



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Viviane de Medeiros Macedo

Mulheres na cena da escrita: Maria Valéria Rezende

Rio de Janeiro

2021

Viviane de Medeiros Macedo

Mulheres na cena da escrita: Maria Valéria Rezende



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^a Dra. Ieda Maria Magri

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R467

Macedo, Viviane de Medeiros.

Mulheres na cena da escrita: Maria Valéria Rezende / Viviane de Medeiros Macedo. – 2021.

87 f.

Orientadora: Ieda Maria Magri.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Rezende, M.V. (Maria Valéria), 1942- – Crítica e interpretação - Teses. 2. Rezende, M.V. (Maria Valéria), 1942-. Quarenta dias – Teses. 3. Rezende, M.V. (Maria Valéria), 1942-. Carta à rainha louca– Teses. 4. Mulheres na literatura – Teses. 5. Mulheres e literatura - Teses. I. Magri, Ieda, 1977-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum – CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Viviane de Medeiros Macedo

Mulheres na cena da escrita: Maria Valéria Rezende

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área: Estudos de Literatura

Aprovada em 17 de novembro de 2021.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Ieda Maria Magri (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Giovanna Ferreira Dealtry
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

À professora Ana Cristina dos Santos (in memorian) que me colocou no caminho inicial da pesquisa, que me encorajou e que tanto vibrou com cada meta que alcançamos juntas.

A Ieda Magri, minha professora e orientadora, por toda sua paciência, compreensão e dedicação. Sem sua generosidade, seus ensinamentos e tamanha ajuda não teria sido possível o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço também às professoras Telma Maciel e Giovanna Dealtry que fizeram parte da banca de qualificação e seus comentários tão valiosos para que eu pudesse aprofundar minha investigação.

A todos que estiveram comigo ao longo deste caminho: professores, amigos e familiares.

RESUMO

MACEDO, Viviane de Medeiros. *Mulheres na cena da escrita: Maria Valéria Rezende*. 2021. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Partindo da análise de questões que envolvem a mulher, este estudo visa investigar as obras *Quarenta dias* (2014) e *Carta à rainha louca* (2019), de Maria Valéria Rezende, em especial o papel das mulheres-narradoras e sua relação com outras mulheres a quem essas narrativas são endereçadas: no primeiro caso, à Barbie, que aparece na capa do caderno no qual a narradora escreve e, no segundo caso, uma carta destinada à rainha d. Maria I de Portugal. Entende-se que ambos endereçamentos apontam para os papéis que as mulheres podem ocupar, ou mesmo são destinadas a ocupar, na sociedade. Narradoras e narratárias são personagens que transitam do espaço privado para o público, embaralhando identidades e promovendo deslocamentos de territórios, de papéis sociais e de destinação da literatura a um personagem não neutro: a leitora mulher, que é chamada a tomar uma posição de agente e não de simples receptora passiva da literatura.

Palavras-chave: Maria Valéria Rezende. Endereçamento. Escrita feminina.

RESUMEN

MACEDO, Viviane de Medeiros. *Mujeres en la escena de la escritura: Maria Valéria Rezende*. 2021. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A partir del análisis de cuestiones que involucran a las mujeres, este estudio tiene como objetivo investigar las obras *Quarenta Dias* (2014) y *Carta à rainha louca* (2019), de Maria Valéria Rezende, en particular el papel de las mujeres narradoras y su relación con otras mujeres a quienes esas narrativas son destinadas: en el primer caso, a Barbie, que aparece en la portada del cuaderno en el que escribe la narradora, y en el segundo caso, una carta a la reina d. María I de Portugal. Se entiende que ambas destinaciones apuntan para los roles que las mujeres pueden ocupar, o incluso están destinadas a ocupar, en la sociedad. Narradoras y narratarías son personajes que se mueven del espacio privado al público, barajando identidades y promoviendo desplazamientos de territorios, de roles sociales y de destinación de la literatura hacia un personaje no neutral: la lectora mujer, que es convidada a ocupar un puesto de agente y no uno de mera receptora pasiva de la literatura.

Palabras claves: Maria Valéria Rezende. Destinación. Escritura femenina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 A MULHER E SUAS ARTIMANHAS.....	13
1.1 As artimanhas de Alice em Quarenta dias.....	21
1.2 As artimanhas de Isabel em Carta à rainha louca.....	27
1.3 Isabel e Alice: separadas pelo tempo, unidas pela história de opressão à mulher.....	33
2 O ENDEREÇAMENTO EM <i>QUARENTA DIAS</i> E EM <i>CARTA À RAINHA LOUCA</i>	41
3 <i>QUARENTA DIAS</i> E <i>CARTA À RAINHA LOUCA</i> : DES-RE-TERRITORIALIZAÇÃO.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS.....	84

INTRODUÇÃO

Durante minha graduação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), fui bolsista de iniciação científica por dois anos e, nesse período, tive a oportunidade de participar como ouvinte em uma das disciplinas oferecidas no curso da Pós-Graduação em Estudos de Literatura. O tema promovia discussões sobre o papel da mulher em sociedade e a sua relação com os deslocamentos territoriais, culturais e linguísticos nas narrativas contemporâneas produzidas por mulheres na América Latina. Sendo assim, pude conhecer algumas escritoras que trabalham com o tema e, dentre todas, Maria Valéria Rezende me chamou atenção pela variedade de assuntos abordados por ela em torno não só da mulher, mas também de outras classes silenciadas pelo poder do patriarcado. Isso me levou a buscar informações sobre a escritora na internet: obras que já havia publicado, artigos acadêmicos, entrevistas e reportagens.

Rezende se formou em Pedagogia e Letras (Língua e Literatura Francesa) e fez mestrado em Sociologia. Desde 1965, pertence à ordem religiosa de Santo Agostinho e se dedica à educação popular, desenvolvendo trabalhos em comunidades carentes. Viajou pelo mundo em atividades missionárias – essa experiência a ajudou muito em suas escritas – e publicou seu primeiro livro, *Vasto Mundo* (2001), com quase 60 anos de idade. Em 2015, Rezende ganhou o prêmio Jabuti pelo romance *Quarenta dias* (2014) e, em uma entrevista ao Correio Braziliense, disse que ficou muito surpresa com a notícia, pois não esperava estar nem na final e afirma que

a literatura é para abrir os olhos. Assim como fico feliz por ter feito a opção de vida que me permitiu ver o mundo, acho que a literatura tem esse papel, ela está nos nossos olhos e ouvidos e é para isso que ela serve. Se não servir, paro na hora e vou fazer outra coisa. (MACIEL, 2015)

Em sua página na internet, a escritora conta: “Eu respirei o mundo inteiro, e isso entrou pelos meus cinco sentidos. Há uma variedade de lembranças, sensações, impressões... e é com isso que eu construo a minha literatura”. Essa vivência fez com que ela conhecesse de perto as classes menos favorecidas e, por isso, se interessa tanto em escrever sobre o assunto, levando o leitor a pensar no mundo que o cerca.

Pela obra *Outros cantos* (2016), Rezende ganhou o prêmio São Paulo de Literatura, a 58ª edição do prêmio cubano Casa de las Américas na categoria Literatura Brasileira em 2017

e o 3º lugar no Jabuti de 2017. Em entrevista ao jornal El País, ela disse que “é provável que o prêmio da Casa de las Américas também faça muito barulho. Ao menos, agora as manchetes já aparecem com o meu nome” (MORAES, 2017). Rezende se refere aos títulos das reportagens que a aborreciam um pouco porque não usavam seu nome ao mencionar os prêmios que ganhava e colocavam algo como “ex-freira ganha prêmio Jabuti”. A respeito disso, ela complementa:

As pessoas têm aquela ideia de que as freiras são meio bobinhas, meio burrinhas [risos]... Como pode escrever literatura e ainda ganhar prêmio? Inclusive, muitos jornais – tranquilamente, sem me perguntar nada – escrevem que sou “ex-freira”. Porque para eles é inconcebível que uma freira que continua a ser freira tenha o mínimo de inteligência. O fato é que nossa vida é o contrário do que propaga o *modelito* oficial. (MORAES, 2017, grifo do autor)

Ainda na mesma entrevista ao Correio Braziliense, Rezende diz: “essa vida de invisível no meio dos invisíveis foi a que sempre vivi e por isso a imprensa está surpresa se perguntando de onde saiu essa criatura? Do meu canto, eu aprecio o mundo e ninguém me vê” (MACIEL, 2015). Quando dizem que ela é a escritora dos invisíveis, Rezende diz ao canal Bondelê do *YouTube* – canal este voltado para livros e entrevistas com autoras brasileiras: “pra mim eles é que são visíveis” (MENDES, 2018). Seu desejo é torná-los visíveis a todos e pede a atenção dos leitores para o que ela escreve, dizendo “Olhem pra isso” (MENDES, 2018).

Na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2016, Rezende e outras escritoras decidiram criar um encontro entre elas, mas a ideia era promovê-lo fora do eixo Rio-São Paulo e escolheram a casa de Rezende em João Pessoa. No entanto, para que outras escritoras soubessem desse encontro, elas criaram um grupo chamado Mulherio das Letras no *Facebook* em 2017 para fazer a divulgação. Hoje o grupo privado, exclusivo para mulheres, conta com mais de 7 mil membros.

Após seus prêmios literários, Rezende passa a ficar mais evidente não só na mídia, mas também no campo universitário. Há muitos trabalhos acadêmicos que comentam sobre a façanha da escritora em dar ênfase às classes menos favorecidas do país e colocar muitas de suas experiências pessoais em suas obras pelo conhecimento que a própria vida lhe proporcionou.

Desse modo, surgiu meu interesse por trabalhar com a escritora Maria Valéria Rezende em minha dissertação, pois ela se preocupa em denunciar a parte da sociedade que é colocada à margem e as injustiças sofridas, principalmente, no que diz respeito às mulheres. Como *corpus*, escolhi a obra *Quarenta dias* que nos apresenta a personagem-narradora Alice que, ao

escrever a história de sua vida num caderno, leva o leitor, principalmente a leitora, a pensar nas questões levantadas por ela através de sua escrita.

Inicialmente, o projeto apresentado à banca para o ingresso no mestrado era investigar as consequências que trazem o deslocamento territorial e o contato com o “outro” para a reconfiguração do “eu” da personagem principal. Como se dá esse processo através das relações que ela consegue fazer com o espaço e as pessoas? Qual é a função da filha Nora e da boneca Barbie na obra? Qual é a importância da escrita no caderno para a organização das suas inquietações interiores? O que se pode inferir sobre as discussões de gênero, hibridismo cultural, discursos hegemônicos e indivíduos marginalizados levantadas na obra? E qual a importância desses questionamentos para a literatura brasileira contemporânea? Para criar esse projeto inicial, li um pouco de Stuart Hall para as questões das identidades na contemporaneidade e da diáspora; também María Luisa Femenías e Regina Dalcastagnè para as relações de espaço e gênero; Silviano Santiago para as noções de espaço e deslocamentos e García Canclini para os conceitos de hibridismo cultural, entre outros.

Após a aprovação no processo seletivo e ao iniciar as disciplinas na pós e ouvir as discussões promovidas pelos professores e colegas de turmas, outras questões me chamaram atenção. Fiz uma matéria cujo tema estava focado em padre Antônio Vieira (XVII). As leituras de alguns sermões do renomado religioso e textos teóricos apresentados pela professora, me fizeram compreender um pouco mais os resquícios dessa época na contemporaneidade. Isso me fez pensar sobre o deslocamento temporal. Apesar de séculos, certos conceitos e comportamentos, no que diz respeito à mulher, ainda fazem parte da sociedade. Caso não sejam “obedecidos”, a mulher pode ser vítima de preconceitos e até mesmo de violência.

Foi então que em minhas buscas encontrei a freira mexicana Sor Juana Inés de la Cruz. Ela fez um comentário crítico, através de uma carta, a um sermão do padre Antônio Vieira. Decidi ler mais sobre o assunto e fiz meu trabalho de conclusão dessa disciplina da pós baseado em Sor Juana e a perseguição que sofreu pela sociedade da época e pela Igreja por escrever tal carta.

Assim, pensei em como eu poderia aproveitar esse estudo sobre Sor Juana na dissertação, já que minha pesquisa está voltada para o contemporâneo. Começo, então, o primeiro capítulo pelo poder do patriarcado e da Igreja sobre a sociedade, citando padre Antônio Vieira e Sor Juana. No *Sermão do Demônio Mudo*, em que Vieira prega às freiras do convento de Odivelas em Portugal no ano de 1651, pude observar que ele apregoava que a mulher, sendo filha de Eva, deveria resistir à tentação da vaidade para não cair em pecado como sua mãe. Além da pressão da Igreja, também não era permitido que a mulher estudasse. Seu papel era

limitado ao espaço privado da casa e, portanto, era treinada para ser mãe e esposa. Por isso, a perseguição a Sor Juana, pois ela era muito apegada a seus estudos. Josefina Ludmer em *As artimanhas do fraco* (2014) fala sobre Sor Juana e as estratégias utilizadas por ela para burlar e enfrentar a sociedade. De certo modo, seu texto dá uma resposta contemporânea à perseguição seiscentista, que a coloca como uma estrategista, uma mulher que dribla os problemas colocados pelo poder patriarcal diante de sua vontade de escrever e, assim, faz a ponte que me permite ir e vir entre os séculos.

Com esse sermão de Vieira e minhas leituras, observei que a perseguição à mulher não vem de séculos passados, mas sim de milênios. Nós mulheres fomos amarradas a Eva e condenadas a pagar pelos seus “erros”. Como é possível que a opressão contra a mulher aconteça desde a antiguidade e por que ainda é tão forte nos dias atuais? Temos Maria Valéria Rezende como exemplo atual. Ela é freira, escritora e feminista e, assim como Sor Juana, também preferiu a vida religiosa ao casamento para conseguir mais liberdade. Mesmo separadas por três séculos, Rezende ainda tem que lutar por mais espaço para a mulher. Como vemos em nosso dia a dia, a presença da mulher ainda é restrita em muitas áreas como na política, por exemplo. A luta é diária.

A partir desses questionamentos, além de ter como *corpus* a obra *Quarenta dias*, achei interessante acrescentar em minha investigação o livro mais atual de Maria Valéria Rezende, *Carta à rainha louca* (2019), pois conta a história da personagem Isabel que, mesmo vivendo um século depois de Sor Juana, enfrentou muitas dificuldades e injustiças pelo fato de ser mulher. Em 1789, Isabel está presa em um convento e passa quatro anos tentando escrever uma carta contando a história de sua vida à rainha Maria I de Portugal. Em sua carta, ela denuncia uma sociedade hipócrita que vive sob a aparência de cristã e puritana e que trata a mulher como mero objeto. Isabel tem esperança de comover a rainha pelo fato de ser mulher como ela e libertá-la da prisão.

Ainda que essa obra de Rezende seja ambientada no século XVIII e mencione questões que envolvem a Coroa e a Igreja Católica, ela pode ser considerada atual. A narrativa trata de assuntos que ainda hoje são importantes para serem discutidos em prol de uma mudança necessária na sociedade contemporânea: a falta de espaço para os índios e os constantes ataques que sofrem; as injustiças sociais que vivem as classes brasileiras menos favorecidas no país, principalmente quando se trata do negro que vive em comunidade – apesar da escravatura ter sido abolida no século XIX, atrocidades acontecem diariamente; a hipocrisia da sociedade que muitas vezes se esconde na imagem cristã; as questões que envolvem a mulher em relação ao

preconceito que ainda sofre; e a violência física e a moral que afetam todas essas classes que são constantemente colocadas à margem em nosso país.

Além de Isabel e Alice utilizarem artimanhas como Sor Juana para enfrentar as injustiças sociais sofridas pelo fato de serem mulheres, elas são mulheres que também escrevem. Não se trata simplesmente de vozes femininas que narram em primeira pessoa, contando histórias das quais participam, mas sim de mulheres que escrevem sobre si mesmas. Querem deixar seu testemunho por escrito. À medida que tentam organizar suas ideias, vão entendendo melhor o momento de crise que enfrentam. É através da escrita que Alice e Isabel se libertam da angústia que sentem. Ao mesmo tempo que suas escritas vão fluindo, o leitor vai tomando conhecimento e entendendo esse processo de construção dessas personagens.

Com isso, são mostradas mulheres fortes, cultas, inteligentes e que são exemplos de resiliência pela luta por liberdade de escolha. Porém, também apresentam marcas provocadas pela pressão da sociedade patriarcal exercida sobre elas. Isso as leva a essa inquietação interior. Por essa razão, as narrativas provocam o leitor – principalmente as leitoras – por trazerem assuntos que envolvem a mulher, pois querem tirá-lo da zona de conforto e fazê-lo pensar nas questões abordadas.

No segundo capítulo, levanto algumas questões sobre o endereçamento nas obras. Tomo para análise inicial o texto de Barthes *Escrever, verbo intransitivo?* do livro *O rumor da língua* (2004), em que ele questiona a intransitividade do verbo escrever, visto que quem escreve, escreve algo e escreve para um destinatário que se torna peça-chave, pois é este destinatário que desenvolve o processo de leitura e que encontra um sentido através das suas inferências. Nessa relação entre quem escreve e seu destinatário, penso no endereçamento de *Quarenta dias* e de *Carta à rainha louca*. Nas obras, as narradoras-personagens contam suas histórias para outros personagens: a Barbie e a rainha d. Maria I. Quem é esse “tu” (Barbie/Rainha) ao qual a história é endereçada?

Vale mencionar que Silviano Santiago também fala da importância do leitor. Em seu texto *Singular e anônimo* (1986), propõe que o leitor endereçado deve ser singular e anônimo. Essa ideia envolveria múltiplos “tus” se pensamos no espaço provisório que cada tu-leitor ocuparia no momento de sua leitura. Como pensar, então, nas narrativas escritas para destinatários não-anônimos como é o caso das analisadas nesta pesquisa? Que posição o leitor anônimo ocuparia na relação de comunicação, já que temos obras endereçadas a um tu-Barbie/tu-rainha? Qual a importância do endereçamento nessas obras?

Já no terceiro capítulo, discuto a questão do território e como a des-re-territorialização pode ser pensada para além dos deslocamentos do espaço, mas na própria reinvenção do

pensamento sobre a escrita feminina na contemporaneidade. Fato é que houve mudanças em relação à opressão, pois as mulheres alcançaram e vêm alcançando grandes vitórias. Se a escrita é a arma de Sor Juana, de Isabel, de Alice e de tantas outras, usada como estratégia de sobrevivência e de denúncia, seus textos contribuíram/contribuem para essa mudança? De que forma as escritoras vêm usando a literatura para ajudar na conscientização da sociedade real em que vivemos? Como atinge/convence o “outro” através de sua escrita? Podemos dizer que sua escrita funciona como um espelho? Há a possibilidade de que suas leitoras possam se ver através dessa escrita/espelho, se identificar e formar uma comunidade pela luta de todas? São essas as questões que busco responder nessa trajetória que é a dissertação.

1 A MULHER E SUAS ARTIMANHAS

Apesar de todos os avanços e conquistas, ainda persistem as desigualdades de gênero, as discriminações e a violência contra as mulheres.

*Angela Maria Carneiro Araújo
Regina Facchini*

Essa citação é parte de um texto intitulado *Mulheres e direitos humanos no Brasil: avanços e desafios*, da cientista social e professora da Unicamp Angela Maria Carneiro Araújo e da antropóloga Regina Facchini, publicado no Jornal da Unicamp no dia 12 de março de 2018 e faz refletir sobre as limitações que ainda sofrem as mulheres no mundo em pleno século XXI.

O primeiro país a dar voto às mulheres, por exemplo, foi a Nova Zelândia em 1893 e só em 2011 a mulher ganhou direito ao voto na Arábia Saudita. Além disso, ainda há mulheres que são vistas como propriedades de seus maridos, mulheres que ainda têm um espaço limitado no trabalho, na política, nas artes de uma maneira geral e etc. Por esses motivos e tantos outros, elas lideram movimentos para lutar contra as amarras que as impedem de ocupar um espaço justo na sociedade em que vivem. Como é possível que a mulher tenha um espaço ainda limitado em tantas áreas nos dias atuais?

O controle masculino em relação à mulher – exercido pelo sistema do patriarcado com o aval da Igreja – criou raízes fortes através dos séculos e até hoje persistem. Assim, vale retroceder no tempo e ressaltar o que observa a professora e psicanalista Joana de Vilhena Novaes em *Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social* (2011, p. 493): “com a decadência do feudalismo e a emergência da burguesia, começou a corrida pelo desejo de consumo” e “entre os séculos XVI e XVIII, as roupas aparecem como instrumento de regulação política, social e econômica” (NOVAES, p. 493). Além das joias e roupas, Novaes acrescenta que o avanço da cosmética também fomentou ainda mais a preocupação feminina com a aparência nessa época. Essa ideia fixa com a imagem convivia, “simultaneamente, com ideologias e valores extremamente conservadores” (NOVAES, p. 493), como é o caso da Igreja Católica que tinha um grande poder no Ocidente nessa época. Um período, portanto, marcado pela preocupação com a beleza e o consumo, colocando a mulher num lugar de maior visibilidade e aumentando o controle exercido pelas famílias e pela Igreja quanto ao seu destino.

Já que a Igreja teve grande influência sobre a mulher, vale destacar também o papel dos conventos. O primeiro a ser instalado no Brasil foi em 1677 e é sabido que, tanto na América

portuguesa quanto em Portugal, “nem todos os conventos podiam ser apresentados como modelos de vida virtuosa e de piedade; nem sempre se respeitavam as normas internas de austeridade e pobreza” (NUNES, 2002, p. 488). Muitos conventos abrigavam moças de famílias ricas e que, portanto, estavam acostumadas ao luxo. Como não era fácil para elas desapegarem da riqueza e das vaidades, valores tão almejados na época, continuavam vivendo no convento toda a vida cara de antes: festas, escravas, joias e quartos luxuosos. Muitas delas não tinham vocação religiosa e iam para o convento por decisão do pai,

ou porque ter filha em convento significava ostentar certa posição social, ou porque no convento a filha não herdaria o que se destinava ao filho varão, ou porque, finalmente, a filha recolhida como religiosa seria a proclamação pública da religiosidade da família. (ARAÚJO, 2002, p. 68)

Outra atividade comum nos conventos portugueses, além do apego ao luxo e à vaidade, eram as práticas freiráticas que consistiam em encontros amorosos dentro do convento. Ainda segundo o professor de história Emanuel Araújo (2002), era possível constatar esses hábitos também no Brasil.

Desenvoltas e muito bem informadas sobre o que se passava fora do convento, as freiras mantinham contato permanente e íntimo com o mundo externo. Demasiado íntimo, aliás, pois uma legião de homens, apropriadamente chamados de “freiráticos”, cultivava naquela época a vaidade de seduzir freiras. O costume vinha de Portugal. (ARAÚJO, 2002, p. 70)

Em vista disso, Antônio Vieira, renomado jesuíta português, pregou seu *Sermão do demônio mudo* às freiras do convento de Odivelas em Portugal no ano de 1651. O objetivo era fazer uma crítica às práticas freiráticas e aos apegos materiais e à própria imagem, já que as freiras deveriam levar uma vida reclusa e de renúncia aos prazeres mundanos para seguirem à ordem religiosa e serem esposas de Cristo.

O demônio mudo exposto por Vieira no sermão é o espelho, pois está associado à vaidade, à aparência. O demônio seduz de maneira silenciosa a mulher, fazendo com que ela dê cada vez mais importância a algo que é ilusório e passageiro: a beleza. Dessa maneira, a desobediência das freiras em não seguir os preceitos religiosos as aproxima de Eva. Vieira, com seu alto poder de persuasão, reitera que a mulher é filha de Eva e, portanto, está vinculada à vaidade e ao pecado. De acordo com Araújo (2002, p. 46), “a mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca”.

Ainda segundo o autor, a mulher era uma “mistura de Eva pecadora e Vênus sedutora” (ARÁUJO, 2002, p. 47), sendo esta última considerada a deusa do amor e da beleza na mitologia romana. Desse modo, o culto à beleza externa e as artimanhas da sedução eram considerados pecados e levariam essas mulheres a uma eternidade no inferno. Sendo assim, o discurso de Vieira através de seus sermões tinha o intuito de disciplinar essas mulheres. Vale salientar também que Eurídice Figueiredo em seu artigo *História literária, cânone e crítica feminista*, publicado em seu livro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (2020), cita algumas personagens mulheres como em *Tristão e Isolda*, *Capitu em Dom Casmurro*, todas punidas no fim das obras por serem consideradas transgressoras. Se

de um lado, o escritor é fascinado por mulheres fortes; de outro, a *doxa* exige que sejam condenadas. Considerando que são as mulheres as grandes leitoras de romances, o mau exemplo é punido para que não seja imitado, ou seja, tem uma função disciplinadora, pedagógica. (FIGUEIREDO, 2020, p. 91)

Não só o culto à vaidade feminina era pecado, mas também o apreço pela sabedoria, pois não era permitido que as mulheres estudassem sobre temas que eram da alçada masculina. Eram treinadas para serem amas de casa. E por que o culto à beleza intelectual feminina era também considerado algo errado? O interesse pelo conhecimento também as levaria a uma eternidade no inferno? Para tal discussão, vale citar Sor Juana Inés de la Cruz, freira e renomada escritora mexicana, que viveu no século XVII.

Juana Inés de la Cruz entrou no mundo das letras muito jovem. Como tinha muito apego aos seus estudos, escolheu a vida religiosa pois, certamente, um casamento os bloquearia. “As casas religiosas foram ainda, por muito tempo, um dos poucos lugares em que as mulheres aprendiam a ler e a escrever” (NUNES, 2002, p. 488) e, por isso, serviam como refúgio para que as freiras pudessem seguir seus estudos e, em muitos casos, suas produções escritas. Apesar das decisões da Igreja serem tomadas até hoje pelos homens religiosos, segundo Nunes (2002, p. 482), “nem por isso as religiosas podem ser tomadas por passivas receptoras do discurso masculino e seguidoras fiéis de práticas determinadas por eles. Tampouco constituem um grupo totalmente homogêneo, respondendo de maneira unívoca às exortações eclesiais”.

É o caso de Sor Juana Inés de la Cruz que sempre reivindicou mais liberdade intelectual para as mulheres e sofreu as consequências por isso. A *Carta Atenagórica* – escrita por ela em 1690 e enviada ao bispo de Puebla – expõe seu ponto de vista sobre o *Sermão do Mandato* do padre Antônio Vieira que foi pregado na Misericórdia de Lisboa no ano de 1655. Essa carta foi publicada pelo bispo de Puebla sem o conhecimento de Sor Juana juntamente com uma crítica

do bispo sob o pseudônimo feminino de Sor Filotea de la Cruz, discordando de sua crítica a Vieira.

Como não era papel da mulher discutir sobre os teóricos da Teologia, de pensar a Teologia, o fato de Sor Juana tecer críticas a um importante orador da Igreja Católica provocou grande descontentamento. Em *Resposta a Sor Filotea de la Cruz*, Sor Juana justifica seus comentários críticos na *Carta Atenagórica*, mostrando uma leitura diferente das feitas por Vieira sobre passagens da Bíblia. Ela questiona por que interpretam mal o fato de ter feito uma crítica, já que ela não encontra escritos na Igreja que proibam uma mulher de expressar sua opinião. Por que ela não pode ter um entendimento livre dos escritos sagrados assim como tem Vieira? Onde está escrito que ela tem que fechar os olhos e aceitar a interpretação alheia dos ditos sagrados? Por que ela não pode escrever na sua privacidade se tantas outras mulheres já o fizeram?¹

Toda essa problemática causou grandes transtornos a Sor Juana.

Como Juana Inés possuía em sua biblioteca livros de todos os tipos de conhecimento, incluindo coleção de instrumentos musicais, científicos, lunetas entre outros objetos, além dos livros religiosos considerados proibidos pela própria igreja, foi também alvo de perseguição. (LOPES, SILVA, 2018, p. 154)

A religiosa foi obrigada a se desfazer de sua biblioteca e deixar sua vida literária de lado. Alguns anos depois, veio a falecer. De fato, é um importante nome para a literatura não só mexicana, mas mundial, pois defendia a importância do conhecimento para as mulheres através dos estudos e argumentava que “para que se possa servir melhor a Deus, há a necessidade do conhecimento geral” (LOPES, SILVA, 2018, p. 154). Em seus escritos, Sor Juana mostra “sua vocação para as letras buscando na Bíblia, na Mitologia, na História, imagens femininas que se tornaram referenciais de sabedoria e competência, deixando seus nomes impressos nas páginas da história pela importância de suas obras” (LOPES, SILVA, 2018, p. 154).

A professora e crítica literária Josefina Ludmer em seu texto intitulado *As artimanhas do fraco*, publicado no livro *Intervenções críticas* (2014), faz uma análise sobre a *Resposta a Sor Filotea de la Cruz*, mostrando que Sor Juana encontra artificios para burlar a sociedade de sua época. Ela “aceita” o lugar imposto pela sociedade à mulher, porém ela faz “rebelia” nesse

¹ Por isso, tantas mulheres adotavam pseudônimos masculinos como artimanha para ter mais liberdade de escrever. Retomando Constância Lima Duarte, Eurídice Figueiredo (2020, p. 86), diz que “público e crítica sempre foram muito pouco receptivos aos textos de autoria feminina, o que levou as mulheres ao uso de pseudônimos, forma de se camuflar e romper a censura”.

lugar. Se não lhe permitem ter voz no espaço público, por que não se pode usar o privado para traçar sua estratégia de resistência? Ludmer (2014, p. 32) afirma que Sor Juana

aceita que as mulheres não falem nos púlpitos e nas leituras públicas, mas defende o ensino e o estudo privados (defende sua escrita em verso e a polêmica com Padre Vieira). Aceita, portanto, a esfera privada como campo “próprio” da palavra da mulher.

No mesmo momento em que acata o espaço privado imposto, ela enfrenta a sociedade – mesmo que de forma silenciosa – ao fazer desse lugar privado um espaço de resistência através de seus escritos. Na realidade, esse discurso de aparente aceitação, subordinação e fragilidade tem outro sentido: o de questionar as práticas de poder e dar outra configuração a esse espaço privado destinado à mulher. É desse espaço privado que Sor Juana escreve. Não sermões, mas cartas. “A artimanha consiste em que, a partir do lugar designado e aceito, se altera não só o sentido desse lugar, mas o sentido mesmo daquilo que se instaura nele” (LUDMER, 2014, p. 32).

É no espaço privado da carta que Sor Juana subverte, chegando a ser sarcástica. Em *Respuesta*, ela escreve a Sor Filotea: “pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina?” (DE LA CRUZ, 1999, p. 49). Como menciona Ludmer, é uma aparente aceitação, pois logo em seguida ela complementa: “Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito” (DE LA CRUZ, 1999, p. 49). Além de mostrar seu conhecimento sobre homens consagrados na história como o poeta e historiador espanhol Lupercio Leonardo e o filósofo grego Aristóteles, ela é audaciosa, chegando a colocar o filósofo em uma posição inferior à das mulheres, já que somente a elas caberiam as artes culinárias e não aos homens. Se Aristóteles tivesse mais esse conhecimento que as mulheres têm, teria escrito melhor.

Ainda na questão do destinatário da carta *Respuesta*, é importante salientar que o bispo de Puebla representa o poder superior. Ao adotar o pseudônimo feminino de Sor Filotea de la Cruz² e um discurso contrário ao de Sor Juana, o bispo tenta mostrar que o frágil deve aceitar que é inferior e que, portanto, deve acatar às ordens do seu superior. De acordo com Ludmer (2014, p. 30), ele “quer recuperá-la para o campo sagrado e quer que ela abandone o que não se encaixa na religião”.

² Adotando o pseudônimo feminino, ficam em posição de iguais. Aos olhos de Sor Juana, sua resposta estava sendo direcionada a uma mulher. A intenção do bispo, portanto, era a de doutrinar Sor Juana.

Ao analisar o legado de Sor Juana, se entende a história de privações dessas mulheres no século XVII. Em sua vasta obra, vale citar um de seus poemas no qual é possível verificar a importância que tinha para ela o conhecimento adquirido através da leitura.

Yo no leo para ser más inteligente,
leo para ignorar un poco menos.
Yo no leo para ser una persona más compleja,
leo para ser alguien más simple.
Yo no leo para enriquecer mi vocabulario,
leo para no endeudarme con mi lengua.
Yo no leo cientos de libros,
leo muchas veces el mismo.
Yo no leo para sentirme realizada,
leo lo que me realiza para sentirme.
Yo no leo para decir que leo,
leo para escuchar otras voces en mi silencio.
Yo no leo para olvidarme de la realidad,
leo para transformar la mía.
Yo no leo para transportarme a otras historias,
leo para que otras historias sean parte de la mía.
Yo no leo para juzgar lo que otros leen,
leo para cuestionarme lo que yo leo.
Yo no leo para creerme más que otros,
leo para ser mejor que yo misma.
Yo no leo porque vaya a ser mejor persona,
yo simplemente leo porque leo. (LOPES, SILVA, 2018, p. 159-160)

No entendimento de Sor Juana, se a sabedoria aproxima o fiel de Deus, por que não era permitido às mulheres estudar para aprimorar o seu saber? Por que somente o saber intelectual masculino seria do agrado de Deus, já que somente a eles era permitido, por exemplo, frequentar as universidades? Em um primeiro momento, se poderia pensar que a sociedade do século XVII era misógina, mas não é bem essa a questão. Tudo girava em torno do pensamento de que se “a mulher partilhava da essência de Eva, tinha que ser permanentemente controlada” (ARAÚJO, 2002, p. 46). Assim, se ela tinha que ser controlada, como estudar para adquirir conhecimento? Isso, certamente, representaria perigo, pois “ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas” (ARAÚJO, 2002, p. 45).

Desta forma, é preciso usar das artimanhas para mostrar resistência a tudo isso, numa aparente aceitação de seu lugar e, nele, fazer diferente, desfazendo preconceitos. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2009, p. 9), as mulheres

desenvolveram estratégias de sobrevivência como a sensualidade, a delicadeza, o desempenho afetivo, a dita “sensibilidade feminina” ou “inteligência emocional”, as quais, originalmente um processo de inclusão cultural, sem dúvida foram linguagens eficazes para a realização de suas demandas mais imediatas.

A “sensibilidade feminina” e a “inteligência emocional”, mencionadas por Hollanda, são justamente as faces aceitas da mulher que escreve e, delas, a mulher faz seu poder. Volta-se à mesma discussão proposta por Ludmer sobre a aceitação da submissão de Sor Juana. É justamente em “não dizer, mas saber, ou dizer que não sabe e saber, ou dizer o contrário do que sabe” (LUDMER, 2014, p. 30) que ela reorganiza o sentido desse lugar que lhe foi imposto, servindo de espelho para outras mulheres que desejam mudar o discurso e as práticas da sociedade patriarcal. Hoje, chega a subverter esse lugar e cada vez mais adentra nos lugares considerados próprios do masculino. O espelho considerado o demônio, mencionado por Vieira em seu sermão, reflete a imagem de mulheres fortes que inspiram e que levam Sor Juana a driblar as regras sociais e se impor com sua obra, trazendo novos problemas, outras subjetividades.

Na própria carta *Resposta*, ela cita mulheres que foram importantes na história. Mulheres da antiguidade como deusas gregas, rainhas, religiosas. Todas dotadas de sabedoria porque estudaram e se tornaram respeitadas por sua inteligência. São mulheres que serviram de espelho para Sor Juana e, por isso, ela questiona na carta o fato de não permitirem que estude e que também possa expressar o seu saber. Por que a proíbem de fazê-lo?

Como já comentado anteriormente, a sociedade patriarcal considerava que o campo do saber não era um espaço para a mulher, pois se tratava de um ser inferior e que, portanto, não tinha direito a ele. A mulher ficava limitada, então, ao espaço privado da casa onde ela deveria ser uma filha obediente e treinada para exercer o papel de ama de casa, de esposa e de mãe. No caso de Sor Juana, seu espaço era o convento, mas nem por isso era menos vigiada.

Ao usar as artimanhas do fraco, Sor Juana sabiamente “se reconhece” como inferior e “aceita” o espaço privado imposto pela sociedade para falar o que não lhe permitem falar em outro espaço. Ela reconfigura o lugar privado porque este passa a ser onde ela também lê, estuda e mostra seu saber em cartas e outros escritos íntimos, fora do púlpito. Sor Juana conclui que se não é permitido que a mulher faça ciência, política, filosofia, literatura no espaço público, ela pode fazer tudo isso no espaço que lhe foi destinado. Ela mostra que tem capacidade, rejeitando a superioridade masculina e se colocando em posição de igualdade.

Assim como Sor Juana Inés de la Cruz, outras freiras lutavam para ter mais voz no meio em que viviam, pois não aceitavam passivamente as práticas determinadas pelos homens no entorno religioso. Sor Juana pode ser considerada o protótipo da mulher que escreve, o que nos interessa de perto nesta dissertação, já que seria a “mãe longínqua” de Maria Valéria Rezende, também freira e também escritora, vivendo três séculos depois e ainda precisando, muitas vezes,

justificar sua escrita e o direito mesmo de escrever romances em sua posição de mulher e freira, como abordaremos adiante.

Rezende nasceu em Santos, São Paulo, em 1942. Entrou para a Congregação de Nossa Senhora, Cônegas de Santo Agostinho, em 1965. Foi missionária em outros países e também no Brasil. É de esquerda e lutou contra a ditadura militar. Também se dedicou à educação popular e hoje vive em João Pessoa, Paraíba.

Autora de obras infanto-juvenis, contos, crônicas e ensaios, Rezende conquistou prêmios nacionais e internacionais de literatura como um Jabuti em 2009 na categoria infantil com a obra *No risco do caracol* (2008) e, em 2013, na categoria juvenil, outro Jabuti com o romance *Ouro dentro da cabeça* (2012). Com a obra *Quarenta dias* (2014), ganhou o Jabuti de melhor romance em 2015. *Outros cantos* (2016) valeu-lhe o prêmio Casa de las Américas (Cuba, 2017), o Prêmio São Paulo de Literatura e o terceiro lugar no Prêmio Jabuti em 2017. Como melhor romance literário, *Carta à rainha louca* (2019) ficou entre os cinco finalistas no Jabuti 2020 e ganhou o terceiro lugar no Prêmio Oceanos também no mesmo ano.

É importante ressaltar o seu lugar de fala como freira, escritora, mulher e feminista, mostrando sua luta pelo reconhecimento das mulheres escritoras que já sofreram e ainda sofrem na pele a discriminação da sociedade. Ela mesma declara, em uma entrevista dada a revista *Marie Claire* em fevereiro de 2018, ter sofrido e sofrer preconceito pelo fato de ser mulher, freira e escritora.

Existe uma exploração do esquisito: “Freira ganha...” [referindo-se às manchetes sobre os prêmios que recebeu]. Ou muita gente da imprensa põe: “Ex-freira...”. O pessoal tem o estereótipo da freira como uma pessoa burrinha, que não arranjou marido e foi para o convento. (NEVES, 2018)

Ainda na mesma entrevista, Rezende conta como criou o grupo *Mulherio das Letras* junto com outras escritoras e fala do pouco espaço que a mulher ainda tem na literatura.

Nos últimos anos, com os novos prêmios literários e editoras alternativas, os nomes das escritoras começaram a aparecer. A gente começou a se encontrar e todas reclamavam do pouco espaço nas grandes editoras. Na Flip de 2016, conversando pelas esquinas, decidimos nos unir. Criamos um grupo no Facebook. Agora são mais de 5 mil pessoas. Fizemos um encontro em João Pessoa e estamos discutindo a tradução de brasileiras para outras línguas. (NEVES, 2018)

Quando lhe perguntam se se considera feminista, Rezende declara que

Claro! Mas não sou histórica. O Mulherio é uma resposta ao machismo no mundo dos livros. Já me aconteceu de estar em um evento literário e nenhum dos escritores me cumprimentar mesmo sabendo quem sou. São os mesmos que fazem o que chamo de

“literatura da brochada”. Os velhos, de mais de 60, criam personagens que ficam lembrando do atletismo sexual em todo o romance. É o mimimi deles. (NEVES, 2018)

Assim como Sor Juana, Rezende se interessou muito cedo pela literatura e também decidiu ser freira para ter mais liberdade. Na mesma entrevista, ela conta que quando era jovem, era normal ser freira. Decidiu, então, ser freira porque teria uma vida “muito mais interessante” (NEVES, 2018) ao ter a possibilidade de ser missionária e não ter que “ficar em casa cuidando de marido e filho” (NEVES, 2018).

1.1 As artimanhas de Alice em *Quarenta dias*

Em uma entrevista dada ao site de notícias *Paraíba Já* em abril de 2016, Maria Valéria Rezende conta como surgiu a ideia inicial de escrever o romance *Quarenta dias*. Ao ir ao setor de trauma de um hospital da cidade de João Pessoa para saber notícias de um conhecido que havia sofrido um acidente, ela acaba ajudando umas mulheres que também aguardavam notícias de familiares acidentados. Com isso, fica para pernoitar no hospital, levando água e comida para essas mulheres que estavam do lado de fora, pois não havia uma sala de espera para que pudessem se abrigar e esperar por notícias.

Rezende acaba levando algumas delas de carro para casa e, no trajeto, se dá conta de que havia muitos becos nas ruas e que dentro desses becos havia pessoas, famílias inteiras que viviam ali. Por mais que ela conhecesse João Pessoa, nunca tinha percebido esses lugares antes. Se põe a pensar em quantas coisas a cidade escondia no seu avesso e que as pessoas não se dão conta disso. Então ela percebe que se tratavam de pessoas que estavam à margem da sociedade e, portanto, as que mais sofriam com a falta de políticas públicas.

Seu interesse era escrever uma história que chamasse a atenção dos leitores para essas rachaduras da cidade e mostrar o que há dentro delas. Seria como o coelho de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, que entra na toca e cai em outro mundo. Ela conta que essa ideia ficou por uns dez anos em sua cabeça até que começasse a escrever o romance.

Rezende preferiu uma cidade que fosse desconhecida para ela, já que seria um lugar onde poderia andar pelas ruas para conhecê-la melhor, sentir e analisar as sensações de estar descobrindo aquele território. Daí surge a cidade de Porto Alegre. A escritora fica hospedada na casa de irmãs de sua comunidade que a ajudam também com informações sobre o lugar.

Quarenta dias merece atenção porque, além dessas questões da cidade, aborda problemas que envolvem a mulher por ser vítima de uma sociedade patriarcal. O livro conta a história de Alice, uma professora paraibana, que vive em João Pessoa. Sua única filha, Nora (que mora em Porto Alegre), decide que está na hora de ter um filho. Desta forma, obriga sua mãe a abandonar sua cidade e trabalho para morar perto dela e tomar conta de um neto que sequer havia sido concebido.

Alice está recém-chegada na cidade quando ocorrem mudanças de plano na vida profissional de Nora e de seu marido. Ela tinha conseguido uma bolsa de pesquisa e ele teve seu projeto de pós-doutorado aprovado. Em menos de uma semana, os dois se mudam para a Europa, deixando Alice sozinha neste lugar até então desconhecido. É quando ela recebe um telefonema de sua prima Elizete, dizendo que Cícero Araújo (filho de uma conhecida da Paraíba) estava trabalhando na mesma cidade gaúcha e que havia tempos que não dava notícias a sua mãe. A pobre mulher se encontrava em desespero sem informações do paradeiro de seu filho. Assim, sua prima lhe pede ajuda para tentar encontrá-lo. Abandonada pela filha em uma cidade desconhecida, revoltada e desorientada pela atitude da filha egoísta, Alice decide deixar a casa e andar pelas ruas sem rumo à procura do rapaz.

Da mesma maneira que a Alice da histórica fantástica entra na toca do coelho e cai em outro mundo, Cícero é o coelho que leva a Alice de Rezende às ruas de Porto Alegre, ou seja, a um mundo desconhecido:

Eu nem percebi, naquele dia, quando saí de casa atrás de um quase imaginário, um vago Cícero Araújo, que estava, na verdade, correndo atrás de um coelho branco de olhos vermelhos, colete e relógio, que ia me levar pra um buraco, outro mundo. (REZENDE, 2014, p. 102)

A Alice de Carroll, ao invadir a toca do coelho, cai em um buraco profundo que a leva para o país das maravilhas onde vive muitas aventuras fantásticas que jamais fariam parte de seu mundo real. É exatamente o que acontece com a Alice de Rezende quando se percebe sozinha naquela cidade desconhecida, como se tivesse “entrado pelos livros adentro, caído num poço profundo, passado pra outro mundo louco, um ‘wonderland’ qualquer de onde esta Alice não pretendia voltar tão cedo” (REZENDE, 2014, p. 85).

Cícero também é seu gato de Cheshire. O gato do país das maravilhas que tem o poder de aparecer e de ficar invisível quando quer: “Cícero Araújo tinha-se esfumado de novo, meu gato de Cheshire” (REZENDE, 2014, p. 161). Alice se refere ao fato de sempre conseguir pistas do paradeiro de Cícero, mas que nunca dão em nada porque aparecem e desaparecem.

Porto Alegre é o lugar onde Alice “caiu”, um lugar desconhecido onde ela se sente diminuir, “Alice encolhidinha” (REZENDE, 2014, p. 39), “Alice diminuindo, diminuindo” (REZENDE, 2014, p. 40). Assim como a Alice de Carroll que vive uma passagem no País das Maravilhas, a Alice de Rezende enfrenta um período de quarenta dias, vivendo pelas ruas de Porto Alegre e tendo a oportunidade de conhecer outra cultura através do contato com o “outro”, de se enxergar como um sujeito capaz de ordenar o caos de sua própria vida e de deixar de ser a pessoa que “fielmente obedecia” (REZENDE, 2014, p. 22).

Após esse período e o regresso à casa, Alice decide escrever sua história “pra não sufocar” (REZENDE, 2014, p. 17), para “voltar inteiramente” (REZENDE, 2014, p. 18), para organizar os conflitos dentro dela: “não quero pôr ordem nas coisas, quero pôr ordem em mim, quero mesmo é escrever” (REZENDE, 2014, p. 46). Sua atitude funciona como uma espécie de “criação do sujeito através da escrita” (PEDROSA et al, 2018, p. 171). Escreve em um caderno antigo que tinha guardado e que, em cuja capa, tinha o desenho da Barbie. Ao mesmo tempo que conta sua história para a boneca, Alice vai escrevendo tudo e se encontrando, se reconfigurando como sujeito.

Nesses relatos para a Barbie, Alice levanta muitas questões. Em uma delas, ela se indaga sobre a concepção de beleza das mulheres de sua faixa etária e que é a mesma da boneca³. Ela diz que talvez seja por isso que muitas tentam se espelhar na Barbie, já que esta “fica sempre igual” (REZENDE, 2014, p. 55) no que diz respeito à aparência. “Vai ver que é por isso que tem tanta velhota por aí vestida de Barbie” (REZENDE, 2014, p. 55). “Não lhe ofereço [o jantar] pra não atrapalhar sua dieta e não estragar sua cinturinha tão incrível” (REZENDE, 2014, p. 102). Dessa forma, percebe-se uma preocupação com a imagem. A ideia de um corpo que só pode ser belo enquanto magro e jovem é reforçada diariamente pelas mídias de comunicação, pelas indústrias de cosméticos e roupas e até mesmo pela medicina com os procedimentos estéticos.

Eurídice Figueiredo em *Entre alegrias e agruras da velhice*, publicado no livro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (2020, p. 251), diz que

num mundo capitalista em que se medem as pessoas pelo valor de mercado (as qualidades em termos de beleza, saúde e dinheiro), as pessoas velhas são alijadas do convívio social a menos que se sujeitem a responder aos desígnios dos filhos.

³ Ano de lançamento da Barbie pela Mattel: 1959.

Assim, o belo, o magro e o jovem passam a funcionar como senso comum. Eurídice Figueiredo (2020, p. 251) ainda faz um comentário no mesmo artigo sobre *Quarenta dias*, dizendo que “o romance tem uma boa pitada de humor para tratar dessa função das velhas: ser avó”. E complementa, citando a escritora brasileira Carmen da Silva que dizia que as pessoas “acham que velhas devem tricotar, fazer crochê, bordar e, principalmente, cuidar dos netos para que os jovens possam se divertir” (FIGUEIREDO, 2020, p. 251). Essa é a realidade de Alice, mostrando que ela tenta driblar a todo custo as normas.

Ainda nessa questão do padrão de beleza, Alice diz: “Eu, quase com a mesma idade que você, nem tento disfarçar” (REZENDE, 2014, p. 55). Ela não faz questão de mascarar os cabelos grisalhos e se lembra de quando entra no ônibus em Porto Alegre e não paga a passagem:

ninguém reparava em mim, talvez efeito dos meus cabelos que *teimo* em deixar grisalhos apesar da incansável da Elizete, Credo, Alice, que desleixo!, nem parece que você é uma mulher inteligente e estudada, acha certo parecer uma velha bem antes mesmo de entrar nos sessenta?, tá igualzinha a sua avó. (REZENDE, 2014, p. 99, grifo nosso)

O termo “teimo”, citado nessa passagem, me chamou atenção por mostrar que Alice usa a artimanha do “não dizer” (LUDMER, 2014, p. 30), pois não questiona e subverte no espaço privado de seu corpo a partir do momento em que não dá importância para esse tipo de beleza, para o corpo enquanto belo e permanece com seus cabelos brancos, contrariando às normas estabelecidas pela sociedade patriarcal. Se a mulher “assume a velhice, é desleixada” (FIGUEIREDO, 2020, p. 241).

Em uma de suas conversas com a Barbie, Alice ressalta as características da boneca: “você que nasceu pra ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada à vontade pelos outros” (REZENDE, 2014, p. 42). Depois, a questiona: “você é feliz assim?, você não tem vergonha?, eu tenho vergonha de ter cedido, estou lhe dizendo, vergonha” (REZENDE, 2014, p. 42). Quando faz questão de deixar marcadas todas essas características da boneca, é possível verificar que isso funciona como uma metáfora. Essa passividade da boneca poderia representar as mulheres que aceitam de maneira passiva as regras sociais e os questionamentos de Alice deixam claro que isso a incomoda, a perturba. Ao mesmo tempo, ela oferece um espelho para a leitora, como se estivesse nos interpelando ao perguntar: você é uma Barbie ou uma Alice?

Desta forma, entra novamente a questão levantada por Ludmer, pois a indiferença, o ficar alheio aos problemas, é tudo o que Sor Juana Inés de la Cruz não fez e o que Alice também não faz. Se ela age como uma boneca ante à sociedade, ela sucumbe e por isso se sente envergonhada, como ela própria disse, por ter cedido aos apelos da filha e de sua família, deixando-se levar a Porto Alegre e a uma vida que não era a de sua escolha.

Em outro momento de reflexão, Alice conta que a Alice passada – a professora Poli “organizadinha” (REZENDE, 2014, p. 45) e “sensata” (REZENDE, 2014, p. 52) – era um exemplo de “cordialidade e delicadeza pra com os outros” (REZENDE, 2014, p. 30). Ela “achava natural” (REZENDE, 2014, p. 30) ser dessa maneira, pois foi educada por tia Brites nos moldes do comportamento tradicional em que a mulher devia mostrar submissão.

Talvez tudo se resumisse no resultado de todas as minhas frustradas tentativas de fazer outras coisas que gostaria, tendo sempre de ceder a vez pras prioridades dos outros, da minha filha mais que todos. (REZENDE, 2014, p. 31)

Já a Alice que escreve, pós experiência de quarenta dias nas ruas, se surpreende com essas atitudes passadas: “Hoje me parece incrível que eu não tenha respondido às palavras duras da minha filha, que tenha conseguido me manter calada como um peixe” (REZENDE, 2014, p. 31). No entanto, vale ressaltar que Alice/professora Poli não aceitava tudo o que lhe falavam com tanta passividade assim. Tia Brites dizia que Aldenor jamais se interessaria por ela:

Vê lá se um galalau bonito desses, louro, alto, de olho azul, filho de comerciante vai nada casar com você, matuta, pescoço curto, baixinha que mal chega no ombro dele!, perto dele você é quase preta⁴, e ele vai achar outra bem mais conforme, lá na Universidade. (REZENDE, 2014, p. 19)

Apesar de tudo, Alice se casa com Aldenor e o casal tem uma filha. Alice acaba criando Nora sozinha, já que Aldenor era um revolucionário que lutava contra a ditadura militar e, como tantos outros, acaba “desaparecido, morto?” (REZENDE, 2014, p. 19).

Alice também conta outro fato: “Tia Brites que a ferro e fogo me obrigava a aprender tricô e crochê?, Larga desse livro, menina, e vem aprender uma coisa útil” (REZENDE, 2014, p. 101). Contudo, ela estuda e se forma professora de francês. Através de uma vida profissional e financeira estáveis, Alice viaja, cuida da casa, da filha e tudo sem marido, mostrando ter uma vida tranquila e feliz: “uma vida que eu considerava feliz, apesar das cicatrizes” (REZENDE, 2014, p. 27).

⁴ Mais adiante vou abordar essa questão, que aparece semeada no livro aqui e ali até explodir na cena em que uma diarista desiste de trabalhar para Alice por ela ser “brasileirinha”.

A Alice que se mostra passiva em alguns momentos, em outros, vai revolucionando através de suas atitudes contra a educação e a cultura familiar e da época. O próprio caderno velho da Barbie é outro exemplo. A prima Elizete queria vendê-lo junto com as outras coisas de Alice, mas ela resistiu até o fim, dizendo que o levaria para Porto Alegre: “Agarrei-me com o caderno como a uma boia, vai ver que foi só mesmo pra dizer Não a alguém, fincar pé contra mais uma vontade alheia querendo tomar o controle daquela minha vida” (REZENDE, 2014, p. 9).

A aparente passividade também está presente na relação com sua filha Nora. Assim como a personagem Rainha de Copas do país das maravilhas, Nora é o símbolo do poder que rege a sociedade, exercendo pressão sobre quem queira infringir às regras. Nora se mostra intransigente e uma pessoa que está disposta a tudo para conseguir o que quer, sempre visando o seu próprio bem-estar, ou seja, muito semelhante à Rainha de Copas.

Depois da proposta que Nora faz a Alice para viver em Porto Alegre, tomar conta do futuro neto e Alice não aceita, Nora resolve fazer chantagem emocional com a mãe para conseguir o que tanto desejava: “Foi pelas cicatrizes que ela [Nora] me pegou e não largou mais, chantageando” (REZENDE, 2014, p. 27). Porém, Alice diz:

Não assumi as culpas que ela me lançava, resisti, calada. Não engoli a culpa que ela jogava pra cima de mim, mas também não revidei, nem sequer me defendi nem me desculpei. Ouvi calada, continuei a fazer os pratos de que ela mais gostava, a cuidar das coisas e a ceder minha poltrona preferida [...], continuei a deixar nas mãos dela o controle remoto da televisão, mas não entreguei minha vontade nem minha consciência. (REZENDE, 2014, p. 28, grifos nossos)

Nora representa a tirania, o abuso de poder e persuasão sobre as pessoas. Em uma passagem da narrativa, Alice a chama de “Rainha Nora” (REZENDE, 2014, p. 165). “Norinha, pelo visto agora detentora não só das ‘rédeas do meu destino’, mas também da chave da minha moradia e do meu cardápio, que vinha na forma de uma quentinha com um almoço” (REZENDE, 2014, p. 48).

Apesar disso, mesmo cedendo num primeiro momento aos caprichos de Nora, Alice se volta contra ela mais tarde, mesmo que de forma velada. Não quer ver Nora, pois está transtornada com o fato de ter mudado completamente sua vida pela filha e ela a abandona naquela cidade desconhecida. Daí entra novamente a artimanha proposta por Ludmer (2014, p. 28): “O silêncio constitui o espaço de resistência ante o poder dos outros”. O silêncio de Alice é velado, pois ela fala, grita, esbraveja não com a voz, mas com suas atitudes. E como ela

mesma disse antes, não assume, não engole a culpa que era lançada sobre ela. Não entrega sua vontade e nem sua consciência. Portanto, é uma passividade aparente.

1.2 As artimanhas de Isabel em *Carta à rainha louca*

Outra obra de Maria Valéria Rezende que faz parte do *corpus* desta dissertação é seu romance mais atual *Carta à rainha louca* e que levou mais de 30 anos de pesquisa antes de ser escrito. Em entrevista concedida ao Itaú Cultural em maio de 2017, Rezende conta como surgiu a ideia de escrever esse romance. Ela diz que desde 1970 investiga a história da Igreja no Brasil do período colonial e notou que era uma história de homens. Não havia quase nada sobre mulheres. Daí apareceu o interesse de pesquisar mais sobre as mulheres dessa época.

Na década de 1980, Rezende foi ao Arquivo Histórico Ultramarino em Lisboa e, nos documentos não classificados, encontrou três cartas de um processo incompleto. Uma delas era de um visitador enviado pelo arcebispo da Bahia à região das Minas para investigar uma acusação contra uma mulher que diziam ter criado um convento clandestino, pois era proibido criar um convento no Brasil sem ordem da Coroa. Após a visita às Minas, esse visitador escreve ao arcebispo, dizendo que se tratava de um equívoco e que a senhora Isabel Maria não tinha nenhum convento, mas sim uma casa com mulheres em busca de proteção, já que não tinham família e nem posses. Eram todas como a própria Isabel.

Porém, as acusações continuaram e foi enviado outro visitador ao local. Segundo Rezende, a carta desse outro visitador dizia que Isabel Maria, sim, tinha criado um convento clandestino e que se tratava de uma mulher astuciosa.

Já a terceira carta, encontrada por Rezende, era de Isabel Maria se defendendo. Ela dizia que era uma pobre coitada, que não sabia de nada das leis e pedia perdão pela sua ignorância. O que mais chamou atenção de Rezende, e lhe deu inspiração para escrever o livro, foi o tom irônico presente em toda a narrativa da carta – o que nos leva a pensar na carta *Resposta* de Sor Juana Inês de la Cruz ao bispo de Puebla. Rezende resolve criar, então, uma história e transformar Isabel Maria em muitas mulheres, tentando imaginar tudo o que de fato ela e outras viveram. Decide dar voz a elas através do pensamento crítico de Isabel Maria.

Sendo assim, o livro de Rezende conta a história da personagem Isabel Maria das Virgens que representa muitas das injustiças que uma mulher do século XVIII sofreu devido a sua falta de liberdade por pagar pelos “erros” de Eva. A história começa em 1789 e Isabel está

presa em um convento em Olinda, Pernambuco, porque foi acusada injustamente de desobedecer à Coroa portuguesa. Alegavam que ela queria estabelecer em sua casa um convento clandestino, já que com ela moravam outras beatas pobres e sem família. Isso aconteceu porque Isabel acabou provocando o descontentamento das paróquias das proximidades.

Muitos ricos senhores, arrependidos e pretendendo penitenciar-se de seus pecados, preferiam lançar suas esmolas na caixa de nossa capela que deixá-las nos cofres das igrejas onde ministravam clérigos e não se sabia a que se destinariam, visto que muitos desses clérigos não primavam pela caridade e a sobriedade, antes viviam vida nada exemplar, como quaisquer outros daqueles senhores. (REZENDE, 2019, p. 138)

Assim, criaram essa falsa denúncia contra Isabel e a trancaram em um convento onde passa quatro anos tentando escrever uma carta à rainha Maria I de Portugal, contando a história de sua vida. Em seu relato, ela tenta alertar a rainha que muitos membros da Coroa e da Igreja vivem da aparência de cristãos e puritanos, mas que, na verdade, não passam de hipócritas e traidores: “Afastei-me sem querer do propósito que me fez encetar esta carta que era o de revelar-Vos a injustiça que me é imposta por gente que, Vos devendo servir, Vos trai ao cometer tal maldade em Vosso Nome” (REZENDE, 2019, p. 25).

Isabel sabia que era a sua última tentativa de conseguir a tão sonhada liberdade, pois a mulher não tinha voz alguma em seu tempo: “degredada, filha de Eva, sim, desgraçada filha de Eva que por sê-lo mais degredada me tornei” (REZENDE, 2019, p. 28). Assim, mostra ciência de que jamais sairia daquele convento porque estava fadada a ser vigiada como todas as mulheres do reino. Sua esperança era que a rainha, mulher como ela, se sensibilizasse com sua situação e a libertasse dessa injustiça: “Por isso é que Vos conto tudo o que tenho visto, ouvido e sofrido em minha própria carne, esforçando-me sempre inutilmente por remediar o mal que nos fazem” (REZENDE, 2019, p. 18). Assim, relata todo tipo de atrocidade que acontece no reino à rainha.

Contudo, é uma rainha “louca”. D. Maria I foi estigmatizada na história com esse título. Segundo Mary Del Priore em seu livro *D. Maria I: as perdas e as glórias da rainha que entrou para a história como “a louca”* (2019, p. 199), Maria “não foi só uma pessoa que adoeceu. Foi, também, esposa e mãe querida, avó e sogra generosa. Foi boa rainha e adorada por seus súditos”. A historiadora afirma ainda que a rainha não era louca, pois de acordo com os sintomas relatados em documentos, ela sofria de depressão grave. Depressão essa que começou com uma grande tristeza pela morte de seu fiel marido. Um tempo depois, ela perdeu mais seis entes

queridos num período de seis meses: dois filhos, um neto, seu genro, seu fiel confessor e seu tio. Todas essas perdas agravaram seu estado depressivo.

Líderes do governo e até mesmo seu novo confessor se aproveitaram dos momentos de fragilidade da rainha pelas grandes perdas e pelos problemas políticos e econômicos que enfrentavam em seu governo para acentuar de maneira proposital seu estado de saúde, já que nunca quiseram uma mulher no trono.

Quando a configuração política se alterou devido às mortes de d. Pedro [marido de d. Maria I] e do príncipe herdeiro, d. José, a presença de uma viúva com funções de chefe de Estado causou uma crescente apreensão. Existiam facções políticas que sempre tinham encarado com desconfiança a presença de uma mulher no trono. (DEL PRIORE, 2019, p. 131)

De acordo com Del Priore, se questionava a capacidade feminina de governar. Porém, as armações contra Maria começaram antes mesmo dela se tornar rainha de Portugal. O próprio pai (o rei d. José I) e seu ministro Marquês de Pombal articularam maneiras para que, depois da morte do rei, ela não assumisse o trono.

[Pombal] deixou apenas circular a ideia de que Maria era criatura frágil e sem tino político. O ofício de reinar seria duro para ela. Instabilidade feminina, permeabilidade à influência do marido e temperamento infantil justificavam a tese de que Deus fizera homens e mulheres diversos. E elas, menos capazes do que eles. O poderoso ministro tentava influenciar o rei d. José no sentido de impedir a ascensão da herdeira, desejando que o poder passasse diretamente para seu neto. O argumento de Pombal era de que Portugal se fortaleceria se, em lugar da legítima herdeira, d. Maria, subisse ao trono seu filho e neto, com o mesmo nome, d. José. (DEL PRIORE, 2019, p. 60)

Plano que não vingou porque d. José I ficou doente e, após sua morte, Maria assumiu o trono. Nessa época, o poder da Igreja Católica ainda era extremamente forte. Havia o medo do demônio que instigava e levava o fiel ao pecado e isso o conduziria a uma vida eterna no Inferno. Por ser muito católica e estar fragilizada após tantos problemas, foi tarefa fácil convencer d. Maria I de que o demônio a dominava devido os seus pecados e que após sua morte não teria a redenção de sua alma. Assim, conseguem afastar d. Maria I do trono e assume seu filho d. João VI.

Sem leis que protegessem a mulher – incluindo a própria rainha de Portugal – e considerada um ser desprovido de sabedoria, a personagem Isabel sabe que a mulher do século XVIII era vista como um objeto destinado a servir seu dono. Caso fosse pobre, sua função era “servir à mesa e à cama dos varões, em suas alcovas e fogões” (REZENDE, 2019, p. 118) e se tivesse a sorte de pertencer a uma família de posse, serviria “como penhor de alguma aliança

entre famílias poderosas” (REZENDE, 2019, p. 118), pois a família receberia um bom dinheiro de dote com o casamento. Caso lutasse contra as normas estabelecidas, sofreria penas duras por sua petulância.

Mais ainda sofriam as mulheres escravas que além de serem exploradas com seu trabalho, serviam para o sexo. Isabel denuncia os senhores de engenhos e clérigos de Pernambuco, da Bahia e das Minas Gerais que eram

incapazes de ver as mulheres como almas cristãs, irmãs da Virgem Maria Mãe de Deus, e usam-nas segundo seus lúbricos desejos, sua infinita ganância e, tanto às suas próprias mulheres quanto às suas escravas e às mulheres dos outros, tratam-nas como simples fêmeas brutas. (REZENDE, 2019, p. 44)

Através da carta, Isabel insiste em contar à rainha os abusos que sofriam as mulheres, depositando nela sua última esperança de mudança: “não pouparei palavras, mesmo aquelas de que me envergonho, porque de outro modo não podereis compreender o quanto somos nós, as mulheres desta terra, usadas e abusadas por todos aqueles que aqui detêm o poder” (REZENDE, 2019, p. 66). Gerda Lerner no capítulo *A criação do patriarcado*, de seu livro *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens* (2019), afirma que os abusos sexuais do corpo feminino é algo que ocorre desde a Antiguidade.

A exploração sexual de mulheres de classe baixa por homens de classe alta pode ser demonstrada na Antiguidade, sob o feudalismo, em lares burgueses dos séculos XIX e XX na Europa, nas complexas relações de sexo/raça entre mulheres dos países colonizados e seus colonizadores homens – é onipresente e disseminada. Para as mulheres, exploração é a própria marca da exploração de classe. (LERNER, 2019, p. 354)

Como se pode constatar, a mulher é vítima da sociedade patriarcal por muito tempo. E isso não foi diferente com Isabel. Disfarçar-se de homem para empreender uma viagem e ter mais liberdade de decisões, cometer delitos ao furtar o mosteiro para fazer documentos falsos são apenas algumas de suas artimanhas, estratégias de sobrevivência. Ela assume todas ao escrever a carta, justificando que não teve outra alternativa. Não lhe deram outra opção. Foi a maneira que ela encontrou para conseguir dinheiro e manter-se viva para continuar sua missão de escrever a carta e entregá-la à rainha.

Porém, sua artimanha principal é a escrita. Isso é o que lhe dá o poder de suportar todos os contratempos para cumprir sua missão. Assim como Sor Juana Inés de la Cruz, Isabel também demonstra “aceitar” o posto que a sociedade destina à mulher que não teve a sorte de pertencer à alta estirpe: “segundo me dizem, nenhum espírito de mulher, salvo decerto as de

linhagem real como Vós, é capaz de suportar o peso do saber” (REZENDE, 2019, p. 16). Da mesma maneira que acontece com Sor Juana e com Alice, essa humildade e submissão de Isabel não passa de fachada para, através da escrita, mostrar toda sua sabedoria e fazer desse espaço privado seu lugar de resistência.

Outro exemplo da sabedoria feminina são as rasuras que aparecem na carta de Isabel. Nesse sentido, se pode pensar no “eu” que redige. Um “eu” que não tem liberdade de expressar o que quer em prol de uma causa, sem sofrer as consequências duras desse ato. Um “eu” que precisa usar artimanhas para burlar as normas e lutar por justiça não só para si, mas também para todas as mulheres. De maneira sábia, Isabel denuncia à rainha o que acontece de errado em seu reino, porém as partes mais ousadas – e que podem a prejudicar ainda mais: ser considerada louca, sofrer tortura e, inclusive, a morte – são riscadas, pois provocariam o sistema patriarcal da sociedade colonial:

~~[...] aqui nestas colônias, em África, nas Índias, na China ou no Reino, no paço real ou na mais pobre aldeia do Vosso Império, estão submetidas às leis dos homens que muito mais duras são para as fêmeas e só para elas se cumprem, pois todos os seus pais e irmãos e maridos e filhos e varões quaisquer, clérigos ou seculares, só as querem para delas servirem se e para dominá-las como aos animais brutos se faz, blasfemando vergonhosamente ao emprestar-lhe a Deus Nosso Senhor tão cruel designio.~~
(REZENDE, 2019, p. 10)

Essa estratégia, essa solução estética, encontrada por Maria Valéria Rezende nos permite visualizar ainda melhor as artimanhas do fraco: um dizer não dizendo, um escrever não escrevendo, apagando, borrando. A submissão insubmissa, a consciência do perigo de dizer e a estratégia do efêmero, do provisório, que pode significar tanto o ludíbrio do censor (“mas está riscado!”) quanto a ocupação do espaço militante de denunciar as injustiças ao leitor futuro de sua carta.

Mesmo aceitando sua condição, continua subvertendo em seu espaço, pois é audaciosa ao escrever à rainha, já que é uma súdita sem posses e acusada injustamente de traição à Coroa. Porém, lança mão das artimanhas do fraco para não ser diretamente atrevida. Ao realizar as rasuras, por exemplo, ela pede desculpas em seguida à rainha:

Perdoai-me a rasura, Senhora, que se me ia a pena correndo sem peias pelo papel. Corria a pena levada por inconvenientes palavras que teimam em escapar do sítio onde trato de tê-las bem atadas no meu espírito – já que delas não me posso livrar – para que não me venham a fugir pela boca e dar razão a quem por louca me toma.
(REZENDE, 2019, p. 10)

Isabel deixa claro à rainha que risca as palavras a contragosto. Por medo da punição, ela prefere calar-se. A sociedade a coloca num lugar de silenciamento, de apagamento: “Neste mundo onde os maus detêm todo o poder, perseguidos e punidos são os generosos e valentes” (REZENDE, 2019, p. 142). Na verdade, não se cala de fato, pois, ao longo da narrativa, mostra com sabedoria toda sua insatisfação com a condição da mulher, expondo todas as injustiças e a pressão que é exercida sobre ela, mas sempre adotando o tom de submissão e a humildade.

Nessa questão do recurso estético utilizado na escrita, é importante ressaltar também que funciona para nós leitores como um grifo, um destaque. De acordo com Antoine Compagnon no capítulo *Grifo* de seu livro *O trabalho da citação* (1996, p. 17), “o grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço”. Como sabemos, Isabel escreve a carta e volta atrás em alguns trechos riscando-os por medo, chamando, assim, a atenção do leitor anônimo para a importância do conteúdo riscado. Assim afirma Compagnon (1996, p. 18):

E o grifo assume a função de um conector, de uma marca da enunciação no enunciado, através da qual o autor dá a entender a algum leitor alguma coisa além da significação e que lhe é irredutível, alguma coisa que remete à sua própria leitura de seu próprio texto, e mesmo à sua própria audição no momento de uma leitura em voz alta. O grifo corresponde a uma entoação, a um acento, a uma outra pontuação que ultrapassa o código comum. Daí a exigência de um sinal especial que possa torná-la inteligível.

E é essa sensação que provoca no leitor ao verificar os riscos feitos por Isabel, pois chamam a atenção para algo. “O grifo coloca marcas, localizadores sobrecarregados de sentido, ou de valor; ele superpõe ao texto uma nova pontuação, feita ao ritmo da minha leitura” (COMPAGNON, 1996, p. 19). A “minha leitura”, nesse caso, se refere à leitura de Isabel que é aquela que escreve e depois resolve riscar para que a rainha não leia, mas que salta aos olhos do leitor, mostrando a carga de reflexão que pode provocar nele. Daí é possível compreender o medo de Isabel da punição por tamanha denúncia que há em cada item riscado. A rasura funciona como o apagamento para a rainha e para o censor, mas não para nós leitores. Para nós, essa rasura assume o lugar do grifo.

Ainda que *Carta à rainha louca* seja uma obra ambientada no século XVIII, nos fala de nossa realidade de modo oblíquo. Portanto, conhecer a história de nossa sociedade nos faz pensar sobre o que mudou ou não desde épocas passadas até os dias atuais.

1.3 Isabel e Alice: separadas pelo tempo, unidas pela história de opressão à mulher

É tempo demais na história da humanidade em que a mulher não teve controle de seu próprio corpo e poder de decisão. É algo que ficou internalizado no pensamento do homem e que permanece em muitos casos até hoje, pois muitas mulheres ainda são vistas como objetos e propriedades. E com essa visão, os números de agressões a mulheres só crescem e isso é um exemplo claro da sua falta de liberdade. Lerner (2019, p. 358) reitera ainda que “reformas e mudanças legais, embora melhorem a condição das mulheres e sejam parte essencial do processo de emancipação das mulheres, não mudarão essencialmente o patriarcado”.

Essa é a realidade de fato. Mesmo com as leis Maria da Penha (2006) e do Femicídio (2015), as agressões a mulheres só aumentam as estatísticas. As pesquisas mostram que, na maior parte dos casos, os atos de violência são feitos pelos companheiros ou ex-companheiros que não se conformam com o fato da mulher não querer obedecê-los ou simplesmente por não querer mais o relacionamento. É como se a mulher fosse a posse de seu marido. Sendo objeto de posse, somente ele tem o direito de escolha e de decisão. É um fato cultural.

De acordo com o portal G1 da *Globo.com*, em uma reportagem publicada em março de 2020, o Brasil teve um aumento de 7,3% nos casos de feminicídio em 2019 em comparação com 2018. O levantamento foi feito com base nos dados oficiais dos 26 estados e do Distrito Federal. São 1.314 mulheres mortas pelo fato de serem mulheres – uma a cada 7 horas, em média. Já em 2020, a reportagem do site do *Instituto Brasileiro de Direito de Família*, exibida em outubro de 2020, relata que houve um aumento de quase 2% dos casos de feminicídio quando se compara o primeiro semestre de 2019 com o de 2020, totalizando até então 648 assassinatos.

Os números de casos de violência contra a mulher estão subnotificados porque muitas mulheres têm medo de denunciar e as agressões ocorridas não são contabilizados. Além do medo, uma causa pode ser por se acharem inferiores aos homens, já que por muito tempo foram “psicologicamente moldadas de modo a internalizar a ideia da própria inferioridade” (LERNER, 2019, p. 360). Lerner (2019, p. 360) acrescenta que “a falta de consciência da própria história de luta e conquista é uma das principais formas de manter as mulheres subordinadas”. Como é o caso da personagem Milena de *Quarenta dias*, que saiu da roça na Bahia em companhia do marido e dos filhos e foram para o sul com a esperança de uma vida melhor. Depois de falsas promessas e explorações, o marido de Milena fica desempregado e

o que veio foi a cachaça, [...] a sanfona vendida por um nada pra saldar dívida de bebida, a raiva descontada na mulher, Milena dando duro pra botar feijão na panela, [...]. Aos poucos [Milena] foi arranjando mais serviço como diarista, alimentando a família e apanhando todo dia em casa, calada, com pena daquele homem. (REZENDE, 2014, p. 68)

Milena justificava esse comportamento agressivo do marido como consequência do álcool e, portanto, “rezava e aguentava, até que ele sumiu no mundo” (REZENDE, 2014, p. 68). É importante pensar na realidade de Milena e de tantas mulheres brasileiras que trabalham para dar sustento aos filhos e que ainda sofrem violência física e moral. Acabam sendo silenciadas por medo ou por se conformarem com essa realidade. Por isso, a preocupação de muitas mulheres criarem campanhas e se tornarem símbolos de luta para levar a essas mulheres agredidas o conhecimento de que algo pode ser feito para mudar a realidade em que vivem.

A extinção desse pensamento patriarcal, segundo Lerner (2019, p. 363), só virá quando houver uma

reestruturação radical de pensamento e análise que aceite de uma vez por todas o fato de que a humanidade consiste de partes iguais de homens e mulheres e que as experiências, os pensamentos e *insights* de ambos os sexos devem ser representados em toda a generalização feita sobre seres humanos.

Os resquícios de milênios que limitaram a liberdade da mulher ainda se encontram vivos. A reestruturação do pensamento patriarcal depende muito da mulher, a começar pelo seu próprio complexo de inferioridade como relatado por Lerner e mencionado anteriormente. Se tomamos como exemplo a empregada Milena, ela tenta encontrar uma desculpa para as agressões do marido. A própria Alice diz a Nora que uma mulher sempre está preparada para exercer a função de mãe: “E logo você aprende a lidar com criança, não tem mistério, é natural, a gente está feita pra isso” (REZENDE, 2014, p. 26). Isso nos mostra que o ato pela mudança deve partir da própria mulher.

Eurídice Figueiredo (2020, p. 213) reforça a ideia de Lerner, dizendo em *Relações de família: o casamento* que “as mulheres sofrem, muitas vezes, violência simbólica e violência física no casamento, sem conseguir ter o discernimento, a força e a possibilidade econômica e emocional de mudar de vida”. E questiona se “o estupro, o feminicídio e a violência doméstica seriam, em nossos dias, formas de punição para a libertação das mulheres, sua maior circulação no espaço público, suas conquistas?” (FIGUEIREDO, 2020, p. 93).

Lerner propõe que ao conhecer sua história de apagamento, a mulher não só adquire o conhecimento do seu passado, mas vê também as falhas e pode tentar fazer diferente em prol de uma transformação. E Alice é um bom exemplo. Apesar das artimanhas para burlar muitas

situações em sua vida, mostrando toda sua luta para persuadir o esquema do patriarcalismo, também se comporta algumas vezes como manda o sistema. No início do século XX, a escritora inglesa Virginia Woolf já falava sobre isso.

O artigo *Profissões para mulheres*, lido pela própria Woolf para a *Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres* em 1931, conta que quando ela escreveu a resenha de um romance de um escritor famoso, apareceu diante dela o fantasma de uma mulher que já a tinha atormentado anteriormente. Ela a chamou de *O Anjo do Lar*. O fantasma sussurrou:

Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura. (WOOLF, 2020, p. 12)

Novamente o uso das artimanhas do fraco, servindo como arma para enganar – “dizer que não se sabe, não saber dizer, não dizer que se sabe, saber sobre o não dizer” (LUDMER, 2014, p. 26). Porém, outra questão importante é levantada por Woolf, pois ela fica indignada por perceber que a mulher não pode dizer o que pensa de verdade sem sofrer consequências duras por esse ato. “Se querem se dar bem, elas [as mulheres] precisam agradar, precisam conciliar, precisam – falando sem rodeios – mentir” (WOOLF, 2020, p. 13).

O convencionalismo é moldado tão fortemente na mulher, criando raízes resistentes, que a escritora relata o quão difícil foi matar *O Anjo do Lar* que aparecia diante dela na hora de escrever. Ela conta que isso não era uma experiência exclusivamente sua, mas sim de todas as escritoras de sua época, pois “matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora” (WOOLF, 2020, p. 14).

Sem precisar usufruir das artimanhas, as mulheres queriam apenas a liberdade de poder escrever sobre o que quisessem. Queriam se livrar da mentira. Segundo Woolf (2020, p. 14), a mulher só se mostraria de fato quando conseguisse “se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades”. No entanto, ainda é difícil para a mulher se livrar das amarras do patriarcado.

De fora, quais os obstáculos para uma mulher, e não para um homem? Por dentro, penso eu, a questão é muito diferente; ela ainda tem muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vencer. Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar. (WOOLF, 2020, p. 17)

E isso não acontece só para a mulher escritora, mas para aquela que deseja qualquer outra carreira antes ocupada pelos homens. Quando ela decide transitar pelo espaço público,

enfrenta grandes obstáculos. Woolf ressalta que o cheiro de liberdade no ar que começa a aparecer para as mulheres do início do século XX, foi conseguido a custo de muita luta e termina seu artigo dizendo às mulheres ali presentes no evento:

Vocês ganharam quartos próprios na casa que até agora era só dos homens. Podem, embora com muito trabalho e esforço, pagar o aluguel. Estão ganhando suas quinhentas libras por ano. Mas essa liberdade é só o começo; o quarto é de vocês, mas ainda está vazio. Precisa ser mobiliado, precisa ser decorado, precisa ser dividido. Como vocês vão mobiliar, como vocês vão decorar? Com quem vão dividi-lo, e em que termos? São perguntas, penso eu, da maior importância e interesse. Pela primeira vez na história, vocês podem fazer essas perguntas; pela primeira vez, podem decidir quais serão as respostas. (WOOLF, 2020, p. 19)

Noventa anos se passaram desde que Virginia Woolf escreveu esse texto e mulheres como Maria Valéria Rezende ainda sentem o peso das convenções e tentam, com muito custo, mobiliar esse quarto. Isso não vale somente para as mulheres e é por isso que Rezende não só traz questões que envolvem a mulher em suas narrativas, mas também outras classes que sofrem com o apagamento. A historiadora Lerner (2019, p. 361) afirma que não só as mulheres sofreram e sofrem com o patriarcado, mas também “outras classes e grupos oprimidos foram impelidos em direção à consciência de grupo pelas mesmas condições de seu *status* de subordinados”. Um exemplo citado por Eurídice Figueiredo é o de Conceição Evaristo que apresentou sua candidatura em 2018 na Academia Brasileira de Letras.

[Conceição Evaristo] Tentou quebrar mais uma barreira, a de entrar para a academia uma mulher negra, de origem modesta, atualmente verdadeiro ícone da literatura afro-brasileira. Só recebeu um voto, mas o clamor das redes sociais a favor de Conceição teve sua repercussão. (FIGUEIREDO, 2020, p. 88)

Como se vê, ainda há muito caminho de luta pela frente para as mulheres e a luta é ainda maior quando são negras. Nas cartas de Isabel, são relatadas também as injustiças que aconteciam com os índios e os negros: “~~sacrificados todos em trabalhos desumanos em nome da evangelização dos pagãos da glória de Vossa Coroa e da riqueza do reino de Portugal e de seus nobres~~” (REZENDE, 2019, p. 67).

Já Alice, na experiência dos quarenta dias, tem contato com a comunidade da Vila Maria Degolada, os sem-teto, as comunidades dos peões de obra que saíram do norte e do nordeste do Brasil e foram para o sul em busca de melhores condições de vida, o quilombo, o preconceito com os “brasileirinhos”. Todos fazem parte das brechas da cidade. É como se ficassem nesse lugar, escondidos nas “rachaduras” (REZENDE, 2014, p. 245) da cidade e ali estão fadados a permanecer reféns de um patriarcado pelo incômodo que causa sua visibilidade. Da mesma

maneira que foi internalizada a opressão contra a mulher através dos tempos, também é internalizada essa ideia de inferioridade e superioridade de uma classe em relação a outra.

Nas duas obras, portanto, Maria Valéria Rezende traz mulheres afastadas no tempo, mas que usam o espaço da escrita para fazer “rebeldia”. As coisas se repetem através do tempo: mulheres e classes mais pobres sendo exploradas e oprimidas. A saída encontrada por Sor Juana, Alice e Isabel não é bater de frente com o poder opressor, mas subverter no “silêncio” da escrita. Quando lhes dizem que não conseguem ou que não sabem ou que não podem fazer algo, elas não dizem que conseguem/sabem/podem, mas mostram através das histórias de suas vidas narradas por elas que podem e sabem como fazer, mesmo no espaço privado que lhes impõe a sociedade. Assim, elas reorganizam esse espaço privado destinado a elas. Transformam esse espaço, pois este passa a ser um lugar de resistência e de luta da classe considerada à margem. Através dessas escritas de si, o leitor tem a oportunidade de conhecer o “outro” e sua realidade. A conscientização pode mudar o que é de senso comum.

Josefina Ludmer, em *O espelho universal e a perversão da fórmula*, também publicado no livro *Intervenções críticas* (2014), faz um apelo para que mulheres fortes sejam sempre lembradas como exemplos de luta da classe. Nesse texto, ela afirma que não existe um padrão de mulher e nem mesmo para as outras classes que foram colocadas à margem, pois são divisões e conceitos criados pelo sistema do patriarcado. Sendo assim, não devem aceitar ser enquadrados nessas categorias universais “porque assumir[i]am ao mesmo tempo o conjunto do sistema simbólico que os diferencia por e em seu ser. Ser subalterno, ser outro, ser definido por uma carência e ser culpado são partes do mesmo movimento” (LUDMER, 2014, p. 35).

O sistema patriarcal coloca as mulheres como se fossem iguais umas as outras e por isso a ideia de categoria universal como se todas se definissem “pelos traços, diferentes e específicos” (LUDMER, 2014, p. 36) e que a sua escrita reflete esse padrão. Porém, quando Ludmer cita o soneto *Súplica*⁵ de Alfonsina Storni, ela quer mostrar que a igualdade não tem a ver com o fato das mulheres compartilharem traços específicos femininos os quais as diferenciam dos homens, mas, sim, delas usarem a escrita como espaço de contestação em relação à opressão do sistema patriarcal que insiste em impor um padrão a ser seguido por elas. É pela opressão que elas se reconhecem como iguais. Assim, Ludmer (2014, p. 36) diz que “Eles [os textos de mulheres] parecem constituir um espelho duplo: entre as iguais se produziria um efeito de reconhecimento de uma identidade especular, mas uma por uma e segundo um princípio serial: cada mulher que lê vê a si mesma nessa outra que escreve”.

⁵ O soneto *Súplica* está no livro *Languidez* da escritora argentina Alfonsina Storni, publicado em 1920.

No soneto de Alfonsina Storni, a mulher se confessa transgressora das regras porque escreve.

Súplica

Senhor, Senhor, já faz tempo, um dia
sonhei um amor como jamais poderia
alguém sonhar; um amor que fora
a vida, toda a poesia.

E passava o inverno e não vinha,
e passava também a primavera,
e o verão de novo persistia,
e o outono me encontrava em minha espera.

Senhor, Senhor: está nua minha espádua:
Faz nela estalar, com mão pesada,
o látego que sangra os perversos!

Que já cai a tarde sobre minha vida,
e que esta paixão ardente e desmedida
eu a perdi, Senhor, fazendo versos! (apud LUDMER, 2014, p. 37)

Em sua análise, Ludmer faz um paralelo entre o soneto, o Éden e a queda do paraíso – estes últimos são passagens presentes no livro *Gênesis* do Antigo Testamento. Para que se entenda melhor, vale lembrar a criação de Adão e Eva. Quando Deus criou o homem, o colocou no paraíso e para cada ser que Ele criava, pedia ao homem que o nomeasse. Quando Eva é criada, a partir da costela de Adão, e chega ao paraíso, tudo já está criado. Um tempo depois, Eva é seduzida pela serpente e come o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal com o desejo de, assim como Deus, ter a sabedoria de todas as coisas. Ela leva o fruto para Adão que também o come e os dois são expulsos do paraíso, pois contrariaram a ordem de Deus ao prová-lo. Após a queda do paraíso, Adão teria que trabalhar na terra para conseguir seu sustento e Eva seria castigada com dor ao dar à luz e seria submissa a Adão. Essa passagem mostra que a mulher na narrativa bíblica, já era subordinada ao homem mesmo antes de comer o fruto proibido, ou seja, ainda no paraíso, antes da queda. E assim permaneceu essa ideia da subordinação no decorrer dos tempos.

Segundo a análise de Ludmer, o soneto de Alfonsina Storni está relacionado à mulher e, ao mesmo tempo, à criação poética. Está dividido em duas partes: o paraíso e a queda. O paraíso representaria algo como o lugar do sonho para a mulher poeta onde, junto ao amor pela criação, ela encontraria liberdade, isto é, seria livre para fazer poesia. “É o sonho que muitos subalternos ergueram frente à modernidade, quando foram excluídos do outro sonho, o dos cidadãos: liberdade, igualdade, fraternidade” (LUDMER, 2014, p. 39). Porém, isso é utopia.

Os excluídos pela diferença, como a mulher, não podem ocupar o lugar dos seus sonhos, mas, sim, o determinado pelo sistema.

Já a queda tem relação com a expulsão do paraíso. Simboliza o castigo através da perseguição eterna pelo descumprimento da lei. Desde a fundação do mundo, segundo as escrituras sagradas, a mulher não poderia criar, pois essa tarefa pertencia ao homem e a ele deveria submissão. Assim, o soneto mostra que a mulher já transgredir antes mesmo da escrita, pois sonha com a liberdade em poder criar e ser livre para fazer poesia. Portanto, assim como Eva, essa mulher descumpra a lei.

De acordo com Ludmer (2014, p. 35), o sistema vê o diferente como o outro, aquilo “que se define como diferente por carecer de algo que aquele que o define possui”. É isso que acontece com os considerados inferiores como a mulher, o negro, o índio, o favelado, o sem-teto. Porém, “não podem assumir o ser genérico que os assinala” (LUDMER, 2014, p. 35), pois estariam assumindo essa relação de superioridade X inferioridade.

Ser mulher é muito mais do que dizem os considerados superiores e, por isso, elas não devem se conformar e assumir essa posição imposta. São “vida, amor, poesia, justiça. E saber.” (LUDMER, 2014, p. 44). Assim, devem “formular a equação com outra matemática, virar tudo ao revés” (LUDMER, 2014, p. 44).

No soneto de Alfonsina Storni, a mulher suplica o castigo, pois assume diante do Senhor que foi desobediente como Eva. Ela desobedeceu às ordens da sociedade soberana porque escreveu poesia e, por isso, deve ser castigada. Na verdade, é sua artimanha. Essa atitude é um disfarce, mostrando uma falsa reverência à sociedade que é impiedosa com as que erram. Ela subverte no espaço da escrita e o transforma em um ato de resistência. Vejo como uma súplica indireta a nós leitoras para que vejamos a injustiça a qual é submetida uma mulher ao infringir a lei do patriarcado e refletimos sobre isso. Se a sociedade nos vê todas como iguais, seremos vigiadas, perseguidas e castigadas da mesma forma como essa mulher que sonhava com a liberdade de criar, de fazer poesia. O castigo será aplicado sem piedade, deixando marcas não só físicas, mas também na alma.

Dessa forma, Ludmer faz um apelo às mulheres para que revivam Juanas, Alfonsinas porque são exemplos de força, coragem e sabedoria. Assumiram que transgrediram porque não se conformaram em ser consideradas inferiores e incapazes. Carregaram o peso nas costas de serem tachadas transgressoras porque queriam mostrar o contrário daquilo que determinou o sistema. Queriam ser livres para fazer literatura e mostrar todo seu poder de criação. Transgrediram em nome da justiça e da liberdade não só delas, mas de todas as mulheres que enfrentaram os mesmos problemas.

Ao reviver os escritos dessas mulheres, são mostrados sua sabedoria e seu senso de justiça. Além disso, é uma maneira de se fazer justiça a elas, de reivindicar mais espaço e liberdade para si e também para as demais da causa. Que elas sejam espelhos universais e que muitas se espelhem nelas para que também se tornem exemplos de luta. Ludmer (2014, p. 44) termina seu texto fazendo um apelo: “virar ao revés o texto daquela que pede castigo e botá-la no mundo para que, aqui, diga o que as mulheres como ela, além de fazerem versos, sempre pediram quando falaram para todos, para todas e todos: vida e justiça”.

Ainda na questão das artimanhas, o cochicho e o sussurro também funcionam como estratégias de sobrevivência perante o sistema patriarcal. Tamara Kamenszain em seu texto *Bordado e costura do texto*, publicado pela primeira vez em 1983, nos diz que a mulher aprendeu a sussurrar e a cochichar: “A mulher, silenciosa por tradição, está próxima da escrita. Silenciosa porque seu acesso à fala nasceu no cochicho e no sussurro para desandar o microfônico mundo das verdades altissonantes” (KAMENSZAIN, 2021, não paginado). A poeta ainda afirma que a “sussurrante conversa de mulheres foi criando uma cadeia inquebrantável de sabedoria por transmissão oral que nunca foi reunida em livros” (2021, não paginado). Nunca foi reunida em livros porque a mulher sempre foi obrigada a ficar no lugar do silêncio e as artimanhas do cochicho e do sussurro acabaram gerando um tom negativo. Daí vem a ideia da mulher ser fofoqueira, “muito conversadeira” (KAMENSZAIN, 2021, não paginado).

Tudo que vem das mulheres é considerado menor, inclusive suas experiências, pois são “definidas por gênero ao domínio do ‘natural’, do não transcendente. O conhecimento das mulheres torna-se mera ‘intuição’, a conversa entre mulheres torna-se ‘fofoca’” (LERNER, 2019, p. 369). As artimanhas usadas na escrita de Sor Juana, de Alfonsina, de nossas narradoras-personagens mostram o quanto se pode driblar esse pensamento machista.

2 O ENDEREÇAMENTO EM *QUARENTA DIAS* E EM *CARTA À RAINHA LOUCA*

Roland Barthes inicia seu texto *Escrever, verbo intransitivo?* do livro *O rumor da língua* (2004), relatando sobre a importância que teve a retórica na literatura por aproximadamente dois milênios. Mostra que havia a preocupação no preparo do discurso que era construído com a intenção de persuadir o leitor. Não só na literatura a retórica teve grande espaço, mas também fazia parte da formação religiosa dos clérigos para que seus discursos de pregação fossem mais efetivos com os fiéis. Citavam trechos das escrituras sagradas, muitas vezes escritos em latim, para mostrar ao fiel que tinha sabedoria e que seus sermões tinham fundamento comprovado e, portanto, eram incontestáveis. Assim como o *Sermão do demônio mudo* do padre Antônio Vieira, citado no capítulo anterior, os sermões tinham o intuito de submeter seus seguidores à disciplina.

Com a ideia da persuasão, os discursos têm um fim pedagógico, se dirigem ao ouvinte ou ao leitor com o objetivo de ensinar o comportamento ideal a seguir. Segundo Barthes (2004, p. 13), “a retórica ficou totalmente arruinada quando o racionalismo se transformou em positivismo, no fim do século XIX”. A partir daí vai se desenvolvendo uma nova maneira de provocar a reflexão no leitor pela literatura. Isso implica a ressignificação da relação do escritor com o seu texto e com o leitor.

Barthes questiona

em que momento as pessoas puseram-se a empregar o verbo *escrever* de maneira intransitiva, passando a ser o escritor não mais aquele que escreve alguma coisa, mas aquele que escreve, absolutamente: essa passagem é certamente o sinal de uma importante mudança de mentalidade. (BARTHES, 2004, p. 21, grifo do autor)

Barthes propõe que o escrever moderno, no que diz respeito à literatura, se interessa também pela transitividade do verbo *escrever*. Questiona-se a intransitividade do verbo proposta pelas gramáticas em que a palavra já expressa um sentido completo, sem a necessidade de complementos. Portanto, há uma tendência na literatura que passa a caminhar com a linguística. E acrescenta, dizendo que “escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura” (BARTHES, 2004, p. 22). Sendo assim, o autor é o agente, aquele que pratica a ação de escrever e quem escreve, escreve alguma coisa.

Barthes (2004, p. 25) afirma que a literatura “é a ciência não mais do ‘coração humano’, mas da fala humana; a sua investigação, todavia, não mais se dirige para as formas e figuras segundas que eram objeto da retórica, mas para as categorias fundamentais da língua”. Em vista disso, Barthes observa que há uma corrente na literatura em que o belo (a arte pela arte) já não é valorizado, nem a arte retórica em que o outro é visto como um objeto que recebe o discurso persuasivo e nem mesmo os discursos sentimentalistas. Há uma tendência que passa a caminhar com a linguística e que, portanto, questiona o lugar do “eu” e do “tu” no espaço da escrita. É pensar a língua e o discurso “como o exercício mesmo da fala” (BARTHES, 2004, p. 24), havendo uma interação entre o autor e o leitor. E se o escritor está no interior do seu texto, o “eu” está marcado. É como se esse “eu” falasse com alguém. E se há uma conversa, há o outro, ou seja, um “tu”.

Na questão da relação entre autor e leitor, Barthes (2004, p. 26) faz uma indagação relevante ao leitor ao iniciar o texto *Escrever a leitura*: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?”. Segundo o autor, essas idas e voltas ao texto é o que nutre o leitor. Portanto, o leitor é uma peça importante no texto. Barthes afirma ainda que estamos engessados na forma de pensar que o autor do texto é o elemento mais importante do processo de leitura.

O autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós, seus leitores, simples usufrutuários; essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constrange-o determinado *sentimento* da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro. (BARTHES, 2004, p. 27, grifo do autor)

De acordo com o autor, isso se deve às regras da retórica de convencer o leitor de um único caminho a seguir e que, portanto, trata-se “de constranger o leitor a um sentido ou a uma saída: a composição canaliza a leitura” (BARTHES, 2004, p. 28). Assim, “percebemos mal, ainda, até que ponto a lógica é diferente das regras da composição” (BARTHES, 2004, p. 28). O teórico ressalta, então, a importância do leitor em relação ao texto, pois é ele que eleva a cabeça ao ler. É ele que faz as inferências ao texto à medida que lê e dá “um suplemento de sentido de que nem o dicionário nem a gramática podem dar conta” (BARTHES, 2004, p. 28). Portanto, não há uma leitura que deva ser considerada como correta, verdadeira.

Um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais

nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. [...] o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas. (BARTHES, 2004, p. 62)

É o que Sor Juana já questionava e que comentei no capítulo anterior. Ela não aceitava o fato de não ter liberdade para refutar as interpretações das escrituras sagradas nos sermões escritos pelos membros da Igreja como os de Vieira – o Autor-Deus. Se o texto não produz um sentido único, pois dialoga com outros textos e abre espaço à multiplicidade, o leitor ganha um papel de destaque. Papel esse ao qual, segundo Barthes, a crítica clássica não dava relevância, já que o escritor era o criador e considerado o mais importante. Em *A morte do autor*, Barthes (2004, p. 64) afirma que essa ideia vem sofrendo mudanças, invertendo o mito e propondo que “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”.

Nessa relação que se estabelece entre nascimento do leitor e a morte do autor, proposta por Barthes, vale citar o texto *Singular e anônimo* (1986) em que Silviano Santiago explica por que a poesia deve ser destinada a um leitor singular e anônimo. É anônimo porque nada tem de pessoal. O poema não estaria direcionado a um leitor nomeado. Já em relação à singularidade, o leitor “não é todos como também não é uma única pessoa” (SANTIAGO, 1986, p. 95), ou seja, cada leitor ocupa de maneira provisória o lugar do “tu” no momento da leitura e por isso a importância de ser anônimo, pois traz qualquer tu-leitor para dentro da obra.

Como mencionado no capítulo *Endereçamento* do livro *Indiccionário do contemporâneo* de Pedrosa et al (2018, p. 104), a obra “não tem um destino certo, um remetente certo, um leitor, o leitor” e, por isso, pode ser ocupado por qualquer um. O leitor, portanto, passa a ser peça-chave para Silviano Santiago, pois os textos endereçados provocam uma interação entre o autor e o leitor e acrescenta dizendo que “quem se exercita na leitura não é o autor (ele já deu o que tinha de dar na concretização do poema, mas o leitor. É este que dá vida à morte” (SANTIAGO, 1986, p. 104). A reflexão que provoca no leitor é que dá vida ao texto.

Quando o texto é endereçado a uma pessoa nomeada, tem relação com uma identidade fechada. Quando é endereçado a um anônimo, o texto vai ao encontro do “outro” que toma proporções de “outros”, trazendo-os para dentro do texto. É o encontro com a multiplicidade, com a ideia do singular e universal mencionada por Célia Pedrosa em seu texto *Poesia, crítica e endereçamento*, publicado no livro *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas* (2014). É como se o endereçamento anônimo provocasse o reflexo infinito entre espelhos, gerando essa multiplicidade, como proposto por Sandra Stroparo em *Endereçamento e*

epistolaridade: poesia e circunstância em Mallarmé (2019). Algo que parte do individual e chega no coletivo.

Sendo assim, o endereçamento, além de estabelecer uma interação com o leitor como acontece em uma relação de “conversa”, ajuda a pensar nas novas formas de identidade, na multiplicidade presente na sociedade e no esvaziamento do que se entende por identidade fixa, padrão. Gera a possibilidade de múltiplos leitores que escutam um “eu” que conversa através de sua escrita. É mais do que o autor dar voz a uma mulher que escreve (como é o caso de nossas narradoras-personagens Alice e Isabel), mas quando coloca uma escrita endereçada, ele dá escuta a essa mulher: um “eu” que fala para um “tu” que escuta. Portanto, abre a possibilidade de atingir o leitor que por ser anônimo, atinge proporções de comunidade.

Até aqui, mencionei a importância que hoje se dá ao leitor, ao endereçamento da obra e ao “tu” singular e anônimo. A partir dessas análises e das obras *Quarenta dias* e *Carta à rainha louca*, verifica-se que o eu-narrador estabelece uma comunicação direta com um “tu” que não se trata de um leitor qualquer. As obras são narradas, respectivamente, para um tu-Barbie e para um tu-rainha.

É egoísmo querer ter minha própria vida? Diga-me, Barbie, [...] Cansei. Foi bom. Até passou o fastio, o que me traz um novo problema, bom problema, concreto e imediato: estou com fome. Vou deixar você descansando aqui mesmo, Barbie, buscar o que comer, sair pra rua
Mas não pense que acabei. Só comecei, acabei não. (REZENDE, 2014, p. 42)

Vos escrevo, Senhora, pois que em Vós se juntam duas cousas que de raro se podem reunir: o serdes rainha de cetro e coroa, capaz de ordenar e fazer o bom e o justo, acima de todos e quaisquer súditos, de qualquer sexo, que habitem as Vossas terras, e o serdes mulher, capaz de saber o que sofre outra mulher que clama por justiça. (REZENDE, 2019, p. 9)

Desse modo, parto dos seguintes questionamentos: como podemos analisar a carta de Isabel endereçada à rainha d. Maria I e a escrita no caderno de Alice para a Barbie, já que se tratam de textos voltados para destinatários nomeados? E, quando se nomeia o interlocutor, como fica o leitor? Que posição o leitor ocupa, então, na relação de comunicação? Como pensar a questão do endereçamento nessas obras de Maria Valéria Rezende?

Analisemos o que Isabel escreve ao final de sua carta: “Aqui me encontro, Senhora, *ou seja lá quem me leia*, à beira da minha minúscula janela” (REZENDE, 2019, p. 142, grifo nosso). Aqui se levanta uma questão. Durante o processo de escrita da carta, o eu-Isabel se dirige ao tu-rainha, porém, no fragmento citado, é como se Isabel incluísse um terceiro elemento no texto, outro possível leitor. Em *Quarenta dias*, se tomamos como análise o primeiro

parágrafo da narrativa, ele não está endereçado a Barbie. É como se Alice estivesse contando a história do surgimento do caderno com a Barbie na capa para outra pessoa – o leitor anônimo?

Sei, agora, por que cismeiei de trazer na bagagem este caderno velho, trezentas folhas amareladas, com essa Barbie na capa de moldura cor-de-rosa, sabe-se lá de quem era nem como se extraviou na minha casa. Quando Norinha era menina acho que ainda nem existiam esses cadernos da Barbie. Mesmo assim, já é velho, nem é politicamente correto, do tempo em que ainda não se reciclava nada, já foi branquinho, não sei quantas árvores assassinadas e toda essa história. Cismeiei com ele e pronto. Porque eu quero!, por mais que a fúria organizadora da prima Elizete tentasse botá-lo no monte de velharias, quase lixo, pra vender na tal “garage sale” que aprendeu com a filha que foi morar nos Estados Unidos e inventou de fazer com meus trastes. (REZENDE, 2014, p. 7)

Se tomamos como base para análise novamente o texto *Poesia, crítica, endereçamento* de Celia Pedrosa (2014), há uma observação sobre a inclusão da terceira pessoa que ocuparia a posição de um segundo leitor da carta. Esse, sim, ocuparia o lugar do leitor anônimo proposto por Silviano Santiago. Faz-se, portanto, uma releitura do espaço comum da conversação voltado entre o “eu” e o “tu” para incluir também a terceira pessoa.

No texto *Escrever, verbo intransitivo?*, Barthes (2004, p. 19) fala que o “ele” é considerado “não-pessoa, nunca reflete a instância do discurso, situando-se fora dele”. E acrescenta: “o *ele* é absolutamente a não-pessoa, marcada pela ausência daquilo que faz especificamente (quer dizer, linguisticamente) *eu* e *tu*” (BARTHES, 2004, p. 19, grifo do autor). Assim, para Célia Pedrosa, a inclusão da terceira pessoa na conversação é uma discussão recente e que em relação à poesia, “ela redimensiona a compreensão da intimidade endereçada e de sua relação com a segunda e a terceira pessoas, nelas valorizando a tensão entre singular e universal” (PEDROSA, 2014, p. 87). O pacto inicial da conversa que se estabelece entre “eu” e “tu” é rompido quando a comunicação se expande a um terceiro (o leitor anônimo), deixando de ser “a não pessoa”, ou seja, aquele que está fora da conversação. É como se o “eu” chamasse esse outro/anônimo, que antes ocupava uma posição de observador na plateia, para ser inserido na situação de conversação.

Pedrosa (2014, p. 70) diz também que há obras que apresentam “destinatários muitas vezes nomeados, mas insistentemente indeterminados, que chegam a poder se confundir, seja com o próprio sujeito da enunciação, seja com um leitor desconhecido”. Sendo assim, no caso de *Quarenta dias*, a “conversa” escrita com a boneca interpela mais e mais o leitor, especialmente a leitora, para que ao envolver-se com a leitura, se examine, examine os lugares que pode ocupar no livro – o de Barbie ou o de Alice. O mesmo acontece com a destinação da carta de Isabel onde o leitor/a leitora pode ocupar outros papéis: o de rainha, o de Isabel e até

mesmo o de censor, já que é chamado para dentro do texto. Nesse sentido, o endereçamento nas obras pode provocar no leitor anônimo não só uma forma de pensar a presença desse “tu” endereçado, sua identidade e sua vivência em sociedade, mas também a extensão desse “tu” na representatividade de um coletivo em que ele próprio está incluído.

Seguindo a ideia de Pedrosa, o leitor também pode se encaixar na posição do enunciador. Como nossas narradoras estão em processo de construção – tanto de si quanto de seu texto –, o leitor é também convidado a se projetar nessa construção. Conforme o que sugere Pedrosa et al (2018, p. 102), à medida em que o eu-narrador vai se apresentando ao tu-leitor, tenta envolvê-lo na sua causa e nessa relação estabelecida “poderá haver familiaridade e cumplicidade, comunidade, enfim, em geral no sofrimento”. Pedrosa et al (2018, p. 115) afirma ainda que é “um ponto de partida para um encontro e uma partilha com o outro”.

Em suma, são escritas com o intuito de provocar a reflexão no leitor sobre princípios éticos e morais presentes na sociedade em que ele vive. O que se quer é levar o leitor a “pensar a relação com a alteridade” (PEDROSA et al, 2018, p. 116) e, com isso, provocar um “descondicionamento das estruturas estabelecidas” (PEDROSA et al, 2018, p. 111). Sendo assim, o fato de ler as obras e gerar esse momento de reflexão sobre o “outro” (o eu-narrador e o tu-Barbie/tu-rainha), faria com que o leitor se desse conta de outras realidades que também formam parte da sociedade. E isso é importante porque se ele pode ocupar ora o lugar do enunciador, ora o do interlocutor, ele também pode ocupar o lugar de outros personagens das narrativas.

Portanto, quando Maria Valéria Rezende reivindica uma literatura dos que estão à margem, dando espaço a todos (a Milenas, a Alices, a Lolas, a Arturos⁶, a Isabéis), o leitor agrega conhecimento e percebe que, assim como o “eu” que narra, ele também é um ser em processo de construção porque está aberto ao novo, a tomar conhecimento de realidades diferentes da sua. Inclusive, pensar na indiferença com que essas classes são tratadas pelo sistema. Essa abordagem poderia levar o leitor a refletir sobre como se posicionar perante as injustiças que estão sendo apresentadas para ele ao longo das narrativas – que papel ocupo nessa sociedade?

Pedrosa et al (2018, p. 119) nos diz que a cena e a performance teatral “propõem a ensinar a seus espectadores os meios para cessar de ser espectadores e se transformar em agentes de uma prática coletiva”. Dessa forma, considero que *Quarenta dias e Carta à rainha*

⁶ Em *Quarenta dias*, os personagens Lola e Arturo são uns dos sem-teto com os quais Alice tem contato no período em que passa quarenta dias nas ruas.

louca sugerem que pensemos na posição de meros leitores/espectadores que ocupamos e em uma possível transformação para leitores/agentes em prol do coletivo, ou seja, refletir sobre formas de desestabilizar os padrões e transformar o que é de senso comum. Mais adiante no capítulo intitulado *Pós-autonomia*, do mesmo livro, os autores sustentam que a literatura contemporânea deseja “um reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos, [...] nos força[ndo] a buscar modos alternativos de interpretar a realidade” (PEDROSA et al, 2018, p. 166-167).

À vista disso, *Quarenta dias*, ao trazer uma narradora que fala com uma boneca, convida as leitoras a pensar em uma desidentificação com a Barbie – um padrão social reforçado pela sociedade de consumo – para, talvez, se identificar com a aventureira Alice. De uma passividade manipulada a uma ativa em crescimento, que desafia o padrão e investe no autoconhecimento. Em *Carta à rainha louca* também aparece essa sugestão de desidentificação com a rainha, quando Isabel narra a seguinte passagem:

[...] Vossas súditas como quaisquer outras e merecedoras de Vossa proteção ~~embora muitos digam, e eu mesma às vezes o creia, que bem sabeis de tudo isso, mas aos grandes deste mundo, como sois Vós, pouco importam os que nada temos, como nós as mulheres pobres desta terra, os indígenas massacrados e roubados, os infelizes africanos trazidos à força de suas ricas terras para morrer em meio ao mar [...].~~
(REZENDE, 2019, p. 67)

Além do uso estratégico da frase que se deixa ler apesar de estar borrada, apagada e que remete a uma ideia da visibilidade daqueles que são apagados, silenciados, duas novas questões aparecem nesse fragmento citado. A primeira é que apesar de ser mulher e estar em uma posição de comando, a rainha nada faz para beneficiar sua própria coletividade (a de mulher) pelo simples fato de que é mais conveniente fazer vistas grossas a certos problemas e não criar atrito com sua Corte e nem com a Igreja. Dessa forma, o leitor pode fazer uma relação com a política atual do Brasil em que líderes pouco ou nada fazem para solucionar as injustiças sociais relacionadas às classes minoritárias do país.

A segunda reflexão é: será que a rainha realmente não se move para mudar tal realidade porque não lhe interessa ou está amarrada diante da sua Corte predominantemente masculina e, portanto, não tem liberdade para fazê-lo? Vale mencionar outra parte da carta de Isabel: “nestas colônias que se dizem Vossas, mas são mais do Demônio⁷ do que Vossas” (REZENDE, 2019, p. 11). Como vimos no capítulo anterior, a historiadora Mary Del Priore nos traz uma visão

⁷ Por vezes esse “Demônio”, ao qual Isabel se refere, representa os oficiais do Reino, membros da Igreja e da Corte, pois viam as mulheres como nada: “só as querem para delas servirem-se e para dominá-las como aos animais brutos se faz” (REZENDE, 2019, p. 10).

diferente da que estamos acostumados a ouvir. D. Maria I não tinha liberdade em seu Reino para tomar as decisões que quisesse mesmo estando em uma posição de comando e, pelo fato de ser mulher e considerada incapaz, foi vítima de um golpe com a participação de seu próprio pai.

Ainda nessa questão de identificação ou desidentificação, podemos ressaltar que uma leitora de *Quarenta dias* pode se identificar com a personagem Milena ou porque vivencia os mesmos problemas ou porque alguma pessoa próxima enfrentou as mesmas dificuldades. Certamente, a personagem produzirá um efeito nessa leitora que será distinto em outra, pois a realidade desta pode ser totalmente alheia à daquela. De uma forma ou de outra, a literatura contemporânea, ao trazer personagens representativos de muitas situações reais, chacoalha o leitor, fazendo com que se identifique ou que tome conhecimento de outras realidades diferentes da sua.

E por que não se identificar com a Barbie? Penso ser importante destacar outra questão em *Quarenta dias* e que pode provocar o leitor. Por se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, só se escuta a voz da narradora-personagem Alice, portanto, todas as demais vozes são emudecidas a começar pela própria Barbie. É uma Barbie muda diante de uma Alice que fala. Uma Alice que nomeia, que tacha. Mediante isso, ela também não executa o mesmo tipo de opressão patriarcal? Não age como o sistema? Para exemplificar, Virginia Woolf, em uma resenha chamada *Duas Mulheres* publicada em 1927, cita duas mulheres opostas, ambas da primeira metade do século XIX, e fala sobre a intolerância.

Woolf conta a história de Lady Augusta, mulher aristocrata da alta estirpe e seguidora dos costumes, e Miss Davies, mulher de classe média e que a muito custo entrou para o meio acadêmico para reformar a educação das mulheres. Esta última sempre mostrava certa intolerância com mulheres como Lady Augusta – a intolerância que Alice também demonstra com a Barbie. Lady Augusta tem a oportunidade de conhecer o outro lado e chega à conclusão de que “talvez ser uma mulher ao velho estilo seja um pouco cansativo; talvez não seja totalmente satisfatório” (WOOLF, 2020, p. 64). E complementa:

Em todo caso, ela [Lady Augusta] foi uma das primeiras pessoas a apoiar Miss Davies, reivindicando educação universitária para as mulheres. Terá Miss Davies sacrificado seu livro e comprado um chapéu? Terão as duas mulheres, tão diferentes em todos os outros aspectos, concordado sobre isso – a educação de seu sexo? É tentador pensar que sim, e imaginar que dessa união entre a mulher de classe média e a dama da corte tenha nascido alguma maravilhosa fênix do futuro, combinando a nova eficiência e a antiga amenidade, a coragem da indômita Miss Davies e o encanto de Lady Augusta. (WOOLF, 2020, p. 64)

É importante pensar e reconhecer que quase um século depois do texto de Virginia Woolf, a mulher – ainda que pense muitas vezes ao contrário e que lute por mais liberdade como Alice – carrega traços do sistema patriarcal e a atitude de Alice de intolerância com relação a Barbie acaba sendo opressora, pois age como o sistema. Há uma inversão de papéis e Alice acaba sendo a que oprime e não mais a oprimida. A historiadora Lerner (2019, p. 375) aconselha as mulheres, dizendo que devemos ser “críticas quanto ao próprio pensamento, que é, afinal, um pensamento moldado na tradição patriarcal”.

Na mesma resenha, Woolf conta que muitas mulheres da classe média, que eram sufocadas pela convenção, admitem que conseguiram êxito em suas carreiras e lutas usando “a poderosíssima arma do encanto feminino” (WOOLF, 2020, p. 57). “Assim temos a curiosa cena, ao mesmo tempo tão divertida e tão humilhante, de mulheres sérias e atarefadas jogando croquê e fazendo tricô para agradar e enganar os olhos masculinos” (WOOLF, 2020, p. 58). Assim, se por um lado ser mulher-Barbie pode ser negativo, por outro pode ser produtivo: quando ela está ciente do papel que ocupa e pode tirar proveito de sua situação.

Se identificando ou não com a mulher-Barbie, as questões levantadas no texto de Woolf fazem a leitora refletir e reconhecer o encanto que a mulher-Barbie pode ter. Também tem a oportunidade de ter contato com realidades diferentes e perceber o quão plural é o mundo feminino. Um mundo repleto de mulher-Alice e também de mulher-Isabel, mulher-rainha... e por que não mulher-Barbie?

Se a luta atual das mulheres é contra o sistema patriarcal e pela liberdade de escolha, por que a intolerância com a Barbie? Por que frisar tanto o fato dela ser objeto, muda, manipulável? Assim como Alice, a mulher-Barbie também não quer a liberdade de ser como quiser, sem sofrer juízo de valor? Lembrando que esse comportamento da mulher-Barbie é fortalecido pela sociedade patriarcal por milênios. São mulheres mudas e silenciadas como a Barbie, moldadas pelo sistema. Foram “treinadas para aceitar sua posição de subordinação e orientadas ao serviço” (LERNER, 2019, p. 368), ou seja, foram treinadas para cumprir um papel social dentro dessa sociedade patriarcal.

Portanto, penso que quando o texto chega ao leitor, o intuito não é condenar, radicalizar, doutrinar seu pensamento, mas mostrar a pluralidade a sua volta e que ele possa “indagar novas formas de estar no mundo” (PEDROSA et al, 2018, p. 108). Assim como aconteceu com Lady Augusta, ela própria começa a refletir sobre a realidade que a cerca e tira suas próprias conclusões. A sociedade ganharia, assim, uma nova percepção, um *status* diferente do que estava até então naturalizado pelos valores patriarcais impostos. Haveria um

“descondicionamento das estruturas estabelecidas – institucionais e subjetivas” (PEDROSA et al, 2018, p. 111).

Nessa questão da desestabilização do padrão, vale lembrar que o endereçamento nas narrativas se faz diretamente à leitora mulher: à rainha ou à Barbie. Isso é uma marca forte, pois faz figurar, povoar o imaginário sempre considerado neutro (e, portanto, masculino) de escritores e leitores. Essa inversão de um padrão, até há poucos anos sequer questionado, é um dos pontos altos dos livros na medida em que ajuda a construir um novo imaginário para a nossa época, uma época de mulheres atuantes e independentes que precisam lutar contra os percalços impostos por milhares de anos de patriarcado e um cânone ainda bastante masculino.

Em *Che cos'è la poesia?*, Derrida (2001) propõe o esvaziamento do significado que se tem de poesia para que ele possa tentar responder a esta pergunta: que coisa é a poesia? Para tanto, ele propõe “que você saiba renunciar ao saber” (DERRIDA, 2001, p. 113). Se o leitor está disposto a isso, a renunciar o que antes achava seu saber, ele descobre através do texto que existe outra coisa, um “outro” que se expõe diante dele. Se descobre, portanto, um ser incompleto no lugar que está (o lugar do tu-leitor provisório). Esse conhecimento do outro ser é incorporado, dando a ideia da “alteridade como condições constitutivas da subjetividade” (PEDROSA et al, 2018, p. 121), pois os textos endereçados a ele funcionam como espaço de reflexão sobre a realidade e ajudam na construção do novo imaginário para a sociedade atual.

Pedrosa et al, ainda no capítulo *Endereçamento*, faz menção a esse texto de Derrida, trazendo a ideia de antropofagia quando ele diz: “Coma, beba, engula minha letra, porte-a, transporte-a em você como a lei de uma escritura tornada seu corpo” (DERRIDA, 2001, p. 114). O devorar com a ideia de acumular saberes dentro de si através do outro, pois o texto mostra que não há o saber absoluto. Assim, faz pensar o endereçamento na literatura contemporânea como “um modo de problematizar as leituras” (PEDROSA et al, 2018, p. 98). Barthes já dizia em *Aula* que “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles” (1980, p. 18).

Através da leitura, se tem o conhecimento do “outro”. Há a exposição de outras formas, de outros “eus”, podendo provocar, assim, a transformação de um eu-leitor – daquilo que se conhecia antes por realidade. A partir do reconhecimento do outro, se reconhece um “eu” e se abandona a ideia do unitário para conhecer e admitir um “outro”. Se entende que as diferenças fazem parte do coletivo.

Que dizer então da intertextualidade, que coloca ao leitor textos, no plural, que é preciso desvendar, ou pelo menos entrever, na leitura de linhas múltiplas? Vale pensar na intertextualidade para a construção do leitor anônimo. Se um texto é uma mescla de escrituras,

nunca com a ideia do original, Barthes sugere (2004) que a leitura está relacionada com o trabalho. É preciso trabalhar o texto no sentido de inferir “as linguagens que o atravessam” (BARTHES, 2004, p. 29). Um texto nos remete a outro ou a outros textos, que nos fazem interromper a leitura, levantar a cabeça para refletir e fazer conexões para encontrar um ou múltiplos sentidos.

Segundo Julia Kristeva no capítulo *A palavra, o diálogo e o romance*, publicado no livro *Introdução à semiótica* (2005, p. 68), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”. À vista disso, aparecem ideias retomadas de outros textos já lidos pelo autor que faz um recorte e colagem, transformando tudo em outra coisa – o texto expressando seu ponto de vista inserido em outro contexto social, político e econômico.

O capítulo *O diálogo dos textos segundo Mikhail Bakhtin*, do livro *A intertextualidade* de Tiphaine Samoyault (2008, p. 18), traz a ideia de que em um texto se “faz atuar uma multiplicidade de vozes”. Além disso, entra a ideia da alteridade para o filósofo russo. O texto que carrega em si os textos dos outros, expressando a ideia de movimento – o processo de recorte e de colagem até o produto final – que é, de acordo com Bakhtin, “o próprio movimento da vida e da consciência” (SAMOYAULT, 2008, p. 20). É o processo de constante transformação que nos atinge porque a todo momento estamos aprendendo com o outro e nos transformando em outra coisa. “A consciência é constantemente preenchida de elementos exteriores a ela, ingredientes trazidos por outrem e necessários à sua realização” (SAMOYAULT, 2008, p. 20).

Além da intertextualidade de *Quarenta dias com Alice no país das maravilhas*, é interessante ressaltar também a intertextualidade com outros textos. Alice mostra como se sentia no momento em que tiravam todos seus pertences da casa de João Pessoa.

A última peça a sair de minha casa foi a cadeira de balanço austríaca com a palhinha gasta protegida por uma almofada de ponto de cruz, restos da casa da minha avó, onde eu tinha arriado pra ficar, amuada, assistindo ao rebuliço, à derrocada da minha vida tão boínha, e só pensando que, graças a Deus, não tinha ainda posto em prática a decisão de ter um *gato*, pobrezinho, o que seria dele naquela situação, *não é mesmo, Wislawa?* (REZENDE, 2014, p. 8, grifos nossos)

Nessa passagem, Alice conversa com outro interlocutor, dessa vez, com Wislawa Szymborska. Esse é um momento em que nos apropriamos novamente da indagação de Barthes (2012, p. 26) sobre “ler levantando a cabeça” para tentar entender o que tem a ver a escritora

polonesa citada nessa passagem por Alice? Alice faz menção ao poema da escritora chamado *Gato num apartamento vazio* (SZYMBORSKA, 2011, p. 92-93). Ao ler a poesia, nós leitores, conseguimos inferir o que sentia a narradora-personagem naquele momento.

Gato num apartamento vazio

Morrer — isso não se faz a um gato.
 Pois o que há de fazer um gato
 num apartamento vazio.
 Trepas pelas paredes.
 Esfregar-se nos móveis.
 Nada aqui parece mudado
 e no entanto algo mudou.
 Nada parece mexido
 e no entanto está diferente.
 E à noite a lâmpada já não se acende.
 Ouvem-se passos na escada
 mas não são aqueles.
 A mão que põe o peixe no pratinho
 também já não é a mesma.
 Algo aqui não começa
 na hora costumeira.
 Algo não acontece
 como deve.
 Alguém esteve aqui e esteve,
 e de repente desapareceu
 e teima em não aparecer.
 Cada armário foi vasculhado.
 As prateleiras percorridas.
 Explorações sob o tapete nada mostraram.
 Até uma regra foi quebrada
 e os papéis remexidos.
 Que mais se pode fazer.
 Dormir e esperar.
 Espera só ele voltar,
 espera ele aparecer.
 Vai aprender
 que isso não se faz a um gato.
 Para junto dele
 como quem não quer nada
 devagarinho
 sobre as patas muito ofendidas.
 E nada de pular miar no princípio.

Alice se sente como o gato. Há uma sensação de perda, de vazio. O gato perde seu dono por causa da morte e Alice perde sua vida, como ela própria diz, “boinha”. O gato vê as mudanças a sua volta como Alice. O gato é solitário como Alice. Ele espera que chegue seu dono, não aceitando, portanto, as mudanças, como Alice. Assim, entendemos os sentimentos da narradora-personagem, sua confusão interior e a produção de sentidos que provoca no leitor. Retomando a ideia do dialogismo entre textos pensada por Bakhtin, penso na importância do diálogo que se estabelece também entre autor, personagem e leitor nessa relação de

comunicação que acontece por meio do texto para que o leitor entenda o que o autor quis expressar e também o que sente o personagem.

A intertextualidade também está presente em *Quarenta dias* quando nos remete a passagens da bíblia. “Quarenta dias no deserto, quarenta anos” (REZENDE, 2014, p. 18) nos leva ao momento em que Jesus passou quarenta dias jejuando no deserto e foi tentado pelo demônio, passando um período de provação. Já os quarenta anos diz respeito ao tempo em que o povo hebreu junto com Moisés levou para sair do Egito e cruzar o deserto rumo à terra prometida. Há também o “roxo-quaresma” (REZENDE, 2014, p. 40) – cor das almofadas compradas por sua filha Nora para o novo apartamento em Porto Alegre – que diz respeito à cor roxa que representa o luto e a penitência para o catolicismo. E a quaresma é para os católicos uma época de reflexão sobre os pecados e arrependimento, período de jejum e de perdão para o renascimento na páscoa.

Jesus e o povo hebreu enfrentaram um período de provação que os levou ao seu redescobrimento, renascimento e renovação da fé nos preceitos do cristianismo. Assim como aconteceu com eles, Alice também enfrenta seu período de dificuldades nas ruas de Porto Alegre e, ao regressar à casa depois de quarenta dias, acontece o renascimento de uma nova mulher: a que escreve e faz militância através do ato da escrita. Ao voltar para casa e decidir escrever sua história em um caderno, percebe-se que, ao longo desse processo, ela vai se enxergando cada vez melhor e compreendendo suas transformações: “Eu é que vou me vendo, acho, aos poucos me vendo, revendo, esta Alice de agora” (REZENDE, 2014, p.199). Alice se compara à personagem fantástica de Lewis Carroll porque a mulher que chegou a Porto Alegre era uma personagem que inventaram para ela nesse novo lugar – a Alice da ficção, a identidade ficcional. Ela se vê como a Alice de Carroll nessa nova realidade. Não planejou nada, caiu “lá sem querer” (REZENDE, 2014, p. 18).

Ainda nessa questão da intertextualidade, da seleção de fragmentos de outros textos para serem enxertados em outro texto, recordo o capítulo *Enxerto* do livro *O trabalho da citação* de Compagnon (1996) em que ele compara o autor do texto a um *bricoleur* – termo francês que se refere a uma pessoa que faz bricolagem. Ressalto também que antes de começar a escrever no caderno, Alice esparrama sobre a mesa da cozinha os registros de sua vivência de quarenta dias nas ruas.

E cá estou de novo metida nesta cozinha alheia, “showroom” de móveis modernos, com minha angústia e meu desacerto, esses retalhos de papel, tickets de compras, guardanapos roubados, folhetos de publicidade recebidos nas esquinas ou catados no chão da cidade, com anotações aleatórias no verso, as três fotografias, o celular do

morto, o livro recusado por Arturo, a caneta e você, Barbie, “Good morning!”.
(REZENDE, 2014, p. 23)

Sendo um “*bricoleur*”, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura” (COMPAGNON, 1996, p. 39). A Alice *bricoleur* esparrama na mesa os recortes e começa o trabalho da bricolagem. É como se ela fosse colando essas peças e (re)montando a história. Os despojos de Alice funcionam como flashes para ativar a memória e motivar a escrita. Além disso, esses recortes aparecem no próprio livro à medida em que a história é narrada como provas dos momentos vividos.

Aproveitando esse trabalho de bricolagem de Alice, menciono também o capítulo *A bi(bli)ografia* em que Compagnon (1996, p. 113) discute sobre a relação da bibliografia com a biografia: “Ora, o que é uma bibliografia senão o modelo de uma autobiografia, um scrap-book, uma coletânea de lembranças, um bilhete de trem, tíquetes de museu, programas de espetáculo, cartões de convite, flores secas: inventário dos ícones do autor”. A bibliografia representa, portanto, a vida do texto e as citações são as comprovações das leituras dos textos registrados nela. É possível fazer uma relação desses papéis recolhidos por Alice como a representação do que viveu no período dos quarenta dias, marcando essa experiência. Alice monta seu *scrapbook* dos quarenta dias. A obra funciona, então, como uma espécie de álbum com seus recortes: epígrafes a cada capítulo inicial, a narração, os folhetos com propagandas, os tickets de compras, as fotos... um álbum de recordações para, quem sabe, revivê-las todas depois.

Chega, Barbie, agora eu paro mesmo, que já está clareando o dia. Agradeço a paciência, guria, a solidariedade silenciosa, mas agora vou te trancar numa gaveta, tu não leva a mal, tá?, não digo que seja pra sempre, quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo. (REZENDE, 2014, p. 245)

Como menciona Compagnon (1996, p. 59-60), “*citare*, em latim, é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação”. Portanto, o verbo “citar” para Compagnon tem o sentido de provocar, colocar em movimento. Me aproprio novamente do “levantar a cabeça” de Barthes, pois é isso que a citação provoca no leitor, pondo em movimento sua leitura. Mostra “sua impertinência –, não é mais possível falar da citação por si mesma, mas somente de seu trabalho, do trabalho da citação. A noção de trabalho é rica: é a potência em ação, o poder simbólico ou mágico da palavra” (COMPAGNON, 1996, p. 44). É dar trabalho ao leitor. É colocá-lo em ação através da leitura e, nesse processo, a expectativa do devir das ideias. O leitor transforma-se,

ele também, em escritor, em cúmplice. O leitor acaba “escrevendo” outra história de si através dos conhecimentos adquiridos pela leitura, mas também se torna cúmplice do autor. Afinal de contas é o autor que se abre para o leitor que dá a escuta.

A importância do endereçamento está em convidar o leitor anônimo para participar da conversa iniciada entre seus interlocutores iniciais (Alice e Barbie / Isabel e D. Maria I). Ao tirar esse leitor anônimo da “plateia”, o narrador o coloca para interagir na situação de conversação antes estabelecida. E como em uma situação de conversação real, o leitor interage com o outro, se coloca no lugar do outro, se posiciona. Isso leva o leitor, ao meu ver, a pensar nas formas de estar no mundo, a pensar nos valores estabelecidos na sociedade e no seu autoconhecimento.

Nessa interação, a intertextualidade – o diálogo entre textos – tem um papel relevante. Se o texto é um mosaico de citações, como diz Kristeva (2005), o papel do leitor é muito importante para que ele possa entender as linguagens que atravessam a obra para encontrar um sentido daquilo que o narrador quer expressar e participar dessa “conversa”. Nesse sentido, a citação faz parte desse processo também, pois leva o leitor a refletir sobre ela. Portanto, penso na importância da intertextualidade para a des-re-territorialização (termo este que discutirei no próximo capítulo) do pensamento do leitor anônimo e no seu crescimento pelo acúmulo de saberes. Ajuda a pensar o processo de (re)construção do leitor anônimo.

3 *QUARENTA DIAS E CARTA À RAINHA LOUCA: DES-RE-TERRITORIALIZAÇÃO*

You may write me down in history
 With your bitter, twisted lies,
 You may trod me in the very dirt
 But still, like dust, I'll rise.

Maya Angelou

Início este capítulo com Ana Lúcia Silva Paranhos e seu texto *Des(re)territorialização* em que ela cita Deleuze e Guattari para falar do tema da desterritorialização desenvolvido pelos filósofos franceses: “De fato, tudo que é desviado de um lugar e de uma função tem a ver com o conceito de desterritorialização” (1991 apud PARANHOS, 2010, p. 150). Já a reterritorialização “é o movimento que consiste em ‘refazer o território em alguma coisa diferente [...], de uma outra natureza’ (DELEUZE & GUATTARI, 1991, p. 66), diferente daquela do território que se deixou” (PARANHOS, 2010, p. 151).

Aline Prúcoli de Souza em *Des-re-territorialização*⁸ (2016) também discute os termos criados por Deleuze e Guattari. Para Souza, o conceito de des-re-territorialização “pode variar semanticamente e alcançar múltiplas dimensões, de acordo com a área e a perspectiva pela qual é abordado” (SOUZA, 2016, p. 57), pois, segundo a teórica, há pelo menos três vertentes que tratam sobre o tema: a economia, a política e a cultura. Em se tratando do campo cultural, que é o nosso ponto neste trabalho, Souza (2016, p. 57) diz ainda que “culturalmente ou simbolicamente, des-re-territorialização diz respeito à (des)locação, ao (de)centramento, à (des)construção, à fragmentação e à hibridização das identidades e dos significados”.

Nesse sentido, Paranhos compara a vida com essa teoria, pois está em constante processo de des-re-territorialização, já que todos nós “estamos sempre indo de um território para outro, abandonando territórios, fundando novos” (PARANHOS, 2010, p. 153) e as mudanças em nós mesmos acabam sendo inevitáveis. É um constante processo de (re)construção. Paranhos cita ainda a ideia de rizoma defendida pelos filósofos Deleuze e

⁸ Souza justifica sua preferência pelo uso do termo hifenizado, dizendo que “embora seus prefixos e seu radical apontem para três palavras diferentes, territorialização, desterritorialização e reterritorialização, o vocábulo hifenizado – des-re-territorialização – apresenta sentido próprio e único, resultante da relação semântica entre as palavras das quais se originou. [...] Afinal, a reterritorialização acontece ao mesmo tempo e como consequência da desterritorialização” (2016, p. 55). Dessa maneira, optamos também pelos dois prefixos em concomitância com o vocábulo *territorialização* no título deste capítulo.

Guattari em que “procede por variação, expansão, conquista, captura, corte” (1980 apud PARANHOS, 2010, p. 149).

Tomando como ponto de partida a ideia da des-re-territorialização e a do rizoma, penso o deslocamento não só pela ideia de território, mas também como o deslocamento das ideias, do pensamento. Se analisamos o rizoma pela botânica, é uma haste de onde nascem, em qualquer ponto dela, ramificações de novos brotos. A multiplicidade da planta se dá a partir do rizoma. Ela não é homogênea esteticamente porque o rizoma está sempre no processo de crescimento, gerando novas ramificações, sem seguir um modelo. A planta ora instaurada está sempre sendo transformada de acordo com os novos brotos que saem e dão nova forma a ela. Portanto, “trata-se do modelo – que não para de se construir e de sucumbir – e do processo, que não para de estender-se, romper-se e recomeçar” (1980 apud PARANHOS, 2010, p. 156). Já a planta que não funciona pelo sistema do rizoma – como uma árvore, por exemplo – tem uma unidade central e única (o tronco). Tudo parte desse ponto central. Esteticamente ela já tem um modelo definido.

Por associação, penso no sistema patriarcal/árvore com seu modelo único que detém o domínio e todo o poder de decisão sozinho. Já a sociedade/rizoma é representada pelas ramificações que insistem em sair do seu rizoma. Ocupam o espaço de fora para serem vistos e que, por isso, representam a transgressão, a inversão dos valores do sistema patriarcal/arbóreo porque querem transformar, dar nova cara. Querem mostrar sua heterogeneidade. Sendo assim, o mesmo pode acontecer com o conhecimento e sua capacidade de transformação e de adquirir formas múltiplas num processo *ad infinitum* – o conhecimento/rizoma.

Se o nosso conhecimento é como o rizoma, é importante que o leitor leia “levantando a cabeça” (BARTHES, 2004, p. 26) e pense nas questões trazidas por nossas narradoras – Alice e Isabel –, pois como diz Dalcastagnè (2012, p. 145), “somos nós que preenchemos os vazios da cidade, nós que a fazemos existir, o que nos torna, de algum modo, responsáveis por suas injustiças, por sua violência, sua segregação. Somos responsáveis por tudo aquilo que não queremos ver”.

Nesse sentido, é importante que os processos de desterritorialização e reterritorialização façam parte da vida do leitor e o deslocamento territorial ajuda nesse processo. Muitas são as justificativas que levam ao deslocamento territorial: exílio, trabalho, turismo, estudo, guerras, crises econômicas, etc, e esse trasladar está cada vez mais frequente na contemporaneidade graças a alguns fatores como a alta tecnologia e o desenvolvimento dos meios de transporte que tornam mais fáceis e ágeis a locomoção. O deslocamento territorial e o contato com outra

cultura provocam uma mobilidade no sujeito – um deslocamento identitário –, pois ele passa a ter contato com algo diferente daquilo que faz parte do seu cotidiano.

E isso é de fato o que acontece com Alice se analisamos a história de vida que ela construiu em João Pessoa (sua terra natal) e sua ida à cidade de Porto Alegre. Em um primeiro momento, o deslocamento territorial provoca em Alice uma falta de conexão com a cidade gaúcha. A partir do momento que Alice deixa João Pessoa e vai para Porto Alegre, é como se ela separasse sua vida em duas partes. A “vida pregressa” (REZENDE, 2014, p. 19) é onde ela se encontra como sujeito, pois é o lugar onde ela construiu toda sua história de vida – a terra natal, a casa, os objetos de decoração, as recordações... tudo representando o lugar do aconchego, o lar, o ninho. À medida que Nora e Elizete desmontam sua casa, é como se sua cabeça e sua vida fossem desmontadas também.

Já a cidade onde vive a segunda parte de sua vida é a ausência de significado. Ela se sente desencaixada nesse lugar: “foi como não estar em cidade alguma, através de um desfilar de postes, luzes, portas e janelas, esquinas, todas iguais, a impressão de estar voltando sempre às mesmas ruas” (REZENDE, 2014, p. 40). O próprio apartamento comprado e decorado pela filha não representa nada para ela:

Tudo branco ou preto, [...] entre coisas impessoais, aqui e ali a mancha cor de jerimum ou vermelho-sangue de algum objeto igualmente geométrico e sem sentido, sem história nem nexos, coisas espalhadas a esmo ou segundo uma intenção inteiramente alheia e incompreensível para mim. (REZENDE, 2014, p. 40-41)

Dessa forma, João Pessoa é o lugar onde ela se encontra como sujeito, se identifica, tem raízes e esses laços foram produzidos pelos anos vividos ali. Já Porto Alegre e a casa nova são lugares onde Alice não tem história. Ela está ali sem vontade, sem identificação com esse lugar. A pressão da filha Nora, da família e dos amigos a levaram para lá e lhe deram uma identidade com a qual ela não se identifica tampouco. Porto Alegre a desorienta, não sabe onde está: “Eu que sempre achei que tenho uma bússola na ponta do nariz, não conseguia me orientar nesta terra onde o sol está sempre pendendo pra algum lado impossível de identificar” (REZENDE, 2014, p. 97).

Esse espaço desconhecido por Alice passa a ter outro significado à medida que os dias passam. Além do lugar começar a mudar de *status* – do desconhecido para o conhecido –, Alice percebe ter criado uma Porto Alegre que não existe – um imaginário social. E essa visão começa a ser desconstruída a partir do momento que passa a ter contato com esse novo território e a população. Quando a personagem vai às ruas, tem contato com distintas “ilhas urbanas” como

pensa Ludmer, em *Aqui América Latina*, os territórios que têm certa autonomia em relação à cidade e à nação e que são de difícil apreensão em termos de identidade: a comunidade da Vila Maria Degolada, os sem-teto, as comunidades dos peões de obra (em geral, nordestinos como ela que vem ao Sul em busca de melhores condições de vida), o quilombo. Sem apoio da classe que se julga superior, essas comunidades são igualadas e destinadas a permanecerem invisibilizadas, ou seja, escondidas nas brechas da cidade.

De acordo com Ludmer, na contemporaneidade, “a cidade se barbariza, [...] e se divide violentamente para representar o social” (2013, p. 116). Se fragmenta em “espaços que funcionam como ilhas” (LUDMER, 2013, p. 118) como em uma favela carioca, por exemplo, um espaço que apresenta regras e indivíduos que representam esse espaço. Indivíduos que estão dentro do território (da cidade), mas ao mesmo tempo fora dele por serem considerados à margem da sociedade por uma elite patriarcal. Isso porque, segundo Ludmer, a ilha urbana

fixa posições [...] o regime apaga diferenças, promovendo sua mistura, superposição e fusão. Também apaga as diferenças sociais, igualando seus habitantes ao uni-los com traços pré-individuais, biológicos, pós-subjetivos; algo como um fundo “natural”, como o sangue, o sexo, a idade, as doenças ou a morte. (2013, p. 120)

A Vila Maria Degolada é o ponto de partida para tentar entender essas “ilhas urbanas”. É onde Alice conversa com diferentes mulheres para saber do paradeiro de Cícero e é dessa ilha que ela cai em outra, em outra, em outra... As “rachaduras”, mencionadas por Alice, são esses lugares da cidade onde vivem os que estão à margem – vivem no “subsolo” (LUDMER, 2013, p. 120). Já a “superfície” (REZENDE, 2014, p. 245) representa o território dos que ditam as regras. Isso gera, então, a ideia de superioridade de um lugar em relação ao outro, pois cada “ilha” é vista como algo que está à margem e, se é visto dessa maneira, é algo que incomoda e que, portanto, deve permanecer nas brechas.

O Sul que Alice tinha antes em sua mente, é um lugar criado pelo pensamento voltado ao que é de senso comum: um Sul delimitado pela sociedade como rico e branco. Ludmer afirma que “colocar uma marca é delimitar um território” (2013, p. 110). Alice nunca imaginou ver no Sul tanto negro com a cultura africana ainda tão viva: “eu espantada de ver tantos negros e tanto terreiro de religião afro nesse mundo sulino, antes, para mim, quase todo louro ‘como trigais’ de não sei onde” (REZENDE, 2014, p. 116). Ficou espantada também ao ver o que restou de um quilombo:

uma grande placa informava Área Federal, Quilombo Família Silva, Proibida a entrada de pessoas estranhas. Parei, bestificada, o quê?, quilombo, como? [...] mas

podiam ser, sim, remanescentes de um quilombo, encastelados naquela bolinha de mata no alto de um bairro de luxo, eu a me perguntar que outro espanto maior ainda me esperava nas dobras desta cidade. (REZENDE, 2014, p. 207)

Quando Alice entrou em uma espécie de boteco, relata que:

Quem servia era um homem já idoso, nada a ver com as imagens de gaúcho de churrascaria que eu tinha pregadas na imaginação, nem alto e louro, nem moreno bigodudo, de chapéu preto, lenço vermelho, laço no ombro e bombacha bufante. Baixinho e chochinho, com um resto de bigode fino, um bonezinho achatado na careca, camisa branca encardida e um lenço branco amarrado no pescoço. (REZENDE, 2014, p. 96)

Outra passagem mostra que a paraibana se engana novamente quando pede informação a uma mulher no ponto de ônibus.

Seria brasileira?, era negra, não era dali, não ia me olhar de modo estranho. Perguntei e recebi a resposta numa fala que me desmentia. Ela era dali, sim, e disse que o ônibus que já vinha parando no ponto ia pra os lados de lá, Esse dá pra ti, tu desce quando ele entrar na Bento e já vai ficar bem perto. Corre pra tu pegar esse aí que o próximo demora a chegar. (REZENDE, 2014, p. 98)

Em suas andanças, Alice escuta o termo os “de lá”: “Vai, piá, vai ver se a Baiana está aí, que ela é de lá, de Fortaleza, é lá de Minas” (REZENDE, 2014, p. 110). Na verdade, Baiana não era da Bahia, nem de Fortaleza, nem de Minas e tampouco da Paraíba. Ela era do Piauí. Então, Alice se dá conta de que o termo “de lá” se refere a toda região localizada acima do Trópico de Capricórnio. Não há uma separação dos estados e suas culturas para os porto-alegrenses. É como se tudo fosse um único bloco: “‘Lá’ parecia ser um vago território homogêneo” (REZENDE, 2014, p. 110-111) habitado pelos “brasileirinhos”.

Percebe-se, assim, que do mesmo modo, os do Sul veem os “de lá” pelas lentes da naturalização: “ela é brasileira, assim como a senhora” (REZENDE, 2014, p. 66). Alice se dá conta de que a “brasileirinha” seria uma “mulata bonita, cheia de corpo, com um sorriso aberto” (REZENDE, 2014, p. 66) e com sotaque nordestino. Alice também mostra o que os sulistas entendem por estilo nordestino como se tudo se resumisse a Lampião e Maria Bonita:

Atilio [marido de Milena] tocando toda noite na antiga churrascaria reformada pra virar casa de forró, com estátua de Lampião e Maria Bonita na porta e tudo, conforme o entendimento que o dono tinha do que seria estilo nordestino. (REZENDE, 2014, p. 67)

Ainda nessa questão do imaginário social, vale citar um episódio narrado por Alice, mostrando o que pensa Elizete (a prima paraibana) do Sul: “Tão mais desenvolvido, Alice, uma

gente chique, bonita, sabida, você ia era se dar bem, lá! E eu ia lhe visitar sempre que pudesse” (REZENDE, 2014, p. 33). E a visão que ela tem da própria terra natal: “[Elizete denunciava] os defeitos da vida aqui nessa nossa Paraíba, Ainda tão atrasadinha!, louvando as maravilhas do Sul” (REZENDE, 2014, p. 34).

Tomando como base o texto *Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação* de Nestor Canclini (2002), verifica-se que os meios de comunicação em massa como rádio, imprensa e televisão têm grande poder na construção das cidades e cidadãos imaginários pela facilidade à informação que se tem hoje em dia através dessas mídias. E é isso que acontece com Elizete. Alice conta que ela sempre lia revistas sobre o Sul e isso a deixava maravilhada.

[...] metendo-se toda semana em algum salão de beleza sem marcar hora, bem no sábado, quando está lotado e tem de esperar muito tempo, e só diz que está tarde demais e vai desistir quando já leu, de graça, todas aquelas revistas de celebridades internacionais, nacionais e municipais, sempre sonhando com o Sul. (REZENDE, 2014, p. 33)

Os cartazes de churrascarias gaúchas que se encontram pelo país fazem a propaganda do homem gaúcho estereotipado. Ao encontrar um senhor na sala de espera de um hospital, Alice repara que ele nada tem a ver com essa imagem construída, pois está “longe das bombachas bufantes espalhadas pelo país em cartazes de churrascarias” (REZENDE, 2014, p. 151), ajudando assim, a disseminar o imaginário social.

Ainda segundo Canclini, há um enfoque maior da mídia nas grandes cidades, pois “a vida pública tem raízes na cidade” (2002, p. 44). Acrescenta ainda que a principal preocupação das mídias é reproduzir um material de interesse a seus consumidores, daí se cria o imaginário de um território onde apenas uma parte dele é levada ao conhecimento da massa populacional. “Mais do que estabelecer novos lugares de pertencimento e de identificação de raízes, o importante para as mídias é oferecer certa intensidade de experiências” (CANCLINI, 2002, p. 42).

Silviano Santiago em *O cosmopolitismo do pobre* (2008) também discute a questão das comunidades imaginadas. Fala das comunidades de migrantes que, segundo ele, são imaginadas porque não se leva em consideração “a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas” (SANTIAGO, 2008, p. 57). Muitos saem de seus países e vão tentar a vida em outro mais rico. Vão em busca de melhores condições, mas, na verdade, acabam servindo somente para fazer o “trabalho manual, que tinha sido desqualificado e rejeitado pelos nacionais” (SANTIAGO, 2008, p. 51) e, por essa razão, “acenam-lhe com a possibilidade da

emigração fácil para os grandes centros urbanos, tornados carentes de mão-de-obra barata” (SANTIAGO, 2008, p. 50-51).

Portanto, esses migrantes acabam por pertencer a uma classe desprivilegiada pelo Estado. É como se não fizessem parte da comunidade nacional. Assim, aproveitam da fragilidade de todos sem se importar com suas reais necessidades. Como é o caso da família de Milena e de Cícero que saem de sua terra natal com o sonho de uma vida melhor na grande cidade de Porto Alegre. Cícero e tantos outros peões, que são mencionados na obra, vêm trabalhar nas construtoras do Sul como mão de obra barata, são explorados e enganados. Há também o caso do comerciante gaúcho que engana a família de Milena com promessas não cumpridas: “Atílio dispensado, sem carteira assinada, sem direito nenhum, nem dinheiro, que o patrão disse que ele ainda estava devendo o dinheiro das passagens dele mesmo e da família, da Bahia até aqui, longe pra burro!, ficava por conta de indenização (REZENDE, 2014, p. 68)”.

Silviano Santiago afirma também que a comunidade é imaginada não só pelo desprestígio da classe trabalhadora dos migrantes pobres, mas entram também no anonimato as mulheres, os negros, os índios, os homossexuais, os sertanejos, os favelados e tantos outros. Por atralham “um todo nacional íntegro, patriarcal e fraterno, republicano e disciplinado, aparentemente coeso e, às vezes, democrático” (2008, p. 57) são encobertos pela elite, gerando injustiça pela discriminação social dessa parte da população. E complementa dizendo que “os cacos e as sobras do material de construção, que ajudou a elevar o edifício da nacionalidade, são atirados no lixo da subversão, que deve ser combatida a qualquer preço pela polícia e pelo exército” (SANTIAGO, 2008, p. 57-58). Por isso, são muitas vezes perseguidos e silenciados como Alice, o sem-teto, o pobre e negro da comunidade, etc. E sem contar que muitos são sujeitos que nasceram em um determinado território, cresceram ali, mas não têm a sensação de pertencimento porque são excluídos frequentemente pelo poder do patriarcado.

O Brasil tem um grande território marcado por séculos de miscigenação: colonizadores portugueses que encontraram os índios que aqui viviam, mais tarde os negros trazidos da África para serem escravizados, europeus que saíram de seus países fugidos de guerras. E como consequência deste sincretismo racial, há o religioso, o cultural, o linguístico e o sincretismo da arte com suas variadas influências. Já que a classe dominante continua renegando esse processo, torna-se necessário o crescimento das ações sociais que apoiem a reconfiguração da paisagem do território brasileiro.

Dessa maneira, Santiago salienta a importância dos movimentos políticos, populares e pesquisadores em universidades que vêm surgindo para colocar em evidência os problemas sociais que enfrentam os marginalizados na tentativa de reconfigurar o pensamento que se tem

de um território visto como unitário pela elite autoritária da nação. Portanto, não há sentido algum em pensar um território como puro, mas, sim, como uma mescla de todos esses povos. No capítulo *Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior* (2008), Stuart Hall diz que

as identidades formadas no interior da matriz dos significados coloniais foram construídas de tal forma a barrar e rejeitar o engajamento com as histórias reais de nossa sociedade ou de suas “rotas” culturais. Os enormes esforços empreendidos, através dos anos, não apenas por estudiosos da academia, mas pelos próprios praticantes da cultura, de juntar ao presente essas “rotas” fragmentárias, frequentemente ilegais, e reconstruir suas genealogias não-ditas, constituem a preparação do terreno histórico de que precisamos para conferir sentido à matriz interpretativa e às autoimagens de nossa cultura, para tornar o invisível visível. (2008, p. 41)

Portanto, faz-se necessária uma releitura desse território. Hall afirma ainda que “estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. [...] As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera” (2008, p. 43). E isso acontece em todo o mundo porque os processos migratórios acontecem e a convivência entre as culturas reproduz a hibridização. Assim,

a alternância não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de “pertencimento cultural”, mas abarcar os processos mais amplos – o jogo da semelhança e da diferença – que estão transformando a cultura no mundo inteiro. Esse é o caminho da “diáspora”, que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna. (HALL, 2008, p. 45)

Por isso a importância dos processos de desterritorialização e reterritorialização. Antes o que Alice pensava como uma marca física de uma mulher gaúcha – por exemplo, loura dos olhos azuis, ou seja, “americaninha”⁹ (REZENDE, 2014, p. 106) como a Barbie – cai por terra ao constatar que o lugar tem mais mesclas do que ela jamais teria imaginado. Passa a ter outra visão desse lugar. A cidade imaginada e seus habitantes estereotipados vão adquirindo outra configuração para Alice.

Engraçado é que eu tinha a impressão de, afinal, quase nada ver de tão estranho assim, neste Sul tão longe de casa, o povo misturado de todas as cores, os petiscos de pobre, aquele tanto de negros gaúchos que eu nunca soube que existiam, violência e solidariedade, pobreza e necessidades, iguais às da minha terra, a pedir milagres. (REZENDE, 2014, p. 120)

⁹ “Americaninha” faz menção à boneca Barbie que tem como país de origem os Estados Unidos. Segundo Alice, as características físicas da boneca estado-unidense seriam as mesmas do povo gaúcho.

Alice percebe, então, que não se pode imaginar os indivíduos de uma sociedade como um único bloco só por serem considerados do mesmo território. As pessoas também se desterritorializam e se reterritorializam de acordo com suas necessidades, pois estão em constante movimento. É como estar em um ciclo. De acordo com Souza (2016, p. 58), os processos de desterritorialização e reterritorialização

não se referem apenas ao aspecto geográfico, temporal, político, econômico ou cultural, mas também, e principalmente, à maneira e à profundidade com que cada indivíduo se deixa atingir e capturar pelo processo ou à forma com que o utiliza ao criar sua própria linha de fuga¹⁰ e romper com os padrões e valores arcaicos de formação identitária.

Portanto, é o que podemos constatar em Alice. Não só a cidade passa a ter outra configuração para Alice, mas também ela mesma. Através do contato com o outro, ela se conhece melhor e vai se reconfigurando e desfazendo ideias preconcebidas. É como um processo de hibridização que a própria Alice vai vivenciando. O chimarrão, por exemplo, que ela sempre negava provar, passa a ter outro significado para ela: “Amargava mais do que eu esperava, me aqueceu, gostei” (REZENDE, 2014, p. 223); “aceitei, o chimarrão e o portunhol [de Arturo] sabendo-me bem” (REZENDE, 2014, p. 227). A própria fala de Alice vai mudando, marcando bem o processo de hibridização. É possível observar esse movimento no último parágrafo da narrativa: “Agradeço a paciência, *guria*, a solidariedade silenciosa, mas agora vou te trancar numa gaveta, *tu não leva a mal, tá?*” (REZENDE, 2014, p. 245, grifos nossos).

O hibridismo cultural não tem a ver somente com migração, mas também com globalização. O mundo está conectado pelo meio virtual e com isso se sabe em tempo real tudo o que acontece no planeta: notícias sobre ciência, política, economia e até tendências de moda e de música, crescendo, assim, o processo de interação entre os lugares. Quando Canclini fala sobre os sujeitos interculturais no capítulo *Quem fala e em qual lugar* de seu livro *Diferentes, desiguais e desconectados* (2009, p. 201), ele diz que os meios de comunicação “trazem para dentro de casa a diversidade oferecida pelo mundo”. O teórico também afirma que a globalização é antidemocrática, pois tudo gira em torno de grandes empresas dos Estados Unidos, da Europa e do Japão, já que estas “administram os grandes investimentos, projetam

¹⁰ Vale ressaltar que Souza (2016, p. 58) diz que “a linha de fuga, movimento inseparável da des-reterritorialização, não deve ser pensada enquanto estrutura que fecha um sistema para impedi-lo de funcionar. Pelo contrário, as linhas de fuga podem ser interrompidas, prolongadas ou retomadas, para que possam ativar ou criar novas armas, que serão usadas contra as armas do Estado”. Caso contrário, estaríamos, no meu ponto de vista, criando um novo sistema que dita regras.

os produtos e entretenimentos que serão consumidos em diversas culturas e apropriam-se dos lucros deste amplo comércio” (CANCLINI, 2009, p. 206).

Ainda que haja tentativas de mudança desse cenário onde colocam países periféricos em maior evidência, os grandes centros continuam tendo um papel de destaque, ou seja, sendo aqueles que detêm o poder. De acordo com Canclini (2009, p. 201),

as identidades dos sujeitos formam-se agora em processos interétnicos e internacionais, entre fluxos produzidos pelas tecnologias e as corporações multinacionais; intercâmbios financeiros globalizados, repertórios de imagens e informação criados para serem distribuídos a todo o planeta pelas indústrias culturais. Hoje, imaginamos o que significa ser sujeitos não só a partir da cultura em que nascemos mas também de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento.

Dessa forma, a globalização aprofunda as desigualdades sociais. Em um mundo cada vez mais globalizado e com acesso de última geração à internet, um exemplo de desigualdade social são os excluídos digitais, pois não conseguem acompanhar os avanços tecnológicos. Os alunos de escolas públicas, que muitas vezes não têm sequer um aparelho celular, não puderam acompanhar as aulas online na pandemia de COVID-19. No texto *Las fronteras dentro de los países, las naciones fuera de su territorio* (2013), Canclini diz que são sujeitos excluídos do próprio território onde nasceram e vivem, pois estrangeiro não é só aquele que sai de sua cidade para viver em outro lugar ou até mesmo aquele que sai de seu país para viver em outro e falar outra língua, “sino también el que no tiene acceso a las redes estratégicas, el que no participa en su control y por eso depende de decisiones ajenas. La desigualdad nos hace vivir aquí como si estuviéramos lejos” (2013, p. 17). São, portanto, “exiliados internos, desqualificados como ciudadanos” (2013, p. 22).

Canclini complementa afirmando que uma pessoa pode se sentir estrangeira no seu próprio país quando “nos aplican una categoría con la que nunca nos identificamos. En tal sentido podemos hablar de extranjerías situacionales, desclasificaciones que provienen de la mirada de los otros o que nosotros mismos podemos activar convirtiéndonos, en ciertas circunstancias, en otros, en extranjeros” (CANCLINI, 2013, p. 17).

No primeiro caso é como Alice se sentiu ao saber que os “de lá” são ela e todos os que vivem acima do Trópico de Capricórnio. Ela não se identifica com essa ideia. Já o segundo caso, é como Elizete, prima de Alice, classifica sua terra natal e seus conterrâneos em relação ao povo da região sul do país, sendo este mais sábio, bonito, chique e mais desenvolvido que a sua Paraíba “tão atrasadinha” como ela mesma diz.

A respeito dessa suposta inferioridade, cito novamente Tia Brites quando ela diz que Aldenor não se casaria com Alice por ela ser “quase preta”. É como se Alice fosse inferior a raça branca pelo fato de ser “brasileirinha”. Outra questão que nos faz pensar sobre isso é a senhora gaúcha que vai ao apartamento de Alice para o trabalho de faxina.

Ouvi bater à porta da cozinha, abri e dei com uma mulher alourada, [...] que respondeu ao meu Boa-tarde com um resmungo, enquanto me olhava de cima a baixo. Então, tudo bem?, eu sou Alice, e você, como é seu nome?, entre, por favor. Ela disse É Sabina, mas não se moveu do lugar. Insisti, Entre. O olhar azul-acinzentado percorrendo-me de novo, Não precisa, não, senhora. (REZENDE, 2014, p. 61)

Depois da conversa, a senhora diz a Alice que não quer o serviço porque está sem dia livre, pois tem faxina todo dia. Alice fica sem entender, já que a senhora havia dito ao porteiro que poderia fazer a faxina. O olhar “de cima a baixo” e que insiste em “percorrê-la de novo” é um olhar de análise e a recusa ao serviço deixa registrado que algo não fluiu bem. Seria o fato de Alice ser “brasileirinha”? Lembrando que a própria Alice diz em uma passagem do livro estar acostumada a esse tipo de olhar que muitos daquele lugar lhe lançavam: “Meu filho, a rodoviária é muito longe daqui?, dá pra ir a pé? Ele me olhou de cima a baixo, eu, já tão acostumada a ser olhada assim, desejando que pelo menos uma vez alguém me olhasse de baixo pra cima, bobagem minha!” (REZENDE, 2014, p. 183).

Fato é que o pensamento de inferioridade e superioridade entre territórios é gerado pelo preconceito e pelo desconhecimento. Assim como Canclini, Stuart Hall também afirma que

existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos “fluxos” cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante – o que tem sido chamado de “McDonaldização” ou “Nikezação” de tudo. (2008, p. 44)

Como exposto, as mídias alimentam a questão do território imaginado. Se há territórios múltiplos, compostos por identidades variadas, faz-se necessária a reflexão sobre a desconstrução de conceitos estabelecidos para dar lugar a novos. Fazendo uma analogia com o pensamento, é desterritorializá-lo para reterritorializá-lo. É o que acontece com a história narrada por Alice. O processo de desterritorialização acontece quando ela sai de João Pessoa e vai para Porto Alegre. Ela se dá conta do pensamento que tinha sobre Porto Alegre e o que (re)constrói depois da chegada ao lugar e ter contato com as pessoas de lá. “A reterritorialização engendra novos espaços, novos sentimentos, gerando um enfraquecimento dos laços

precedentes e articulando outras ‘experiências e condutas’” (CANCLINI, 2007, apud PARANHOS, 2010, p.163).

Esse processo se dá pela circulação de Alice nas ruas da cidade onde ela encontra o espaço do outro. E por que a literatura contemporânea se interessa por personagens que transitam pela cidade? Segundo Maria Bernadette Porto em seu texto *Circulações urbanas* (2010, p. 68), o movimento por esses espaços tem o intuito de surpreender os leitores, “convidando-os a se deslocarem dos trilhos da previsibilidade cotidiana”. A partir do momento que Alice tem contato com o outro, ela se reconhece como um sujeito capaz de pensar sobre a reconfiguração de seu ponto de vista e também que esse pensamento foi moldado pelo senso comum presente na sociedade. E isso é desencadeado pelo transitar nas ruas do lugar até então desconhecido. Alice leva nós leitores por esses trajetos também. O deslocamento territorial dá início a outro processo de deslocamento: o das ideias, o do pensamento.

Pensar esse assunto do deslocamento através da literatura é importante porque a questão do imaginário social é um ponto chave na discussão que permite levar o leitor à reflexão e a se colocar no lugar do outro. Eu, mulher branca, heterossexual, classe média, que nunca fui perseguida por um segurança dentro de uma farmácia, posso tentar imaginar a sensação da perseguição – através de um relato – que sofreu uma mulher negra, heterossexual, classe média ao entrar no estabelecimento comercial pelo simples fato da cor de sua pele. A própria Maria Valéria Rezende sofreu com essa questão ao duvidarem de sua capacidade de ser escritora pelo fato de ser freira. Há um imaginário social da freira como “bobinha”, “burrinha” como ela mesma nos conta em uma entrevista citada na introdução. Portanto, é conhecendo o outro lado que se pode desconstruir uma ideia equivocada que se tem de um lugar, de um povo, desconstruir ideias preconceituosas para reconfigurar o pensamento. É desterritorializar para reterritorializar.

E a literatura tem espaço para mostrar também as histórias dos que estão à margem, fazer chegar esse conteúdo a muitas pessoas e fazer pensar no mundo que nos cerca.

Enquanto as mulheres, os pobres, os negros, os cegos, os velhos, as crianças estiverem excluídos das ruas e contornos urbanos que se delineiam nos textos contemporâneos, teremos um pálido retrato da vida fervilhante, desconfortável e violenta de nossas cidades. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 144)

Segundo a autora, não se deve fugir a essa discussão porque essa é a realidade contemporânea.

Até aqui mencionei a questão do deslocamento territorial de Alice, o qual teve como consequências o estranhamento num primeiro momento – lembrando que o passar do tempo e a circulação pela cidade provocaram uma conexão entre ela e Porto Alegre – e a percepção do imaginário social em torno de um Sul que ela havia criado devido ao pensamento de senso comum. Verifica-se também que é possível traçar um paralelo entre o deslocamento forçado de Alice, o novo território com a casa nova e a história de opressão que vivenciaram e vivenciam as mulheres. Assim como Nora criou um cenário e uma nova identidade para Alice (a de avó aposentada), a sociedade criou uma identidade e uma história nas quais as mulheres não se encaixam. Importante mencionar que o cenário para as mulheres também foi decidido por outros: o lugar privado (a casa).

Sem direito de escolha, muitas mulheres se sentem pressionadas e, por medo, não contam sua própria história. Já outras, resolvem se rebelar no espaço privado imposto e começam a escrever sua própria história de opressão, querendo a liberdade que muitas mulheres anteriormente tentaram, mas não conseguiram. E é através de suas narrativas que temos a oportunidade real de conhecer nossa verdadeira história.

No entanto, percebo em *Carta à rainha louca* uma questão do deslocamento territorial que nos provoca outro tipo de reflexão: a circulação em territórios proibidos. Primeiramente, cito a questão de Isabel e sua movimentação no espaço do convento. Trata-se de um território proibido para uma mulher comum¹¹ como ela e, por não poder transitar livremente, Isabel usa das artimanhas para explorá-lo pelas madrugadas às escuras em busca de papel para que pudesse continuar escrevendo sua carta à rainha.

Pus-me a vagar às noites, desnuda e tisonada de carvão para ocultar meu vulto nas sombras, descalça, sobre as frias e rugosas pedras que calçam o labirinto deste edifício ao rés do chão ou a áspera e empenada madeira do segundo piso, para silenciar meus passos, tateando na escuridão, a esquadrihar por toda parte desvãos e escaparates, a escarafunchar os escaninhos em busca de fundos falsos onde houvesse papel. (REZENDE, 2019, p. 46)

Esse episódio narrado por Isabel aconteceu no Convento da Conceição em Olinda, Pernambuco. Vale citar também que antes Isabel viveu no Convento do Desterro em Salvador, Bahia, com Blandina. A respeito de Blandina, Isabel diz: “tratei sem descanso de minha Blandina, a quem, embora eu fosse pouco mais que uma escrava, amava como à irmã de sangue que nunca tive” (REZENDE, 2019, p. 18). E é por esse amor fraternal que ela chega a escrever

¹¹ Comum no sentido de não ter um cargo importante no convento, nem de ter posses e nem mesmo vir de uma família importante para que Isabel pudesse ter outro tipo de tratamento no lugar.

uma carta para a abadessa do convento, fingindo ser o pai de Blandina e falsificando sua assinatura.

Pude então, sem nada para estorvar-me, a horas de sesta e silêncio, esgueirar-me até o quarto de estudos onde o padre-mestre guardava com fartura folhas de papel, penas e tinta, apossar-me deles e tratar de forjar uma carta assinada por Dom Afonso Antunes de Castro, dirigida à senhora Dona Abadessa do Convento do Desterro de Salvador, Bahia, declarando que enviava a portadora dessa carta, Isabel Maria das Virgens Alves da Estrela, para recolher-se ao dito convento onde deveria servir à sua filha Dona Blandina de Castro e Freitas, em religião Sor Blandina das Sete Chagas de Cristo, devendo Isabel Maria aí permanecer enquanto vivesse sua senhora, podendo entretanto *sair à rua e voltar tantas vezes quantas fossem necessárias* para prover ao bem-estar de sua, dele, filha. À terceira tentativa pareceu-me haver chegado a boa forma e ninguém suspeitaria da falsidade daquele papel. (REZENDE, 2019, p. 93-94, grifos nossos)

Isabel deixa claro na carta que sua liberdade de ir e vir deve ser respeitada. E, assim, ela consegue entrar no convento e viver alguns anos com sua irmã de consideração. Porém, essa carta dava a Isabel uma aparente liberdade. Logo ela percebe a dificuldade que todas as mulheres enfrentavam ao andar pelas ruas e os riscos que corriam. Isabel decide, então, criar um disfarce para esconder o seu corpo de mulher. Dessa forma, cito novamente Aline Prúcoli de Souza (2016, p. 59)

talvez o aspecto mais inusitado do conceito de de-re-territorialização esteja na compreensão do indivíduo não apenas como aquele que se ajusta ou se deixa controlar por uma nacionalidade, determinada espacial e temporalmente, mas como aquele que se constitui como corpo territorial, afirmando-se enquanto seu próprio território.

Isabel esconde outro território – o seu próprio corpo. Nasce, então, Joaquim, o rapaz de pouco falar – “para me não arriscar a trair-me pelo tom de minha voz” (REZENDE, 2019, p. 115) – que transita pela cidade sem se preocupar, em busca de conseguir dinheiro para seu sustento e de Blandina.

[...] concebi o ardil de obter trajes adequados e fazer-me de homem cada vez que tinha de ir buscar à rua os meios para alimentar e curar minha amada irmã, a quem o pai tudo negava. Fazendo-me de macho, dotado do talento da escrita bela e escorreita, munido de folhas de papel, uma boa pena de metal, um frasco de tinta e lacre furtados do convento, mais alguns sinetes que talhei em madeira, muitas vezes me aventurei pelas ruas e tavernas, a ganhar tostões às custas dos iletrados senhores, sempre necessitados de quem lhes escrevesse cartas, petições, contratos e testamentos, falsos ou verdadeiros, e versos indecentes para presentear suas marafonas. (REZENDE, 2019, p. 114)

Outro ponto positivo do disfarce é que Isabel passa a ter credibilidade para exercer essa tarefa da escrita, já que de acordo com Maria das Frutas, uma “negra forra”, “jamais alguém

acreditaria que uma mulher fosse capaz de fazer bem aquele ofício próprio dos homens” (REZENDE, 2019, p. 101). Assim, o corpo feminino era um território considerado como incapaz, sem sabedoria. Lerner diz, como mencionado no primeiro capítulo, que a mulher não conhece sua história e foi treinada para exercer o papel de subordinação ao homem.

Que cousa tão lamentável, Senhora, sermos nós, mulheres, sem inteligência, como desde o berço nos fizeram ver que o somos. Graças dou a Deus Nosso Senhor por haver-Vos destinado ao trono e, assim, desde sempre poupar-Vos dessa parvoíce das mulheres comuns. Oh, Sabedoria Divina! (REZENDE, 2019, p. 45).

Novamente retomo a ideia de Ludmer do dizer não dizendo, da aparente aceitação da parvoíce e de seu lugar de subordinação. Na verdade, Isabel é irônica, pois ela mostra toda sua sapiência usando a escrita em seus negócios escusos, enganando os homens considerados tão inteligentes e capazes. Além disso, é muito sábia nas artes das artimanhas para seguir na luta pela sua sobrevivência e também para cumprir seu objetivo principal que é escrever sua história, que é a mesma de tantas mulheres, na carta para a rainha.

Seu disfarce também permitiu que Isabel se juntasse a um grupo de homens para conseguir mais dinheiro, explorando o comércio. E somente disfarçada de Joaquim, Isabel poderia montar a cavalo para seguir sua viagem pelos sertões.

Montando a mula que recebi em pagamento de várias ordens régias falsificadas com perfeição para um rico clérigo, juntei-me a um bando que para lá se dirigia pelos longos caminhos do sertão, trazendo consigo tudo o que tinham e acolá faltava, podendo-se vender com muito lucro: gado, carne e peixe secos para alimentarem-se, venderem e encherem os supinos ventres dos senhores do ouro, e mais luxos de porcelanas, tecidos, escravos, iguarias, especiarias, ferramentas, entre tanto outros. Para isso muito lhes serviam meus préstimos já que, iletrados, não podiam nem se defender das fraudes nem fraudarem eles mesmos os contratadores dos caminhos, pontes e passagens onde não se pode escapar do recolhimento ou do furto dos tributos. (REZENDE, 2019, p. 115)

E esse mesmo corpo que também sempre foi considerado frágil é o mesmo que suporta as dificuldades da viagem, mostrando ser bem mais forte que os dos machos do bando que estavam com Isabel/Joaquim.

Por certo, os senhores das Minas do Ouro, com suas imensas panças, suas curtas pernas e a frouxidão que lhes dá a ociosidade, não haveriam de aguentar tal caminho, nem mesmo se carregados em redes pelos escravos. Eu, porém, feita para aguentar outro ser crescendo no meu ventre e expedita de corpo inteiro, nem por um momento me senti tentada a desmontar de minha mula ou a abandonar a viagem [...] suportei, melhor do que os homens da mesma caravana, pois para sofrer fui criada e mais cômoda do que eles estava eu sobre a sela porque nada tenho entre as pernas para me incomodar. (REZENDE, 2019, p. 116)

Porém, nossa Joana d’Arc brasileira também foi descoberta, e como a própria Isabel diz, sendo traída pela natureza.

Tão bem me acostumara a ser Joaquim que me descuidei de meu corpo feminino, dos efeitos que sobre ele tem a Lua e, já às portas da vila de Sabará, traiu-me a natureza: ao saltar da montaria para apresentar aos oficiais de guarda minha perfeitamente falsificada certidão de batismo, viu-se um jorro de sangue manchar e escorrer pelo couro da sela e por entre as pernas de meu calção que já fora branco. (REZENDE, 2019, p. 116)

Nos conta *Levítico* (15: 19-20), um dos livros do Antigo Testamento, que a menstruação está relacionada a algo sujo e impuro. Quem tocasse a mulher durante esse período, também ficaria impuro e há rituais de purificação do corpo nessa época do fluxo. Essas ideias fortaleceram o pensamento de que a menstruação era mais um ponto negativo na lista dos “defeitos” das mulheres que a Igreja ajudou a cultivar. Em *Corpos vigiados, assuntos segregados: a representação da menstruação em* Insubmissas lágrimas de mulheres, de Conceição Evaristo (2016), Rosângela Lopes da Silva afirma que “embora o texto [Levítico] possua uma distância temporal e cultural da vida contemporânea no Brasil, não é difícil perceber o quanto sua reprodução é determinante para a construção do pensamento de que a menstruação está relacionada à sujeira” (SILVA, 2016, p. 1025). Hoje em dia, a menstruação muitas vezes ainda é um tabu que envolve constrangimento quando se fala sobre o assunto.

Embora seguindo às leis da natureza, para Isabel seu corpo a traiu, pois mostrou ao inimigo sua real identidade. Ela vê isso como traição, já que nos fizeram acreditar que a menstruação é algo ruim. Esse corpo associado ao sujo, ao impuro, ao lascivo (quando é comparado a Vênus sedutora), ao ardiloso, é aquele que trai. O corpo que sangra, que marca o feminino, e ao qual hoje a literatura contemporânea vem dando cada vez mais espaço, para que as escritoras abordem esse tema em seus textos, tentando quebrar esse tabu do feio, do sujo. Afinal de contas, esse sangue faz parte de um processo natural do corpo feminino, corpo esse capaz de gerar vidas.

A consequência dessa visão estereotipada do corpo feminino é o castigo. Depois que descobrem o disfarce de Isabel, ela sofre mais um episódio de violência contra seu corpo: “Agarraram-me todos, por bem ou por mal, não sei, despiram-me das botas e do calção, não pude mais esconder quem sou e as vestes arrancadas me tomaram Vossos homens” (REZENDE, 2019, p. 116). Por não se dobrar nunca aos que detinham o poder, Isabel foi muitas

vezes castigada: chicoteada, amarrada e arrastada, presa, acorrentada ao porão de um navio, muitas vezes passou sede e fome largada à própria sorte.

O corpo feminino é visto como inferior e por isso deve ser maltratado. A mulher não tem domínio sobre o seu próprio território. O corpo que não é seu de fato, pois sempre está subjogado a alguém que se julga superior como o homem ou a própria sociedade. Isso ocorre também com Alice quando quer manter os cabelos brancos sem ser tachada como desleixada e até mesmo andar com as roupas que quiser sem se importar com a opinião da prima Elizete, por exemplo, que diz que “só servem mesmo para brechó, ou nem isso, uma velharia!, há quanto tempo você não renova seu guarda-roupa?” (REZENDE, 2014, p. 7-8). Alice não sofre violência física, mas, sim, a psicológica.

É um corpo controlado e visto para saciar os prazeres do homem e para a procriação.

Disseram-me que assim o decidis, sabiamente, para que essas mulheres aqui procriem e multiplique-se a sociedade branca dos senhores cristãos-velhos [...], ~~tratam nas [mulheres brancas e escravas] como simples fêmeas brutas, matrizes úteis apenas para lhes fazerem mais filhos e escravos~~ para a grandeza do império de Portugal como o quer o Santo Padre, o Papa e, por certo, o próprio Deus. (REZENDE, 2019, p. 44)

Maria Valéria Rezende nos traz em *Carta à rainha louca* uma personagem de caráter muitas vezes duvidoso, mas de que outra maneira Isabel poderia (sobre)viver na selva que é a sociedade à qual ela nos apresenta? Uma sociedade sem escrúpulos e mau-caráter tanto no que se refere aos que detêm o poder quanto aos homens mais simples. E ela ainda tem o agravante de ser mulher, sem posses e sem família, ninguém que a pudesse proteger. A única coisa que tem de fato e que ela usa a seu favor é a sabedoria. E é através dela que encontra maneiras para viver na “selva” brasileira do século XVIII.

Interessante salientar os espaços que Isabel-mulher podia frequentar, como a senzala, quando viveu na casa grande ao lado da família de Blandina, a cozinha, seu quarto. No convento, somente os espaços para cuidar dos animais, limpando, cozinhando, servindo, e sua cela suja. Todos os espaços considerados como masculinos, Isabel e todas as outras mulheres não podiam circular por eles. Porém, não se deixa dobrar pelas convenções e se disfarça de homem para transitar neles.

Mesmo quando é descoberta, Isabel encontra outra maneira de circular nas ruas disfarçando-se de beata andarilha e, assim, conseguia algumas “moedas, alimentos ou outras coisas de pequeno valor” (REZENDE, 2019, p. 136) ao distribuir papéis com orações em latim e boa caligrafia. Era bem acolhida em cada cidade que chegava “dos mais nobres e poderosos aos mais humildes e pobres, pois não há nessa colônia quem não tema o castigo depois da morte,

tantos são os pecados que carregam ou creem carregar, e vivem a rezar para salvar-se sem deixar, porém, de cometê-los” (REZENDE, 2019, p. 136). E eram “muitos e bem prezados os beatos que atravessavam os sertões distribuindo consolação para os mais humilhados” (REZENDE, 2019, p. 137). Esse novo disfarce de Isabel alongou-se por muitos anos e foi através dele que conseguiu percorrer os sertões sem levantar suspeita, já que se tratava de uma beata de boa fé e, como diz Isabel, “com minha fama de santa e a autoridade que me atribuíam” (REZENDE, 2016, p. 137).

A questão maior que traz Maria Valéria Rezende com sua narrativa é a força da personagem em nunca abandonar a luta, sempre mostrando sua resistência a todos os percalços que encontrava pelo caminho. A luta para circular nos espaços que sempre foram masculinos, para desmitificar a história na qual nos fizeram acreditar, a história da nossa falta de sabedoria, e também para mostrar que somos donas de nosso próprio corpo – esse território é nosso. A narrativa também nos mostra a violência com o corpo feminino quando a mulher não aceita seguir as convenções, por exemplo. Conseguimos fazer essa ponte do século XVIII ao XXI quando ainda temos que repensar a questão de território e a mulher.

Des-re-territorializar para (re)construir o pensamento que sempre foi de senso comum em relação à circulação da mulher nos territórios vistos como os dos homens. Retomo a ideia da sociedade/rizoma, que mencionei no início deste capítulo, onde as minorias ganhariam notoriedade e trânsito livre nesse espaço que é plural, embora tenha sempre sido visto pelo sistema patriarcal/árvore como masculino, heterossexual e branco.

Através de *Carta à rainha louca*, podemos (re)pensar em todas essas questões e perguntar-nos: conseguimos transitar livremente por onde queremos na cidade? De acordo com Dalcastagnè (2012, p. 125), a literatura contemporânea nos mostra que

esse mundo do lado de fora de suas portas não é enxergado por nós [mulheres] a partir de uma perspectiva feminina. O espaço público aparece, então, ainda como o lugar do estranhamento, por onde as mulheres circulam, mas carregando sua bagagem, sempre prontas a voltar para casa.

Esse questionamento não se refere somente à mulher, mas também ao migrante nordestino, ao refugiado, ao sem-teto, ao negro pobre da comunidade, enfim, às classes minoritárias do país. Todos conseguem circular nos espaços públicos? Penso nesse espaço também como o lugar da política, da literatura, da arte, da profissão e tantos outros. Portanto, é essa resistência de Isabel que Maria Valéria Rezende mostra ser de grande importância para a

contemporaneidade. Sandra Regina Goulart de Almeida em seu texto *Cartografias de gênero: escrita e espaço na literatura contemporânea* (2013, p. 74) nos diz que

a construção social da diferença de gênero estabelece alguns espaços como sendo masculinos e outros como sendo femininos, como a já mencionada célebre divisão entre as esferas públicas e privadas (o espaço público habitualmente prescrito aos homens em contraponto ao espaço privado relegado às mulheres) (Blunt e Rose, 1994, p. 1-3). Cabe, pois, à crítica contemporânea, em especial a crítica feminista, desconstruir e reconstruir esses espaços, promovendo a contestação e a renegociação do significado dos espaços tradicionais [...], promovendo novas espacialidades interacionais e multifacetadas.

Desestabilizar esse espaço visto como hegemônico e que exclui para que se possa vê-lo como heterogêneo, multifacetado e de inclusão. E é isso que os textos contemporâneos produzidos por mulheres têm feito, mostrando que não só as mulheres circulam pelos espaços da cidade, mas também os colocados à margem. É um espaço onde também se fala da raiva, do medo e da violência em relação ao corpo. Segundo Almeida (2013, p. 79), “a violência atual em larga escala, frequentemente gerada pelo excessivo ódio pelas minorias destituídas, pode ser vislumbrada por meio do abuso do corpo desses sujeitos marginalizados”, englobando, assim, as classes minoritárias de uma maneira geral.

Sendo assim, a literatura contemporânea pode ser um espaço para (re)pensar e contestar e que, de acordo com Almeida (2013, p. 81), seria, “a meu ver, o desafio de pensar o literário como um campo privilegiado de inserção dos estudos feministas e como um espaço de articulação e contestação de narrativas que ainda insistem em se posicionar como hegemônicas”. O que já deveria, portanto, ser considerado como um assunto superado no século XXI – como a liberdade de escolha das mulheres, o trânsito livre em qualquer espaço onde a mulher queira estar e também ser dona de seu próprio corpo –, não é de fato, pois precisamos insistentemente falar sobre questões que enfrentamos há tempos.

Ainda vemos reportagens de mulheres que são mantidas em cárcere privado por seus maridos ou pais nos dias atuais. Ainda é necessário que se criem leis para que não nos importunem como, por exemplo, a lei sancionada em 2018 da importunação sexual, já que somos constantemente importunadas sexualmente quando circulamos pelos espaços públicos. Leis que muitas vezes acabam não sendo aplicadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabe-se que muita coisa mudou desde o século XVII aos dias de hoje no que diz respeito às conquistas femininas. Mulheres como Alice e a própria escritora Maria Valéria Rezende, diferentemente de Sor Juana e Isabel, conseguiram alcançar vitórias importantes nos últimos séculos: cursar uma universidade, direitos trabalhistas, direito ao voto, criação de leis a seu favor, dentre outras. Porém, é possível verificar que elas ainda sofrem com a falta de representatividade em muitas áreas como na política do país, por exemplo. No campo da literatura, a luta também é grande para ter mais espaço e conquistar respeitabilidade, ainda que nos últimos anos seja possível ver uma mudança muito forte no campo: muito mais mulheres publicando, recebendo prêmios importantes e sendo comentadas. Ainda estamos mobiliando o tal quarto, mencionado por Woolf, que conseguimos a duras penas.

E isso acontece porque existem resquícios fortes dos tempos de Sor Juana, de Isabel, e até mesmo de Eva, na sociedade atual. Os exemplos de outras classes oprimidas relatados por Alice e Isabel, nos mostram que realmente não só as mulheres foram e são vítimas do patriarcado. Coletividades da população que englobam os negros, os sem-teto, os índios, os refugiados, os favelados, e tantas outras, são ignoradas muitas vezes pelo poder público pelo fato do incômodo que causam.

Alice e Isabel representam mulheres comuns da sociedade. Cada uma é um “eu” que se mostra aberto à transformação e que de fato se transforma no curso da escrita. Elas querem mostrar que todos somos construções em aberto e que estamos sempre no processo de transformação porque vivemos em uma sociedade plural e através das suas histórias, elas se percebem incompletas a partir do momento que têm contato com o outro. Portanto, há um deslocamento do “eu” à medida em que acontece a conversação com seu destinatário. A representação de um “papel” na sociedade se dá na perspectiva da consciência de que não há um sujeito acabado, pronto, mas sempre em mutação. E nossas narradoras-personagens querem mostrar que isso também ocorre com quem lê seus textos.

Através de suas experiências, Alice e Isabel se mostram cansadas do olhar do outro sobre elas. É contra esse olhar do patriarcado – que sempre as constituiu e que nunca deixou que pudessem ser elas mesmas a se constituírem pela liberdade que lhes foi roubada – que se fazem esses dois livros. É no espaço da escrita que elas, as personagens, encontram essa liberdade para se constituírem e ter a possibilidade de se mostrar como de fato se imaginam. É no espaço da escrita, usando-a como artimanha para a sobrevivência da mulher, que se inscreve

também o nome de Maria Valéria Rezende. Mesmo que as leitoras não se encaixem na realidade das personagens, certamente, se darão conta de que de alguma maneira outras mulheres foram ou são afetadas pela opressão imposta pelo patriarcado.

Como me referi antes, apesar das leis Maria da Penha e do Feminicídio há muitas conquistas por fazer. Segundo Figueiredo (2020, p. 88), a presença da mulher “ainda é limitada em antologias, cursos de escrita criativa, grandes prêmios literários, festas literárias, bienais, listas de obras lidas na escola, no Enem ou nos vestibulares”. Assim como Ludmer, Eurídice Figueiredo também afirma que escritoras de séculos passados devem ser revividas porque são as precursoras da luta feminina. Ela diz que uma das missões da crítica feminina “é a de retirar do esquecimento as autoras do passado; para revisar o cânone, é preciso reeditar os livros e promover a leitura” (2020, p. 90). Ao mesmo tempo que se fazem novas releituras e se dá mais espaço para suas escritas, faz-se justiça a essas mulheres.

Maria Valéria Rezende traz duas personagens-narradoras que colocam em reflexão problemas que rastejam através dos tempos, mostrando a desigualdade social que existe neste país e classes menos favorecidas sendo exploradas constantemente pela elite. Mostra também que a mulher sabe se colocar no lugar do outro, pois também quer escrever sobre o que aprendeu com o outro e tornar pública essa experiência para que outros possam ter o conhecimento de que outras realidades se fazem presentes. Revelam, portanto, que sua literatura não é inferior. Desfazer esse estigma também faz parte da luta de nossas escritoras.

Eurídice Figueiredo também fala da importância de desvencilhar essa marca colocada na literatura feminina e que as escritoras devem se preocupar com a sua escrita para que a crítica feminina não seja colocada cada vez mais no gueto.

Sem querer fazer clivagens entre os sexos, postulo, antes, a androginia e a capacidade de imaginação e de fabulação do(a) escritor(a) para se colocar no lugar do outro, para fazer-se outro ao criar suas ficções. Sem essa compreensão, arma-se o gueto de “mulheres que só sabem falar de mulheres”, o que é tudo o que o *establishment* masculino quer. (FIGUEIREDO, 2020, p. 91)

Segundo Lerner (2019), criou-se um mito de que somente o homem teve participação na criação da história da civilização e que a mulher ficou à margem desse processo, reforçando, assim, a ideia de que o homem é o centro do universo. “Na vida real, as mulheres não tinham história – assim aprenderam e assim acreditaram” (LERNER, 2019, p. 365). Contudo, estudos revelam que muitas delas usavam o espaço da escrita para reivindicar e mostrar que temos história – uma história de luta contra as amarras da sociedade patriarcal. Por ser a escrita

proibida para as mulheres, criou-se o mito de que a mulher não escrevia. Nos fizeram acreditar nessa realidade.

Daí a importância de se mostrar essas mulheres que por séculos foram silenciadas, mas que encontraram na escrita um caminho para romper os costumes na tentativa de quebrar a corrente do patriarcado ao tentar passar sua mensagem às leitoras. Lerner (2019, p. 376) afirma que “enquanto homens e mulheres considerarem “natural” a subordinação de metade da raça humana à outra metade, será impossível conceber uma sociedade na qual as diferenças não signifiquem dominância ou subordinação”.

A historiadora conclui dizendo que

uma visão de mundo feminista permitirá que mulheres e homens libertem a mente do pensamento patriarcal, e também de sua prática, para enfim construir um mundo livre de dominação e hierarquia, um mundo que seja verdadeiramente humano. (LERNER, 2019, p. 377)

Regina Przybycien comenta sobre outro estigma imputado à mulher: a curiosidade. Przybycien é tradutora da obra *Poemas* da escritora polonesa Wislawa Szymborska e, ao escrever o prefácio do livro, evidencia uma passagem da Bíblia bastante interessante.

A mulher de Lot, a quem a Bíblia dedica apenas um curto versículo dizendo que ela se voltou para a cidade e foi transformada numa estátua de sal, passou a ser, *na tradição popular, um símbolo da curiosidade feminina*” (SZYMBORSKA, 2011, p. 12, grifos nossos).

Para que se possa compreender melhor essa citação, vale mencionar outro fato da Bíblia que também está no livro Gênesis (19, 15-26). O episódio conta a história de duas cidades, Sodoma e Gomorra, que eram dominadas pela ganância e a luxúria de seu povo. Deus, então, envia dois anjos a Sodoma para convencer Lot, sobrinho de Abraão e único na cidade temente a Deus, a sair do povoado o mais rápido possível, pois o Senhor destruiria as cidades derramando fogo e enxofre vindos do céu. Conta a passagem que a família deveria partir sem olhar para trás. Porém, a esposa de Lot se volta para a cidade em chamas e, como castigo, é convertida em estátua de sal.

Como se vê, assim como Eva, a mulher novamente é punida por desobedecer à ordem de Deus, dessa vez, pela curiosidade. Regina Przybycien faz menção a esse episódio bíblico no prefácio do livro porque Wislawa Szymborska escreveu o poema *A mulher de Lot* no qual a escritora faz uma releitura dessa passagem bíblica.

A mulher de Lot

Dizem que olhei para trás de curiosa.
 Mas quem sabe eu também tinha outras razões.
 Olhei para trás de pena pela tigela de prata.
 Por distração – amarrando a tira da sandália.
 Para não olhar mais para a nuca virtuosa
 do meu marido Lot.
 Pela súbita certeza de que se eu morresse
 ele nem diminuiria o passo.
 Pela desobediência dos mansos.
 Alerta à perseguição.
 Afetada pelo silêncio,
 na esperança de Deus ter mudado de ideia.
 Nossas duas filhas já sumiam lá no cimo do morro.
 Senti em mim a velhice. O afastamento.
 A futilidade da errância. Sonolência.
 Olhei para trás enquanto punha a trouxa no chão.
 Olhei para trás por receio de onde pisar.
 No meu caminho surgiram serpentes,
 aranhas, ratos silvestres e filhotes de abutres.
 Já não eram bons nem maus – simplesmente tudo que vivia
 serpenteava ou pulava em pânico consorte.
 Olhei para trás de solidão.
 De vergonha de fugir às escondidas.
 De vontade de gritar, de voltar.
 Ou quem sabe foi só um vento que bateu,
 despenteou meu cabelo e levantou meu vestido.
 Tive a impressão de que me viam dos muros de Sodoma
 e caíam na risada, uma e outra vez.
 Olhei para trás de raiva.
 Para me saciar de sua enorme ruína.
 Olhei para trás por todas as razões mencionadas acima.
 Olhei para trás sem querer.
 Foi somente uma rocha que virou, roncando sob meus pés.
 Foi uma fenda que de súbito me podou o passo.
 Na beira, trotava um hamster apoiado nas duas patas.
 E foi então que ambos olhamos para trás.
 Não, não. Eu continuava correndo,
 me arrastava e levantava,
 enquanto a escuridão não caiu do céu
 e com ela o cascalho ardente e as aves mortas.
 Sem poder respirar, rodopiei várias vezes.
 Se alguém me visse, por certo acharia que eu dançava.
 É concebível que meus olhos estivessem abertos.
 É possível que ao cair meu rosto fitasse a cidade. (SZYMBORSKA, 2011, p. 53-54)

Como mencionado por Regina Przybycien, é dado apenas à esposa de Lot um curto versículo na passagem bíblica – o versículo da punição, do castigo à mulher. Wislawa Szymborska faz questão de no espaço da escrita – o da poesia – desconstruir a imagem dessa mulher estigmatizada por séculos e dar a ela um novo olhar. A escritora dá voz a essa mulher, dá o direito à palavra para explicar as razões de virar para trás em sua saída da cidade. A esposa de Lot pontua os possíveis motivos: pena? distração? revolta? desobediência? Ou será porque está cansada de estar sempre atrás do marido que nunca a valorizou e ter a única visão de sua

“virtuosa nuca”? Ou será talvez porque está “alerta à perseguição”, já que por ser mulher, passou sua vida sendo vigiada, perseguida? Ou se virou por motivos banais, corriqueiros como um vento que bateu e despenteou seu cabelo e levantou seu vestido?

Enfim, infinitos são os motivos e é isso que Wislawa Szymborska parece querer mostrar em sua releitura, pois é possível constatar uma forte crítica ao sistema patriarcal no qual muitas vezes a mulher é tachada, estigmatizada e sem direito à palavra. Tudo em relação à mulher ou é feito com intenções ardilosas e por isso deve ser vigiada, condenada, ou é considerado de menor valor. E é por isso que enquadram os textos escritos por mulheres como uma literatura de menor valor. Segundo Lerner (2019, p. 371) somente

por meio de reinterpretações das críticas literárias feministas, estamos descobrindo, entre as mulheres escritoras dos séculos XVIII e XIX, uma linguagem feminina de metáforas, símbolos e mitos. Seus temas são com frequência bastante subversivos da tradição masculina. Apresentam crítica da interpretação bíblica da queda de Adão; [...] mulheres fortes que são banidas a porões ou para que vivam como “a louca no sótão”. Outras escrevem em metáforas elevando o espaço doméstico confinado, fazendo com que ele sirva, simbolicamente, como o mundo.

Concluo minha reflexão dizendo que nossas narradoras-personagens vêm, então, com o pensamento de através de suas escritas questionar a ideia de homogeneidade e superioridade instaurada em sociedade com a literatura canônica. Se a literatura, como disse Barthes, faz girar os saberes, leva conhecimento ao leitor sob diferentes aspectos. A literatura oferece ferramentas ao leitor para pensar em questões que o afligem em sociedade. Assim, os escritores contemporâneos colocam a pena na mão dos marginalizados para que possam escrever suas histórias e, sobretudo, levar o leitor a pensar na questão do sistema patriarcal, no que faz parte do senso comum e tentar transformar em algo para benefício dos menos privilegiados. Daí a importância da obra endereçada, pois o “eu” conversa com um “tu”, envolvendo-o nas questões apresentadas e vivenciadas por esse “eu” e esse “tu” como em uma situação de conversação.

Esse é o intuito dos textos femininos? É por isso que a mulher escreve? Gloria Anzaldúa em seu ensaio *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000) responde:

porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. [...] Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, contruir-me, alcançar autonomia. [...] Para mostrar que eu *posso* e que eu *escreverei*, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da

audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (ANZALDÚA, 2000, p. 232, grifos da autora)

O escrever como forma de protesto pelo apagamento das mulheres na história e de (re)construção de sua história que sempre foi mal contada. A mulher escreve e mostra quem é, mostra sobre o que quer falar. Ela não quer estar limitada à descrição feminina feita pelos olhos dos homens, mas quer também a liberdade de mostrar como se vê de fato e livrar a mulher das visões estereotipadas.

Anzaldúa aconselha as mulheres escritoras a terem coragem.

Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel. (ANZALDÚA, 2000, p. 235, grifos da autora)

É como age Alice:

E aqui estou vomitando nestas páginas amareladas os primeiros garranchos com que vou enchê-las até botar tudo pra fora e esconjurar toda essa gente que tomou conta de mim e grita e anda pra lá e pra cá e chora e xinga e gargalha e geme e mija e sorri e caga e fede e canta e arenga e escarra e fala e fode e fala e vende e fala e sangra e se vende e sonha e morre e ressuscita sem parar.
Ave-Maria! Quanto nome feio acabei de escrever!, eu que nunca fui disso! Nem me importa, ninguém vai ler essa (REZENDE, 2014, p. 13-14)

Isabel, na falta de tinta e com uma necessidade enorme de escrever, conta: “Até mesmo em excrementos de pássaros fui buscar solução para minha necessidade e meu desejo de escrever” (REZENDE, 2019, p. 33). Outro exemplo de sua obstinação é mostrar todo seu esforço para ludibriar as freiras do convento e conseguir restos de vela ou brasas do fogão para ter luz, materiais para confeccionar a tinta e a caça às penas de ganso para escrever a carta. E ainda faz um apelo à rainha: “Apreciai, pois, Senhora, ao seu devido valor, este papel, esta tinta e estas palavras que me saíram do corpo maltratado” (REZENDE, 2019, p. 36). Chega até a escrever com seu próprio sangue.

Tentei, Senhora, do modo mais insano, tentei escrever, obter a tinta necessária, e o fiz arranhando meu pulso nas asperezas das paredes até que me ferisse e pudesse colher de meu próprio sangue para usá-lo como tinta, [...]. Sangue sim, ainda que pouco e ralo, corria de meu pobre corpo, mas penas para escrever só podia encontrar algumas tão finas e macias, de uma ou outra rolinha que o acaso trazia à minha janela, que era impossível com elas traçar letras, e só consegui para mim uma ferida purulenta impossível de curar-se, [...]. (REZENDE, 2019, p. 27)

Portanto, o ato de escrever faz a mulher encarar os demônios que a atormentam, expulsando-os. Como a própria Anzaldúa menciona, ela escreve para se descobrir, se construir, se tornar mais íntima com ela mesma e com nós leitoras.

Ao longo de suas escritas, Alice e Isabel se mostram “eus em trânsito” (PEDROSA et al, 2018, p. 103) – “eus” que vão se apresentando diante do leitor. Isso nos dá a ideia de um sujeito em constante processo de formação e que vai se (re)descobrir e se (re)construindo, diga-se se desterritorializando e se reterritorializando, ao longo da narrativa – a ideia do rizoma de Deleuze e Guattari. Se a autora conseguir interagir e provocar essa mobilidade no leitor, causar uma nova percepção da realidade, também fará com que ele perceba que assim como esse remetente que se descortina diante dele, ele também é um sujeito incompleto no meio da sociedade plural.

Nesse sentido, Anzaldúa (2000, p. 235) aconselha a mulher que escreve:

Eu digo, mulher mágica, se esvazie. Choque você mesma com novas formas de perceber o mundo, choque seus leitores da mesma maneira. Acabe com os ruídos dentro da cabeça deles. [...] Para alcançar mais pessoas, deve-se evocar as realidades pessoais e sociais – não através da retórica, mas com sangue, pus e suor.

É no espaço da escrita onde essa mágica acontece. E é um espaço libertador não só para as mulheres, mas também para todas as classes de oprimidos que contam suas histórias, fazendo chegar esse conteúdo aos leitores para que possam enxergar a pluralidade que existe na sociedade real da qual fazem parte.

Essa passagem do texto de Anzaldúa me lembra o conto de Conceição Evaristo *Mary Benedita*, do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, onde a personagem diz pintar seus quadros com seu próprio sangue, mostrando toda a história de violência da mulher negra.

Experimento muito, principalmente o material de pintura. Crio as minhas próprias tintas de maneira bem artesanal. Aprendi com as mulheres de minha família a extrair sumos de plantas. [...] Entretanto, há uma pintura que nasce de mim inteira, a tintura também. Pinto e tinjo com o meu próprio corpo. Um prazer tátil imenso. Uso os dedos e o corpo, abdicando do pincel. Tinjo em sangue. Navalho-me. Valho-me como matéria-prima. Tinta do meu rosto, das minhas mãos e do meu íntimo sangue. Do mais íntimo sangue, o menstrual. Colho de mim. Bordo com o meu sangue-útero a tela. Contemplei as mãos e o rosto da artista, percebi, então, que em sua pele negra sobressaíam vários queloides. Imaginei dores e ardências. (EVARISTO, 2016, p.79-80)

Mary Benedita diz usar também o sangue menstrual em seus quadros. Assim, Conceição Evaristo mexe com essa questão do tabu que sempre envolveu o corpo feminino – a menstruação. A personagem de Conceição Evaristo mostra toda a história de violência ao corpo

da mulher negra – um território marcado por cicatrizes. E Maria Valéria Rezende também mostra através de Isabel quando escreve com seu próprio sangue, deixando registrado seu desespero e sua ânsia por escrever sua história de violência física e moral e que também é a história de todas nós mulheres.

Regina Dalcastagnè (2012) nos diz que não se deve fugir a essa discussão porque essa é a realidade contemporânea. A escrita dessas mulheres, portanto, passeia por todas essas questões porque a mulher tem uma história de perseguição e por isso é capaz de enxergar os outros que também são oprimidos como ela. As escritoras trazem personagens femininas cujas “trajetórias são barradas por diferentes discursos, misóginos, racistas, antinordestinos, todos eles imersos no preconceito de classe” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 138).

É desterritorializar o pensamento para reterritorializá-lo, transformando a visão patriarcal ultrapassada que não se encaixa na sociedade contemporânea tão diversificada. É o que acontece com as histórias narradas por Isabel e Alice. Isabel passa a limpo a história oficial e consegue mostrar o que só as mulheres conseguem detectar: “o pó escondido detrás dos objetos e se detêm nele” (KAMENSZAIN, 2021). Um texto construído “pelo lado da batinha” (KAMENSZAIN, 2021), relatando os pormenores do jogo político e os das atrocidades cometidas com os excluídos. Histórias que não são contadas pelos livros de história porque geralmente mostram o ponto de vista dos colonizadores, ou seja, a história contada por aquele que detêm o poder. Portanto, os marginalizados pela sociedade não querem ser objetos da escrita, não querem que suas histórias sejam contadas por terceiros, mas, sim, desejam ser sujeitos em primeira pessoa. Sujeitos que querem dar seus testemunhos nas vozes de suas personagens femininas.

A literatura contemporânea funciona, então, como um espaço que abraça todos que queiram falar sobre si ou sobre uma comunidade, contar suas experiências, dar seus testemunhos, gritar. Um espaço de múltiplas formas e gêneros, multicultural, multirracial, melhor dizendo, um espaço plural (no sentido de que todos e todas, tudo, sem exceção, são acolhidos). Sendo, assim, um espaço que coloca o leitor na posição de reflexão sobre o que foi ensinado para ele/ela durante toda a vida em sociedade e pensar se essa é de fato a sociedade em que vive ou terá sido uma sociedade imaginada onde todos teriam que agir e pensar como manda a elite patriarcal.

Maria Valéria Rezende nos traz *Quarenta dias e Carta à rainha louca*, fazendo uma releitura do espaço canônico não com o intuito de ditar novas normas ou dizer o que é certo e errado, mas, sim, apresentar um espaço multifacetado para o leitor, assim como é a nossa sociedade contemporânea. Através desse espaço, o leitor pode ver a real sociedade que o cerca,

a crueldade, a exploração e o esquecimento das classes menos favorecidas por parte dos que detêm o poder. É como se abrissem as cortinas do teatro diante da plateia para mostrar uma peça nunca antes vista.

Rezende é apenas uma das mulheres que, através da literatura, encontraram um meio para continuar percorrendo o caminho de lutas e se espelhando em suas precursoras. Todas unidas serão espelhos de futuras gerações. Estão sempre no trabalho incansável de transformar a paisagem monótona e sem cor que foi imposta aos nossos olhos – aos olhos da mulher – desde o início dos tempos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Cartografias de gênero: escrita e espaço na literatura contemporânea. *In: SCHNEIDER, Liane et al (org.). Mulheres e literatura: cartografias crítico-teóricas.* Maceió: EDUFAL, 2013. p. 65-84.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos feministas*, v. 8, n. 1, 2000, p. 229-236. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 10 maio 2021.

ARAÚJO, Ângela Maria Carneiro, FACCHINI, Regina. Mulheres e direitos humanos no Brasil: avanços e desafios. *Jornal da Unicamp*, edição Web, São Paulo, mar.2018. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/artigos/direitos-humanos/mulheres-e-direitos-humanos-no-brasil-avancos-e-desafios>. Acesso em: 25 maio 2020.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. *In: DEL PRIORE, Mary (org.). História das mulheres no Brasil.* 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 45-77.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In: BARTHES, Roland. O rumor da língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França.* São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. Escrever a leitura. *In: BARTHES, Roland. O rumor da língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 26-29.

BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? *In: BARTHES, Roland. O rumor da língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 13-25.

CANCLINI, Néstor García. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. *Opinião Pública*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 40-53, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/op/a/hRBTBZLvtmdMQyhZfCZ43bf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 10 dez. 2020.

CANCLINI, Néstor García. Las fronteras dentro de los países, las naciones fuera de su territorio. *Diversitas*, ano 1, n. 1, p. 16-26, mar./set. 2013. Disponível em: <https://diversitas.fflch.usp.br/sites/diversitas.fflch.usp.br/files/inline-files/Revista%20Diversitas%201.%20Dossie%20Fronteiras%20em%20Movimento.pdf>. Acesso em 05 maio 2019.

CANCLINI, Néstor García. Quem fala e em qual lugar. *In: CANCLINI, Néstor García. Diferentes, desiguais e desconectados.* Trad. de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 200-206.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação.* Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFGM, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. Espaços possíveis. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p. 109-145.

DE LA CRUZ, Juana Inés. *Cartas*. Espaebook, 1999. *E-book*.

DEL PRIORE, Mary. *D. Maria I: as perdas e as glórias da rainha que entrou para a história como “a louca”*. São Paulo: Benvirá, 2019.

DERRIDA, Jacques. Che cos' è la poesia? *Inimigo rumor*, Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar, n. 10, p. 113-116, 2001. Disponível em: <https://www.cidadefutura.com.br/blog/2020/04/21/dialogos-che-cose-la-poesia-de-jacques-derrida/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. Entre alegrias e agruras da velhice. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 241-251.

FIGUEIREDO, Eurídice. História literária, cânone e crítica feminista. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 85-97.

FIGUEIREDO, Eurídice. Relações de família: o casamento. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 197-214.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 25-48.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Entrevista concedida a Ieda Magri. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras; Torre, 2009. p. 7-12.

KAMENSZAIN, Tamara. Bordado e costura do texto. Tradução de Clarisse Lyra. *Capivara*, n. 6, jan. 2021. Disponível em: <https://www.revistacapivara.com/bordado-e-costura-do-texto>. Acesso em 20 mar. 2021.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 65-95.

LERNER, Gerda. A criação do patriarcado. In: LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019. p. 350-377.

LOPES, Adriana Goreti de Oliveira, SILVA, Acir Dias da. Precursora da crítica feminista? Quem foi Juana Inés de la Cruz? *Travessias*, Cascavel, v. 12, n. 4, ed. esp, p. 149-162, dez. 2018.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUDMER, Josefina. As artimanhas do fraco. *In: LUDMER, Josefina. Intervenções críticas*. Comp. Teresa Arijón e Bárbara Belloc; Trad. Ariadne Costa e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 25-33.

LUDMER, Josefina. O espelho universal e a perversão da fórmula. *In: LUDMER, Josefina. Intervenções críticas*. Comp. Teresa Arijón e Bárbara Belloc; Trad. Ariadne Costa e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 35-44.

MACIEL, Nahima. Ganhadora do Jabuti fala sobre “coisas invisíveis” em suas obras. *Correio Braziliense*, nov.2015. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/11/30/interna_diversao_arte,508562/ganhadora-do-premio-jabuti-maria-valeria-rezende-fala-sobre-sua-obra.shtml. Acesso em: 15 jan. 2021.

MORAES, Camila. Maria Valéria Rezende: “As pessoas pensam que freiras são bobinhas. Como podem escrever literatura?”. *El País*, 23 fev. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/20/cultura/1487625634_391058.html. Acesso em 10 jan. 2021.

NEVES, Maria Laura. Maria Valéria Rezende: freira, escritora e feminista. *Marie Claire*, 01 fev. 2018. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2018/02/maria-valeria-rezende-freira-escritora-e-feminista.html>. Acesso em: 02 fev. 2020.

NOVAES, Joana de Vilhena. Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social. *In: DEL PRIORE, Mary, AMANTINO, Marcia (org.). História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 477-506.

NUNES, Maria José Rosado. Freiras no Brasil. *In: História das mulheres no Brasil*. DEL PRIORE, Mary (org.). 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 482-509.

PARANHOS, Ana Lúcia Silva. Des(re)territorialização. *In: BERND, Zilá (org.). Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 147-166.

PEDROSA, Celia. Poesia, crítica, endereçamento. *In: GARRAMUÑO, Florencia, KIFFER, Ana Paulua (org.). Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 69-90.

PEDROSA, Celia. et al (org.). Endereçamento. *In: PEDROSA, Celia. Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 97-124.

PEDROSA, Celia. Pós-autonomia. *In: PEDROSA, Celia. Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 165-204.

PORTO, Maria Bernadette. Circulações urbanas. *In: BERND, Zilá (org.). Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 67-85.

REZENDE, Maria Valéria. *Carta à rainha louca*. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

REZENDE, Maria Valéria. Entrevista concedida ao Itaú Cultural. YouTube, mai.2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z0YpPWA6N6Y>. Acesso em 10 jan. 2021.

REZENDE, Maria Valéria. Entrevista concedida a Marina Mendes. Canal Bondelê no YouTube, out.2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_So3_bwRWIA. Acesso em: 10 jan. 21.

REZENDE, Maria Valéria. Entrevista concedida a Sandro Alves França. Paraíba Já no YouTube, 23 abr. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c60YphtTbco&t=9s>. Acesso em: 15 dez. 2019.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SAMOYAULT, Tiphaine. O diálogo dos textos segundo Mikhail Bakhtin. In: SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 18-23.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 45-63.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 5, p. 95-105, Ano 1986. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4209/4055. Acesso em: 15 maio 2021.

SILVA, Rosângela Lopes da. Corpos vigiados, assuntos segregados: a representação da menstruação em Insubmissas lágrimas de mulheres, de Conceição Evaristo. *Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades*, Brasília, n.6, p. 1018-1036, Ano 2016. Disponível em: https://arquivo.revistaintercambio.net.br/sys/conteudo/visualiza_lo18/11691/391/. Acesso em 07 out. 2021.

SOUZA, Aline Prúcoli. Des-re-territorialização. In: COSER, Stelamaris (org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016. p. 54-60.

STROPARO, Sandra Mara. Endereçamento e epistolaridade: poesia e circunstância em Mallarmé. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 111-126, 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/13425/1125612334>. Acesso em: 20 abr. 2021.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2020.