espaço raso à descoberta de si. O embate com o novo e o exercício de sobrevivência diante da diversidade eram a possibilidade de ganhar, ao final de tudo, a maturidade. Assim, Maria já na personalidade de Zoraida (cujo significado é cativante e sedutor), convence a mãe de se atirar no mundo e viver novas experiências:

[...]. Maria acrescentou que sempre tivera vontade de viajar, de sentir como é estar numa cidade diferente, com pessoas estranhas, saber como resolver coisa ou outra por conta própria, de certa forma ser outra pessoa [...] argumentou que passar algum tempo fora da casa materna seria bom, diferente e aventureiro, e com certeza daria à ela Maria muitas oportunidades de aprender muitas coisas [...] (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 20).

Conforme as considerações de Octávio Ianni (2000), a viagem pode ser realizada por diferentes aspectos: real ou imaginário, físico ou virtual. Dentre as suas características, observamos a longevidade, o planejamento e objetivo “[...] pode ser peregrina, mercantil ou conquistadora, tanto quanto turística, missionária ou aventureira. Pode ser filosófica, artística ou científica” (IANNI, 2000, p.13 *apud*

LIMA, 2018). Particularmente no recorte deste estudo, na maior parte das vezes, há o deslocamento espacial de Maria Campos, mas isso não impede a protagonista, que é muito sensível à fabulação, realizar viagens sonhadas e imaginadas. E são, portanto, todos esses tipos de viagens que possibilita à Maria Campos sentir ausências, redefinir afetos, rememorar e separar lembranças relevantes de seu passado.

Ficou olhando o barulho dos carros e do ônibus na Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Palavras soltas, gritos e conversas em voz alta. Olhou para o Cristo Redentor e se lembrou da mãe. Que de repente estava ali ao lado dela, também olhando para Cristo Redentor, também se refrescando um pouco (REZENDE, *MMC*, 2011, p.71).

Maria Campos é uma personagem idealista, que imagina e depois projeta para ser executado no futuro. Personagens assim são sonhadoras e audaciosas, elas precisam primeiro vivenciar a experiência no sonho, para depois partir para o enfrentamento empírico da vida.

_Vou aproveitar pra imaginar o que vai ser de Brasília daqui a 30, 50 anos. Vou ficar só imaginando... [Maria]
 _Pra que ficar imaginando? Ainda mais sobre um tempo que ainda vai demorar tanto a chegar! [Inês]
 _Eu gosto de imaginar. Vou ter que me esforçar bastante, pensar em tudo o que pode acontecer dentro de 30, 50 anos. [Maria]
 _Pode acontecer tanta coisa, eu hem. [Inês]
 _Vou ficar aqui imaginando, uai.
 [Maria] [...]
 _**Nasceu para sonhar, mocinha? Eu prefiro a prática.** [Inês]
 _**O sonho também é uma boa prática** [Maria] (REZENDE, *MMC*, 2011, p.24-25, grifo nosso).

Nessa ficção, como já comentamos em outra parte da nossa discussão, Tia Marta, mulher sábia e vigorosa, é quem narra a história de vida de Maria Campos. Ela também desafia Maria Campos a realizar um projeto de viagem à medida que a introduz no mundo da literatura:

De uns tempos para cá ela me visita com mais frequência, entra no meu quarto-biblioteca, escolhe vários livros e leva, lê e depois me devolve. Nos duas passamos bons momentos conversando sobre poesia, romances e contos, com cafezinho quente e biscoitos de queijo que ela traz do Mercado Central. Pequeninha, magrinha, com cabelo ralinho, ela é a mocinha do Mercado Central [...] (REZENDE, *MMC*, 2011, p.101-102, grifo da autora).

Nesta citação, alude ao quarto-biblioteca como espaço de intimidade e reserva, assim, a protagonista considera os livros como confidente para compartilhar seus segredos, à medida que conta situações e sentimentos iguais aos sofridos por nós. Igualmente traz a ideia de conselheiro, pois nos leva a refletir sobre as escolhas e as consequências que sofre a personagem, devido ao seu livre-arbítrio.

Ela gosta de imaginar, tanto quanto eu. Foram as „imaginações“ dela que me deram vontade de escrever este livro [...].

Com muito gosto, ajudo nas despesas com passagens, alimentação e livros. Maria está montado sua própria biblioteca (REZENDE, MMC, 2011, p.101-104, grifos da autora).

Nesse trecho, a narradora personagem tia Marta justifica o motivo pela qual escreveu o enredo. É importante mencionar que a imaginação, sonho e traquinagens da protagonista são concretizados no plano real, através dos deslocamentos espaciais e no plano da fantasia, por meio dos livros e da literatura.

Por isso, não poderia ser diferente, se quisesse seguir uma lógica narrativa, a primeira viagem empreendida por Maria Campos teria que ser realizada por meio da imaginação. O destino é Brasília, a cidade nascida de um sonho. Como no plano ficcional nada é por acaso, Brasília parece ser a metáfora do processo de formação de Maria, que deseja ser aberta para as aventuras que a vida oferecer. Ela, como a capital do país, para ser constituída, necessitou da presença e do trabalho de uma diversidade de pessoas advindas de diferentes culturas e lugares. Da mesma forma, cada persona, que Maria assume nas cidades que visita, agregam para si uma aprendizagem e, conseqüentemente, um traço de maturidade. Equilíbrio, ponderação e sensibilidade são qualidades conquistadas e necessárias para perdoar o abandono, as ausências e falhas do pai desconhecido, que viria conhecer no final de sua jornada.

Antes de seguirmos com outras discussões sobre este livro, é necessário abordar a simbologia da cidade. Para Jean Chevalier e Alan Gheerbrant (2012) “a cidade é um dos símbolos da mãe, com o seu duplo aspecto de proteção e de limite” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.239).

Nesse sentido, ela se configura como proteção, entretanto, impulsiona o filho ao enfrentamento do novo, da adversidade, do inesperado, do conflito e da dor do crescimento, pois somente assim, ele poderá transcender o espaço do lar e se desenvolver. Assim, “[...] o homem é um peregrino entre duas cidades”, através das

viagens, o peregrino busca a transformação espiritual, a formação e o amadurecimento.

Dado o exposto sobre a cidade e o peregrino, a protagonista da obra Maria Campos, apaixonada por cinema e histórias mágicas, como as de Harry Potter, resolve juntar imaginação e magia numa aventura turística, em que iria atuar diferentes papéis, pois cada cidade conhecida seria a possibilidade de se tornar uma outra pessoa com outro nome/destino

Então, tivera a ideia de fazer uma entretenga com esses dois aparatos, o imagina e o tudo mágico. Se havia uma coisa que gostava muito, era imaginar. Não lhe custaria nada, pelo o contrário, ia ser simplesmente uma delícia se batizar de outros nomes, passar uns dias em outros lugares, imagina, fazer de conta que era outras pessoas. Nossa, que maravilha de vida, que coisa mágica (REZENDE, *MMC*, 2011, p.16)

Por conseguinte, o convívio social e a atitude que a protagonista assume perante as circunstâncias permitem à Maria Campos a adoção de nomes, com seus peculiares sentidos e presumido destino. De acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 96-97) em sua obra *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, avultam-se ainda mais o conceito de que a identidade é um processo de construção, nunca um processo pronto e acabado, devido em partes ao tempo do improvável e da volubilidade, que vivemos.

Sob essa perspectiva, compreendemos que a identidade da protagonista do livro em questão é construída no decorrer da narrativa. Contudo, essa construção identitária está longe de limitações e finalizações, pois sofre constantes transformações. Por isso, Maria Campos nos mostra uma personalidade complexa, por trazer dentro de si várias outras adolescentes. Ao mesmo tempo em que é Maria, já adota outra persona e se transforma em Zoraida, Tereza, Simone, Miriam, Nídia, Gilda e Selma. Logo, a justaposição de nomes da heroína dessa trama exprime o seu amadurecimento nas diferentes dimensões humanas.

É nesta perspectiva que Stuart Hall (2006) em sua obra *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*, endereça a discussão para a identidade como um processo complexo, móvel, dinâmico, performático, contraditório, marcado por conflitos. A composição das personagens é fundamental para se entender mais detidamente sobre o processo de composição de Stella Maris. Maria é um nome bastante simbólico devido à referência à mãe de Jesus e a outras Marias, como Madalena. Contudo, é

também utilizado para se referir de maneira genérica a qualquer mulher. A protagonista da narrativa, antes das suas aventuras, sentia-se como uma “Maria qualquer”, desconhecida e sem sobrenome paterno.

Maria Campos inicia a sua história através das *personas* que assume. A primeira cidade que visitara, foi através do sonho, Brasília, a capital que nasceu de um sonho. Através dos deslocamentos, Maria foi posteriormente Teresa em São Francisco de Minas. Como Teresa (a que carrega as espigas de trigo/ prestativa e prestimosa) foi enfermeira num hospital de poucos recursos e aprende a lidar com diferenciados tipos de sofrimento, como doença e morte. (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 34-35).

Em São Paulo as viagens entrecruzam-se o sonho e o deslocamento espacial, pois como Simone “aquela que escuta” Maria conhece o perigo ao trabalhar como vendedora ambulante na Rua 25 de Março e o contrabando do patrão Senhor Wagner. O objetivo como Simone era aprender através da escuta, da sensibilidade e da observação (REZENDE, *MMC*, 2011, p. 41).

Nessa fase, também sonha com o pai avisando que o ônibus pegaria fogo e sente-se protegida pela madrinha Nossa Senhora em percurso de São Paulo à Belo Horizonte. A dificuldade com o encontro do pai faz com que fique ofegante e acorde assustada, descobrindo assim, que se tratava apenas de um sonho. Nesse instante, Maria já não é mais Simone, durante a viagem e o sonho, ela acorda como Maria, filha de pai desconhecido e da mãe Bernardina que fora abusada por ele: “Ela estava no ônibus e tinha sede, muita sede. Não havia acontecido nenhum incêndio. [...] Não entrara numa casa sem porta. Não havia encontrado o pai” (REZENDE, *MMC*, 2011 p. 48). Assim, a casa apenas com janelas representa as influências externas que Maria Campos acrescenta em sua construção indenícia. O ônibus significa a coletividade, a interação social com a protagonista e o mundo em um processo de construção de identidade.

Em Belo horizonte, Maria se torna Miriam, “a filha desejada”, assim, as viagens são afetivas realizadas através da memória com o objetivo de saber a sua origem e de ser “a filha desejada” para a mãe que fora violentada e não teve escolha quanto ao seu nascimento, apenas em relação à escolha do nome. O desejo de descobrir a si mesma e o nome do pai é revelado através do subconsciente de Maria Campos, que age no campo dos sonhos. Nesse sentido, Miriam sente saudades quando as lembranças das pessoas queridas voltam e se amedronta diante da

possibilidade dessas pessoas não fazerem mais parte de sua vida, como o rapaz desenhista da Praça Raul Soares por quem se sente atraída: “Miriam nunca mais esqueceria aqueles olhos negros, aquelas mãos inteligentes, aquela voz rouca, aquele rosto [...] aquele banco, aquela praça, aquele dia em Belo Horizonte” (REZENDE, *MMC*, 2011 p. 54).

Portanto, a protagonista se faz mais prudente e pensativa diante da junção de muitas experiências e conhecimento sobre o mundo, ganhados pelos lugares em que passou. À medida que ia viajando, conhecendo pessoas de todo tipo, ela se tornava mais uma outra pessoa. Assim, fez-se necessário ela passar por todas essas personalidades para assumir Nídia, a persona mais relevante na sua formação.

Nesse sentido, no Rio de Janeiro Maria se tornou Nídia “pássaro recém- saído do ninho”. Nesse capítulo, pode-se observar o paralelismo realizado entre vida e viagem, pois, Maria muda o seu itinerário através da sugestão de Tia Marta “[...] de você mudar o rumo da sua viagem... Dizem que isso faz bem pra saúde mental, a gente ter a capacidade de mudar o rumo da nossa vida, de repente, seguindo uma intuição, sabe?” (REZENDE, *MMC*, 2011 p. 57).

Não somente, Nídia ainda é a representação do adolescente que não tem curiosidade com arte e livros. Só após o pedido de Tia Marta é que Nídia visita o Gabinete Real de Leitura: “E de repente ela se viu tomada por uma atmosfera estranha e agradável. [...] Ela sabia que aquele lugar era encantado e então a fizera prometer que entraria. (até...) Foi lendo. Foi lendo. [...] Não dava conta de parar de ler. [...]” (REZENDE, *MMC*, 2011 p. 79). De maneira tácita, a autora considera que o livro é uma viagem e que importante é mover- se do lugar, seja por meio da leitura, do sonhar, do imaginar ou pelos deslocamentos reais. Após a visita ao Gabinete Real de Leitura, Maria/Nídia se faz mais observadora pela vida cultural do Rio, assim, participa da Feira Literária e fica perplexa por tantas pessoas serem aficionadas pela leitura. Outra vez a narrativa se vale da metalinguagem sobre a arte de escrever ao se reportar ao escritor Otto Lara Rezende que escreveu: „Escrever é de amargar“ (REZENDE, *MMC*, 2011 p. 78). Assim, Maria/Nídia muda o itinerário de Cataguases para São João Del Rey.

Enquanto Gilda, “aquela que pode se sacrificar”, Maria vai para São João Del Rey, A cidade dos Sinos, devido a sua curiosidade em conhecer a cidade natal de Otto Lara Resende. É importante ressaltar que os sinos na simbologia cristã, diante de vários sentidos que têm, sinaliza nessa narrativa o seu encontro com a origem de seu

nascimento, ou seja, o encontro, ainda não revelado, com o seu verdadeiro pai. Assim, encontra o pai Eugênio, roteirista e diretor de cinema famoso e conhece a história de vida dele por meio de D. Luzia, a dona da pensão. Nesse capítulo, Maria Campos descobre que tinha muitas almas (eus) e cada vez mais sensível, curiosa e atenta às histórias das pessoas que conhecia. Procurava saber a história dos lugares que visitava e se interessava em conhecer alguém que tivera algum elo com um personagem da Literatura, como a casa onde morou a prima de Marília de Dirceu. Já não olhava tanto para as suas questões, queria conhecer as histórias daqueles que atravessavam o seu caminho. Entretanto, sentiu-se triste diante da sua impotência de ajudar os amigos que sofriam por uma desilusão amorosa, como Valentina Vitória, e não poder mudar o seu destino em relação às pessoas interessantes que conhecia, para que elas pudessem voltar e permanecer em sua vida.

A ausência da figura paterna fazia com que a personagem tivesse uma triste sensação de inadequação ao meio, sentido de abandono, decepção com o que era e sensação de insucesso na vida. Em sua subjetividade, Maria Campos acreditava não viver em uma família “normal”, aquela padronizada pela sociedade como família ideal, tomada como norma, visto que a ausência do pai a tornava emocionalmente frágil e ingrata diante de tudo que a mãe fazia por ela. Observamos que a construção identitária é crucial para o desenvolvimento do sujeito. Das fases da vida, a adolescência é considerada como uma importante etapa de transição para o indivíduo se definir como pessoa, estabelecendo sua cosmovisão, projetos de vida e valores morais e éticos.

Quando retorna para casa em Dores do Indaiá, Maria assume Selma “a amiga da paz” como persona. Se torna atriz de teatro e inicia uma relação paternal com o diretor de cinema Eugênio. As experiências contribuem para a descoberta que o amor de um homem não é a única aventura da vida e que a literatura, principalmente a poesia, faz a gente tornar-se mais forte e decidido:

Em vez de ser trágica (morrer enforcada no alpendre de casa), Valentina Vitória, que vivia falando em coisa mágica, poderia ter sido mágica. Por exemplo, ter desembestado a ler poesia, de poetas diferentes, de épocas diferentes, com certeza teria ficado mais dona de seu nariz. Ou poderia ter começado aulas de dança. Ou ter ido ao cinema, várias e várias vezes. As histórias dos filmes diriam a ela que a maior mágica é a própria vida. Se todos morrem um dia, a maior mágica é a gente se encantar com a vida. Se quisesse se vingar um pouco, vá lá, podia ter mandado o conquistador barato pentear macaco, lamber sabão, e depois arranjasse outro namorado, isso sim seria mais condizente com o nome Valentina Vitória. Mas, *não*

sei quantas almas tenho, que complicação (REZENDE, MMC, 2011 p. 100).

Certo é que as viagens que as protagonistas decidem fazer, pelos percursos planejados, proporcionam a Maria Campos e as trigêmeas, atar os fios soltos de suas histórias, cujos segredos estão relacionados às ausências paternas. A dificuldade de compreender as histórias de passividade de suas mães favorece com que essas adolescentes sejam intolerantes e autossuficientes. Com isso, elas procuram não estabelecer nenhuma relação interpessoal sólida com ninguém nos espaços que visitam. Essa superficialidade de relação interpessoal pode ser observada ao longo da narrativa *A mocinha do Mercado Central*, pois ao decidir assumir diferentes personagens, Maria escolhe visitar diferentes lugares e isso a impede de relações longas e duradouras com os namorados, padrões e pessoas que convive.

Na esteira das considerações, as protagonistas encontram no espaço, na “imaginações” e na literatura problematizações existenciais e modos de ressignificar a vida, depois de episódios de medos, anseios e perdas. Assim, as viagens motivadas pelas personagens principais das tramas *A mocinha do Mercado Central* e *As gêmeas da Família* visam uma autodescoberta do eu e confirmam a proposição de “fragilidade e na condição eternamente provisória da identidade”. Essa busca de si reverbera a procura de outro pertencimento e de construção de novas identidades. (BAUMAN, 2005, p. 22).

_Me veio essa ideia agora, de você mudar o rumo da sua viagem...Dizem que isso faz bem pra saúde mental, a gente ter a capacidade de mudar o rumo da nossa vida de repente, seguindo uma intuição, sabe? (REZENDE, MMC, 2011, p. 60).

Nessa trilogia, é possível constatar que suas protagonistas são desafiadas todo o tempo quanto à sua instabilidade afetiva, pois de alguma maneira ou são solitárias ou foram abandonadas pela figura parental. Assim, as viagens constituem como uma autorreflexão e readequação das peças de si, que ainda não se encaixam na reconfiguração do novo “eu”. Assim, as protagonistas possuem identidades desintegradas que se completam por meio das viagens. A viagem onírica acontece através do sonho e se configura como uma projeção do futuro dessas personagens. As viagens literárias se caracterizam pela imaginação e deleite através das leituras

literárias. E por fim, os deslocamentos espaciais reais proporcionam experiências inéditas e o relacionamento com diferentes pessoas. Dessa forma, essas viagens realizadas por Maria Campos e pelas trigêmeas, cada uma com a sua importância, resulta na formação de sua identidade e na transição da adolescência para a fase adulta num processo relacional, progressivamente individual, social e espacial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura representa para o indivíduo um trampolim para compreender melhor a complexidade e a instabilidade do sujeito. Ela contribui na construção dos sentidos da vida, assim como aguça a curiosidade, instiga a imaginação, diverte e, ao mesmo tempo, veicula muitos saberes. A literatura nos capacita a reagir de modo proativo diante das adversidades, uma vez que ela encena circunstâncias que podem acontecer com o leitor, contribuindo, assim, para a sua emancipação.

Pela demanda do mercado editorial para o público *teen*, existe na atualidade um investimento com a publicação de obras inovadoras, conectadas tanto a momento estético atual como procura atender ao gosto e curiosidade da juventude. Nesse segmento, os capítulos antecessores nos trouxeram conhecer as características basilares para a elaboração de um livro infantil. Por muito tempo, os cultores do gênero infantojuvenil preocupavam apenas em atender ao criterioso plano da forma. Contudo, hoje se percebe uma criação artística preocupada tanto com o recurso estético quanto o temático. Esse endereçamento dos textos é de extrema relevância para adquirir a empatia dos leitores. A preocupação deve-se voltar para a idade, competência de leitura, abordagem de temas, bem como para as expectativas de entretenimento do público-alvo.

Decidida a firmar o seu nome no grupo de novos escritores que estão fazendo livros juvenis diferenciados em matéria de argumento e de expressão, Stella Maris Rezende parece estar no auge da transição para a fase de maturidade autoral. O conjunto de suas obras demonstram essa evolução progressiva na arte de contar histórias. E suas publicações acrescentam mais voz e força intelectual ao acervo da produção literária nacional de autoria feminina. Embora, sua dedicação seja quase que exclusiva ao livro juvenil, essa autora mineira tem contribuído para o empoderamento das suas leitoras. Seu projeto estético se vale de diferentes recursos de expressão, linguístico e semântico e outras estratégias que ela usa na elaboração de seus textos. Seus enredos são caracterizados pelo ritmo pausado, intercalado pelo uso de imagens, frases de efeitos soltas, lembranças e observações que servem para estruturar a realidade e disponibilizar outros dados sobre o caráter dos personagens de suas histórias.

O *corpus* desta pesquisa que analisamos, justificamos que se trata de uma trilogia, porque há dois condutores narrativos centrais que unem as três narrativas:

um deles é o espaço afetivo e erudito da biblioteca e o outro é o corpo reificado da mulher pela moral cristã e pelos interditos e poder do patriarcado. Outros elementos com menos força de compilação é a intromissão de ideias e lugares de um livro em outro.

Vimos nos três livros que suas protagonistas são mulheres, que, de alguma forma, tentaram se distanciar das imposições de inferioridade que lhes foram impostas tacitamente e historicamente. Maria, protagonista do livro *A mocinha do mercado central*, caracteriza-se por ser uma adolescente perspicaz e corajosa que empreende viagens de todo tipo: imaginárias, espaciais e oníricas. No percurso escolhido das viagens pelas cidades brasileiras, assume múltiplas identidades, colocando-se aberta a experimentação das circunstâncias que lhe ocorre. Cada persona que ela escolhe, junta-se a anterior e colaboram para a maturidade que alcançará no retorno a cidade de origem. Além disso, toda identidade é uma possibilidade de renascimento. Assim, a obra traz um paralelismo entre vida e viagem e a importância de mudar itinerários, como se mudam os caminhos e as escolhas.

Na obra *A sobrinha do poeta*, assim como a anterior, temos uma protagonista que também transcende alguns dos padrões que são impostos à figura feminina. Leodegária é uma professora que atua como bibliotecária e, por isso, também, é uma leitora assídua, o que faz ser o seu principal predicativo à sabedoria. Diferente de Maria, a protagonista de *A sobrinha do poeta* conhece o mundo pela leitura, suas viagens são oníricas e imaginadas. A obra ainda nos apresenta questionamentos meritórios que se referem às casas e as suas extensões. O espaço privado apresenta mediações com o espaço público, uma vez que o mistério que acomete os livros da biblioteca escolar desperta a curiosidade dos moradores da cidade. Sendo assim, Leodegária deixa o espaço doméstico, que se refere ao particular, e adentra ao espaço público, isto é, as dependências da biblioteca. Isso acontece, porque é no ambiente da biblioteca que a personagem passa a maioria do tempo no dia, por isso nada a policiava dentro dos padrões estabelecidos pela comunidade que vivia. É importante observar que ela é a figura genitora que acolhe e incentiva as pessoas a crescerem através da leitura. Em meio a todos estes mistérios, temos também passagens correlacionadas que nos mostram outros tipos de discussão, como os tipos de assuntos comentados entre os vizinhos, assassinatos e violência contra a mulher. Por este motivo, o livro é considerado como um estímulo para discussões que se referem aos estereótipos convencionados para a conduta feminina.

Já *As gêmeas da família* (2013) possui três protagonistas gêmeas que perpassam sua juventude durante a ditadura militar - Maria da Caridade, Maria da Fé e Maria da Esperança. Não diferente de Maria Campos de *A mocinha do Mercado Central* (2011), as protagonistas possuem identidades desintegradas que se completam por meio das viagens realizadas através do sonho, dos deslocamentos espaciais reais e pela imaginação através da literatura. Dessa forma, essas viagens realizadas por Maria Campos e pelas trigêmeas, resultam na formação de suas identidades e na transição da adolescência para a fase adulta num processo relacional, progressivamente individual, social e espacial. Toda trama da trilogia aqui delineada é baseada na tomada autoreflexiva sobre o ato de escrever e da linguagem literária. A metalinguagem do ofício de contar história é colocada através do enigma dos acréscimos nos livros em *A sobrinha do Poeta*, o que desafia o leitor a realizar uma leitura atenta até o fim do enredo. As obras *A mocinha do Mercado Central* (2011) e *As gêmeas da família* (2013) elucidam a dificuldade da composição artística através da intertextualidade com poetas e escritores. Como exemplo, citamos Otto de Lara Rezende e Carlos Drummond de Andrade, os quais colocam em pauta discussões sobre o árduo ato de criação literária. Assim, em toda trilogia se instala a consciência estética através das protagonistas encorajadas pela leitura como veículo útil de formação do indivíduo.

Nas três obras, percebemos que os espaços casa e biblioteca são influenciadores da formação identitária das personagens. A biblioteca, por exemplo, símbolo de conhecimento e sabedoria, também representa magia, instrução e acolhimento. Assim, a escritora transpassa, por meio de suas protagonistas, a superfície dos conflitos, dando fluidez ao texto por meio de duas vertentes: a social, contido em ações e eventos concretos, que dizem respeito ao machismo, a violência contra a mulher, a corrupção do sistema, a repressão feminina e a tendência metafísica, onde dúvidas e conflitos não findam oriundos de lutas interiores.

Entendemos, neste estudo, que os espaços arquitetônicos da biblioteca e da casa são reproduções simbólicas aos sujeitos que se locomovem nelas. Ratifica-se, ainda, que ambos – espaços e sujeitos – se modificam em conformidade com as suas posturas culturais, de personalidade e afetivas. Por isso o espaço sempre se construirá e/ou modificará em correspondência com a sua imagem e semelhança.

Nas obras, a casa, que habitualmente se circunscreve no sentido de lar, não apresenta característica como ponto de chegada, mas sempre como porto de partida.

As protagonistas adolescentes das tramas de Stella Maris sentem-se sufocadas no lar materno e o desejo pela liberdade e aventura as impulsionam à peregrinação pelo mundo, como no caso de Maria Campos e as trigêmeas, ou por intermédio dos livros, quando todos os habitantes da pequena cidade de Dores de Indaiá se rendem à magia da literatura.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil Gostosuras e Bobices*; São Paulo: Spicione, 1989.
- ALVES, Murilo Cavalcante. Dentro e fora da terceira margem: na margem do silêncio. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 39, s./p. jan./jun. 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/19038/13577>>. Acesso em: 26 dez. 2019.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Indicações. In: A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ASSIS, Machado de. **Helena**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- Agencia Riff**, 2014. Disponível em<<http://www.agenciariff.com.br/site/AutorCliente/Autor/133>>
- ARAÚJO, Adriana Lopes. **A representação da mulher na literatura de autoria feminina paraense**. Dissertação de Mestrado: Maringá, 2012.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1978; 1990.
- BARBOSA, Jéssica Andrade Guabiraba. **O espaço do visível e do invisível na obra “Ensaio sobre a cegueira”**. 2018. 47 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Serra Talhada, 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro : J. Zahar, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 1 v.
- BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e Literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORGES FILHO, Ozíris. **Poéticas do espaço literário**. Sidney Barbosa (Org.). São Paulo: Claraluz, 2008.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Tradução: Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CADEMARTORI, Lígia. **O que é Literatura Infantil?** 2ª ed – São Paulo – SP: Editora Brasiliense, 2010.

_____. **O que é literatura infantil**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. In. FERRO, Gabriela Beatriz Moura Ferro. “Neobarroco/ pós-moderno: *potlatch* cultural

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul/ São Paulo: Duas cidades, 2004.

_____. A literatura e a vida social. In: _____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 17-39.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Ciência e Cultura, São Paulo, v.04, n.09, p.803-809, set 2006.

CARNEIRO, Lilian Rosa Aires & CAVALCANTE, Maria Imaculada. **O universo ficcional em A mocinha do mercado central de Stella Maris Rezende**. *Anais do SILEL*. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

CHARAUDEAU Patrick. **Linguagem e fala - elementos da semiolinguística**. Paris: Hachette, 1983.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil e juvenil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil juvenil**. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje**. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1981.

COLASANTI, Marina. **Por que nos perguntam se existimos**. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da*

narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG, 1997, p.33-42.

COLASANTI, Marina. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, 2008.

_____. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.26, p.13-71, jul/dez 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro**. Revista Cult. UNB: 2018. Disponível em <revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/> Acesso em 12 fev. 2019

_____. A personagem feminina na narrativa brasileira dos anos 1990. In: PIRES, Maria Isabel Edom (Org.). **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008. p.100-106.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

FERRO, Gabriela Beatriz Moura Ferro. “Neobarroco/ pós-moderno: *potlatch* cultural América Latina/ mundo”. In.: ROJO, Sara (et. al) [organização]. Congresso Brasileiro de Hispanistas. Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, CD.ROM, 2009. pp. 899-907

FIGUEIREDO, Ivan Vasconcelos. **Feminismo e a mulher na contemporaneidade: uma análise de propagandas televisivas**. UFSJ:2015. Disponível em <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2821-1.pdf>>

FILHO, Domício Proença. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1997.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de

Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999. 1 v.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita de testemunho. Revista Conexão Letras, v. 3, n. 3, 2011.

GROPPO, Luís. **Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas**. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Jornal Rascunho, novembro de 2012. Disponível em <<http://rascunho.com.br/sou-a-fada-das-palavras/http://rascunho.com.br/sou-a-fada-das-palavras/>>

KRAMER, Sonia. **A Política do Pré-Escolar no Brasil: a arte do disfarce**. Rio de Janeiro: Dois Pontos, 1987.

LAJOLO, Marisa. “**Infância de papel e tinta**” in FREITAS, Marcos César. org. História social da infância no Brasil. São Paulo: Cortez, 1997.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. Um Brasil para Crianças: Para conhecer a Literatura Infantil brasileira: Histórias, autores e textos. São Paulo: Global ed., 1986.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976

LIMA, Samara Pereira Souza. **Mulheres em trânsito reflexões sobre o espaço e a representação da sertaneja/ retirante em três romances: a bagaceira, o quinze e vidas secas**. Dissertação de Mestrado em Estudos de Linguagens. UFMS, Campo Grande, MS, 2018.

LOBATO, Monteiro. **Obras Completas de Monteiro Lobato**. São Paulo: Editora Brasiliense Ltda, 1956

LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. UFRJ: 2011. Disponível em <<http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>>

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca**. São Paulo, Ática, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Angelita Cristina. **A representação feminina na obra *A mocinha do Mercado central de Stella Maris Rezende (2011): Uma proposta para educação literária***. 2018. UENP. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras em Rede). Disponível em <uenp.edu.br/doc-propg/pos-graduacao/stricto-sensu-mestrado-e-doutorado/mestrado-profissional-em-letras/profletas-produtos-educacionais/profletas-t3/10892-profletas-produtos-angelita-cristina-de-moraes-2018/file> Acesso em 12 jul. 2018

OLINTO, HeiddrunKrieger, SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e espaços afetivos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

PRADO, Adélia. **Quando eu era pequena**. Editora Record. São Paulo:2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERROTTI, E. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Ícone, 1986.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da literatura**. São Paulo: Ática, 1987; 1988.

REZENDE, Stella Maris. **A mocinha do Mercado Central**. São Paulo: Globo, 2011.

REZENDE, Stella Maris. **A sobrinha do poeta**. São Paulo: Globo, 2012.

REZENDE, Stella Maris. **As gêmeas da família**. São Paulo: Globo, 2013.

REZENDE, Stella Maris. In. JUNIOR, Maurício Melo. **Programa Leituras**. TV Senado. S.d. (<https://www.senado.leg.br/noticias/TV/Video.asp?v=451106>)

Resende, Vânia Maria. **A sagacidade na literatura de Stella Maris Rezende: Uma questão de estilo e arte**. Universidade Federal Fluminense: Sede de Ler, v. 04, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (orgs.). **História, memória, literatura. O**

testemunho na era das catástrofes. São Paulo: Escuta, 2003.

SCHMIDT, Rita Teresinha. **Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina.** In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

SILVA, Tomas T. (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Tomaz Tadeu Silva (org.), Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo.** Rio de Janeiro: Difel, 2009
Universo dos Leitores, 2014. Disponível em<<http://www.universodosleitores.com/2013/09/escritores-entrevista-com-stella-maris.html>>

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Narrativa Juvenil Brasileira no Acervo do PNBE 2013: Faces urbanas da Representação Social. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v.16, n.41, p.89-107, abr/jun 2015.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira.** São Paulo: Ática, 2005.

ANEXOS

ENTREVISTA COM STELLA MARIS REZENDE

1. Em quais circunstâncias se sente inspirada para escrever? Existe um período específico do dia, do ano? Você se força à escrita, como um escritor profissional? Ou você está sempre à espera de uma ideia e, com isso, faz anotações e planos de escrita?

Resposta:

Nunca espero por ideias. Desde jovem eu tenho um projeto estético e uma paixão imensa pelas palavras. Sou disciplinada e faço questão de escrever todos os dias. Quando atuava como professora de português e literatura brasileira, escrevia quando deveria descansar, e os meus fins de semana eram de leitura e escrita por horas e horas seguidas. Depois que me aposentei, passei a ter a alegria de escrever a partir das oito da manhã e continuar trabalhando até mais ou menos quatro horas da tarde. Nunca sei sobre o que eu quero escrever e não planejo as narrativas. Começo jogando palavras ou frases a esmo e, aos poucos, a história vai se construindo. Escrevo para descobrir o que eu quero escrever. Palavras puxam palavras e eu adoro esse processo de ir enveredando pelo mundo mágico das palavras. Sou leitora o tempo todo, ou seja, quero levar sustos, me surpreender, me encantar com o enredo. Após essa primeira etapa, reescrevo o texto inúmeras vezes, até concluir que dei o melhor de mim. Cada livro demora no mínimo 2 anos para ficar pronto. O romance “A mocinha do Mercado Central” foi escrito por volta de 8 anos. “Justamente porque sonhávamos”, 10 anos. Tenho vários caderninhos de anotação e neles escrevo frases que ouço nas ruas, no metrô, no ônibus. Anoto palavras que me chamam a atenção. Tornam-se registros que ficam na memória. De repente, sem que eu me dê conta, uma ou outra anotação dessas surge numa narrativa.

2. Sempre teve a predileção em escrever obras que contivessem elementos de mistério e fantasia?

Resposta:

A vida é um grande mistério. Como disse Guimarães Rosa, “tudo é a ponta de um mistério”. Esse elemento está presente em qualquer obra que se pretenda de fato literária. A complexidade da condição humana é fascinante e a fantasia é o motor da realidade, ou seja, por meio da fantasia e do mistério, há possibilidades de se aproximar da alma humana, da sua realidade mais crua e mais dolorosa. “Sonhar é uma boa prática”, diz a Maria Campos em “A mocinha do Mercado Central”. Portanto, não se trata apenas de predileção e sim, de projeto estético. Nos meus textos, realidade e fantasia são uma coisa só.

3. Como você caracterizaria o seu estilo literário? Em sua formação de leitora e, posteriormente, escritora, quem são os escritores que estão na sua formação de romancista?

Resposta:

Os críticos costumam dizer que sou a Guimarães Rosa para crianças e jovens, por causa da mineiridade e do cuidado com as palavras. Adoro usar palavras incomuns ou quase esquecidas. Sou apaixonada por dicionários e trabalho com vários. Ao descobrir uma palavra sonora e bonita, como por exemplo, “lucivéu”, anoto-a imediatamente. Amo os significantes e os significados. Escrever é perguntar. Escrever é buscar os significados. Autores com os quais converso enquanto escrevo: Cecília Meireles, Clarice Lispector, Henriqueta Lisboa, Lygia Fagundes Telles, Carlos Drummond, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Eça de Queirós, José Saramago, Lewis Carroll, Cervantes, Shakespeare, Jane Austen, Emily Bronte, Catherine Mansfield.

4. Por que você optou por escrever para os adolescentes? Há alguma razão específica? Pela complexidade dessa fase etária, você antes faz alguma pesquisa (teórica ou *in loco* com alguns jovens) sobre o assunto que irá tratar no seu romance, se é de interesse para eles?

Resposta:

Escrevo para adultos também. “*Dentro das lamparinas*” e “*Coração brasileiro*” são livros de contos para adultos. No próximo ano, lançarei um romance para esse público. A maioria dos meus livros é para crianças e jovens e isso tem acontecido naturalmente, talvez por eu amar as palavras e gostar de brincar com elas. O lúdico é uma das características da literatura infantil e juvenil. No entanto, escrever literatura é sempre difícil, independentemente do público-alvo. Dizem que os meus livros são para todas as idades e isso me alegra, pois a complexidade humana acaba fazendo com que haja complexidade na narrativa também. Não me preocupo se o assunto é do interesse das crianças e dos jovens. Para mim, o assunto é o menos importante. O que eu quero de fato é fazer literatura, trabalhar com as palavras, fazer intertextualidades, descobrir a beleza de uma elipse, de uma ironia ou de uma metáfora. O assunto surge como decorrência. Em “*A mocinha do Mercado Central*”, por exemplo, eu nem de longe imaginava que haveria os temas suicídio e estupro. Eles apareceram na narrativa. A vida é surpreendente. Viver é sinônimo de escrever.

5. Percebo que você privilegia um cultismo (neobarroco) em relação às palavras? Com a combinação de termos contraditórios, por exemplo, horrível

e maravilhoso e na criação de neologismos como estranh humano. Quais as suas intenções, sabendo que seu público, principalmente o adolescente, poderá ter dificuldade de interpretá-la?

Resposta:

O encantamento pelas palavras é o esteio do meu projeto estético. A sonoridade e os múltiplos significados de uma palavra me fascinam. Além disso, não abro mão de uma literatura de boa qualidade e não quero facilitar as coisas. Há crianças e jovens que gostam de textos que exigem mais concentração e atenção. Tenho leitores por todo o Brasil e eles entram em contato comigo por meio do Facebook, cartas ou mensagens. São crianças e jovens mais sensíveis e com mais habilidade de leitura. A literatura de massa colabora na formação do leitor, tem a sua importância, embora muitas vezes ela reforce preconceitos, estereótipos, uma visão de mundo água-com-açúcar, didatismos, superficialidades. No entanto, com o tempo, o gosto se refina. Eu gosto de sonhar com um Brasil de leitores mais argutos, mais críticos e mais amorosos.

6. Desde o início, havia a intenção de escrever uma trilogia com os livros *A mocinha do Mercado Central*, *A sobrinha do poeta* e *As gêmeas da família*? Por que você optou por escrever sobre uma adolescente e o seu universo em espaços na esfera privada e pública (no instante em que elas viajam e iniciam uma descoberta de si e do outro?)

Resposta:

Não planejei a trilogia. Ela foi acontecendo aos poucos. O fio condutor é a paixão pelas palavras, a biblioteca, o amor aos livros de literatura. As personagens femininas foram tomando conta dos enredos e isso foi me encantando aos poucos. A alma feminina, com suas inúmeras dificuldades, precisa ter mais voz na literatura e creio que no íntimo eu sempre quis que a voz da mulher tivesse mais visibilidade. A mulher continua sofrendo preconceitos em todas as áreas. Nos dias atuais, tem aumentado o número de feminicídios, por exemplo. Mais do que nunca, é necessário que haja vozes femininas nas narrativas. Seja dentro de casa, no ambiente escolar, nas ruas ou no trabalho, a adolescência feminina tem muito a ser visto e analisado. Gosto de ver as personagens femininas se posicionando, tomando as rédeas da própria vida e provocando reviravoltas. A arte suscita reflexões, discussões e questionamentos. É o caminho mais bonito e mais contundente para a autodescoberta e a descoberta do outro.

7. Em se tratando de adolescentes, percebo que você não hesita em discutir temas tabus para adolescentes, como identidade, suicídio, violência? Estou certa? Poderia me explicar o que pensa sobre a importância desse

assunto/característica em sua obra?

Resposta:

Para mim, literatura é linguagem. O assunto é uma decorrência e eu não tenho medo de nenhum assunto. Pelo contrário, fico feliz quando surge um tema que precisa ser discutido. Os jovens se matam, infelizmente. As meninas são violentadas, infelizmente. Conversar sobre essas tragédias é fundamental. Mas eu não trago respostas. Proponho perguntas.

8. Você possui alguma metodologia (há uma planta ficcional para cada romance) nos momentos que antecedem a escrita de um livro?

Resposta:

Faço questão de não planejar nada. Gosto de me surpreender a cada página que escrevo.

9. Quais foram os objetivos ao colocar como protagonistas, mulheres jovem/adolescente nas obras?

Resposta:

Dar voz à alma feminina e feminista.

10. Você já se atentou que há uma inversão de sentido nos espaços casa e biblioteca, pois é o último que possui significado de proteção? É intencional narrar episódios em que a leitura é a melhor companheira, o melhor espaço em momentos de deslocamento, tristeza ou incertezas do jovem? A construção dos seus espaços na sua narrativa segue uma orientação psicológica/emocional de experiências vividas ou observadas por você? Ou é focado em ambientes que a juventude se identifica?

Resposta:

Segundo Graciliano Ramos, “as nossas personagens são pedaços de nós mesmos”. Minhas experiências de leitora e observadora do mundo estão impregnadas nos meus textos. Como professora, incentivava a leitura literária, criava grupos de teatro, convivia com alunos que se encantavam com os bons livros de literatura. Constatei, na prática, que a leitura literária é uma espécie de terapia, não uma autoajuda, mas uma arte de alta ajuda. A arte alimenta o coração humano. Como disse o poeta

Gullar, “a arte existe porque a vida não basta”.

11. Apesar dos anos de publicação, ao lermos a trilogia temos a sensação de que há uma linha imaginária que une as três narrativas, seguindo uma ordem da relação do jovem com a complexidade humana e das suas relações: *As gêmeas da família*, *A sobrinha do poeta* e, por fim, *A mocinha do Mercado Central*, o que tem a dizer sobre isso?

Resposta:

Sim, e essa linha é a paixão pelas palavras. A presença de uma biblioteca perpassa os três romances. A ideia de que a leitura literária é libertadora e transformadora.

12. Para mim, Maria Campos se aproxima muito ao D. Quixote, de Cervantes e Viramundo de Fernando Sabino em *O grande mentecapto*, quando promove um autoconhecimento ao explorar o mundo, por meio de suas andanças. Você concorda com essa opinião?

Resposta:

Concordo plenamente e fico muito feliz com a sua observação. Ler é viajar. Viver é viajar. Sonhar é viajar. Imaginar é viajar. E essas viagens nos levam a nos conhecermos melhor e a conhecer melhor o outro.

13. Parece que seus romances procuram iluminar o “mundo dos marginais”, nada é convencional, nem mesmo as configurações familiares (filhos serem criados apenas pela mãe). Mas ainda assim me parece que existem lacunas sentimentais que as personagens buscam preencher com a ausência da figura paterna, como faz Maria Campos. O que você pretende com isso? É por meio desses episódios que você tenta trazer à tona a complexidade e contradição do caráter humano ao jovem?

Resposta:

Meu projeto estético tem tudo a ver com a complexidade da alma humana e o mundo real está cheio de famílias em que as mulheres não são valorizadas, mesmo quando são casadas e praticamente resolvem tudo na família. Os homens em geral são machistas e costumam subestimar o papel das mulheres. A ausência da figura paterna é algo real tanto nas famílias pobres quanto nas de classe média ou rica. Por ser feminista, gosto muito quando as personagens femininas demonstram que são fortes, corajosas e desafiadoras, embora continuem frágeis em vários aspectos. Há contradições no pensar e no sentir. De certo modo, viver é sentir falta. Às vezes falta

a figura paterna, ou uma boa amiga, por exemplo. No entanto, Valentina Vitória, a melhor amiga de Maria Campos, tem pai e mãe, o casamento deles é feliz, e ela tem uma boa amiga. Ainda assim, ela se mata ao ser rejeitada por um simples namorado. A fragilidade de Valentina Vitória, que tinha tudo para ser feliz, se contrapõe à coragem de Maria, que aparentemente vivia com problemas mais sérios. Essa contradição é um exemplo da complexidade humana. Falar sobre isso é importante. Falar sobre a violência contra a mulher também é fundamental, principalmente nos dias de hoje, em meio a tantos retrocessos civilizatórios.

14. Qual o objetivo ao utilizar as analogias arte X vida, escrever X viver como recurso?

Resposta:

Gosto muito do verbo “escreviver”. Cada um de nós, a todo momento, está vivendo e escrevendo a sua vida. Revivendo e reescrevendo a vida. Arte e vida são indissolúveis, se quisermos humanizar as pessoas. Sem a arte, vem a barbárie.

15. Você acredita que os autores de literatura infantojuvenil costumam atenuar ou se eximir de tratar temas polêmicos? O que você pensa sobre o assunto já que você parece bem à vontade em recriar situações desconfortantes como a tentativa de estupro sofrida por Leodegária e a gravidez indesejada da mãe de Maria Campos depois de ter sido estuprada na adolescência?

Resposta:

Creio que alguns autores fogem de temas polêmicos, seja porque esses temas dificultam a adoção de livros nas escolas ou porque os autores simplesmente optam por tratar de assuntos mais leves. No meu caso, não planejo falar sobre assuntos complexos, eles naturalmente surgem na narrativa. E não tenho medo nem preconceito. Todo assunto é importante. Não pode haver tabu na boa literatura. Crianças e jovens lidam com assuntos complexos desde pequeninos. Privá-los da oportunidade de refletir sobre esses assuntos através da beleza artística é desumano e foge a um dos princípios básicos da arte. É através da arte que se tem a melhor maneira de aprender a viver.

16. Ao escrever, como você planeja os nomes que utilizará em sua galeria de personagens de cada romance? Você escolhe sempre associar nome/significado, que ajude ao leitor a elucidar sobre o caráter da personagem?

Resposta:

Não planejo os nomes. Eles surgem no decorrer da narrativa e nem sempre me preocupo com o significado deles. Na trilogia, o significado dos nomes é importante, mas em outros livros, nem tanto. No geral eu gosto mesmo é que os nomes sejam sonoros e incomuns.

17. As influências dos espaços sobre a identidade das protagonistas foram premeditadas? Por exemplo, quando as gêmeas estão na Praça Paris sozinhas, tristes pela perda da mãe, o espaço e o tempo são sombrios, tempestivos...Você estabelece alguma relação nisso? Essa característica é muito peculiar ao Romantismo, há algum resgate estético dessa escola literária ou de outra? Quais?

Resposta:

Muito boa a sua observação. Creio que meus textos carregam traços do Romantismo, do Barroco e do Pós-modernismo. “Ler é conversar com tudo aquilo que já foi escrito”, digo isso no meu livro “Esses livros dentro da gente”. Gosto de resgatar palavras antigas, esquecidas ou abandonadas. Entremear passado, presente e futuro. Em tudo o que escrevo há o que já li ou pretendo ler. Escrever é a mais bela aventura da minha vida.