

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

JÉSSIKA APARECIDA SANTACHIARA NASCIMENTO SANTOS

Processos de transgressão: invertendo dicotomias “do objeto a sujeito”, em *Maina Mendes* e
Myra, de Maria Velho da Costa

Versão Corrigida

São Paulo
2023

JÉSSIKA APARECIDA SANTACHIARA NASCIMENTO SANTOS

Processos de transgressão: invertendo dicotomias “do objeto a sujeito”, em *Maina Mendes* e
Myra, de Maria Velho da Costa

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras - Literatura Portuguesa.
Orientadora: Dr^a. Marlise Vaz Bridi.

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237p

Santos, Jéssika Aparecida Santachiara Nascimento
Processos de transgressão: invertendo dicotomias
"do objeto a sujeito", em Maina Mendes e Myra, de Maria
Velho da Costa / Jéssika Aparecida Santachiara
Nascimento Santos; orientadora Marlise Vaz Bridi -
São Paulo, 2022.
116 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Bildungsroman. 2. Mulher. 3. Discurso. 4. Maria
Velho da Costa. 5. Feminismo. I. Bridi, Marlise Vaz,
orient. II. Título.

NOME: SANTOS, Jéssika Aparecida Santachiara Nascimento.

TÍTULO: Processos de transgressão: invertendo dicotomias “do objeto a sujeito”, em *Maina Mendes e Myra*, de Maria Velho da Costa

Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovada em: ____/____/____

Banca examinadora Prof. (a) Dr. (a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Banca examinadora Prof. (a) Dr. (a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Banca examinadora Prof. (a) Dr. (a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

À minha avó Maria (in memoriam) que não carrega em semelhança apenas a inicial da letra M com Myra e Maina, mas, especialmente, a palavra pesada da mulher forte que foi.

AGRADECIMENTOS

A Deus e a Nossa Senhora Aparecida, meu pai e minha mãezinha, que me conduziram até aqui.

À Marlise Vaz Bridi, pela orientação acadêmica, pela amizade e por sempre acreditar na minha capacidade e na qualidade da minha pesquisa, seja durante a graduação, seja durante o mestrado.

Aos meus pais, Adriana Nascimento Santos e Manoel Paulo dos Santos, por estarem ao meu lado, incentivando-me a conquistar meus sonhos, com carinho, paciência e amor.

À minha avó, Anadia Santachiara Freitas, que, mesmo desconhecendo o significado de um mestrado, orou e sonhou junto comigo essa conquista.

À minha família, tios, primos e primas, que, mesmo a distância, mostraram-se parceiros nessa caminhada.

Ao grupo de estudos GELAF, no qual todos os membros, acima de colegas de estudo, tornaram-se amigos presentes em momentos difíceis. Em especial à Susana Ventura e ao Carlos Rogério, membros na banca de qualificação e de defesa, por serem cuidadosos e apresentarem contribuições essenciais para o andamento da pesquisa.

À Yasmin Serafim Costa, por me ceder, pela primeira vez, a cópia do livro *Myra* e, mais tarde, aceitar tornar-se membro da banca de defesa do mestrado.

À Raquel Goes Casini, por ser uma grande amiga e interlocutora, acolhendo-me com amor e compreensão.

À Vânia Silva, por ser parceira nessa aventura de estudos de literatura de autoria feminina.

À Amanda Cruz, por ser uma amiga querida, que foi a primeira a me incentivar a conduzir esta pesquisa.

À Tânia Rodrigues, amiga de longa data, que esteve presente emanando forças para conquista deste título.

À Jaqueline Oliveira, por ser um alicerce no momento que mais precisei de apoio.

À equipe de coordenação pedagógica do Colégio Dante Alighieri, Colégio Madre Iva, Centro Educacional Matriz e Colégio Cemel, por sempre compreenderem quando a minha pesquisa precisou ser prioridade em relação ao meu compromisso profissional.

À Érica Correa, amiga feita na graduação, presente na iniciação científica, no mestrado, que, com seu olhar atento, auxiliou-me na revisão deste texto.

Aos professores do colégio E.E.Toufic Joulian, por sonharem o sonho da Universidade pública comigo, quando eu ainda acreditava que não seria possível.

Aos meus alunos queridos, que, ainda sem saber, incentivaram-me todos os dias para produção da dissertação.

À CAPES, cujo financiamento da pesquisa foi imprescindível para que eu pudesse me dedicar à pesquisa acadêmica. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da CAPES.

RESUMO

SANTOS, Jéssika Aparecida Santachiara Nascimento. Processos de transgressão: invertendo dicotomias “de objeto a sujeito”, em *Maina mendes* e *Myra*, de Maria Velho da Costa. 2022. 116 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Maria Velho da Costa, autora de escrita íngreme, apresentou um legado de transgressão na literatura portuguesa contemporânea de autoria feminina. Neste trabalho, procuramos analisar as obras *Maina Mendes* (1969), romance de estreia, e *Myra* (2008), último romance publicado pela escritora. Observamos como a construção do discurso feminino é pautado dentro das obras por meio da linguagem e do papel dos interlocutores do discurso. Além disso, apresentamos a leitura dessas obras como Bildungsroman, alicerçados principalmente, nas contribuições de Cristiana Ferreira Pinto sobre o Bildungsroman feminino. Nesse sentido, utilizamos o conceito de Bildungsroman para ilustrar como o Bildungsroman feminino rompe com a tradição, seja por meio do discurso, seja pela formação interrompida.

Palavras-chave: 1. Bildungsroman; 2. Mulher; 3. Discurso; 4. Maria Velho da Costa; 5.

Feminismo

ABSTRACT

SANTOS, Jéssika Aparecida Santachiara Nascimento. Processes of transgression: inverting dichotomies "from object to subject" in *Maina mendes* and *Myra*, by Maria Velho da Costa 2022. 116 f. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Maria Velho da Costa, an author of steep writing, presented a legacy of transgression in contemporary Portuguese literature of female authorship. In this paper, we seek to analyze the works *Maina Mendes* (1969), her debut novel, and *Myra* (2008), her last published novel. We observe how the construction of the female discourse is guided within the works through language and the role of the discourse's interlocutors. Furthermore, we present the reading of these works as Bildungsroman, based mainly on the contributions of Cristiana Ferreira Pinto about the female Bildungsroman. In this sense, we use the concept of Bildungsroman to illustrate how the female Bildungsroman breaks with the traditional Bildungsroman, either through discourse or interrupted formation.

Keywords: 1. Bildungsroman; 2. Woman; 3. Discourse; 4. Maria Velho da Costa; 5. Feminism

SUMÁRIO

ENTRE ATOS: A SUBVERSÃO DA ORDEM.....	10
A FORMAÇÃO PELA TRANSGRESSÃO.....	26
A TRADIÇÃO DO BILDUNGSROMAN.....	29
BILDUNGSROMAN FEMININO	40
E MYRA?	49
E MAINA MENDES?	68
A TESSITURA DA FORMAÇÃO DO DISCURSO FEMININO EM MARIA VELHO DA COSTA.....	75
O SILÊNCIO E A LOUCURA: ARMAS DE REFUTAÇÃO.....	80
MYRA: O HIBRIDISMO DA LINGUAGEM NA FORMAÇÃO DO DISCURSO	94
MAINA E MYRA: O RESGATE DO FEMININO SELVAGEM.....	99
RUPTURA FINAL	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

ENTRE ATOS: A SUBVERSÃO DA ORDEM.

(...)sou mulher de palavra pesada; mulher de silêncio e diário, mulher que envelhece vivendo da esmola de seu irmão; ninguém teme mulher exposta ao amor. Mas quem aceita como saber que se difunda palavra de mulher que, ainda mais, é pesada.

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.

Novas Cartas Portuguesas

O presente estudo propõe analisar as construções estéticas literárias e repensar as representações do feminino na sociedade contemporânea, especialmente na literatura portuguesa. Embora a legitimação do discurso feminino ainda não ocupe centralidade nas discussões sociais, no plano literário há a possibilidade de o apagamento da mulher ser vencido – isto é, visualiza-se na literatura um campo em que a mulher pode ser reconhecida como sujeito. Essa tese torna-se palpável tendo como corpus de análise as obras de Maria Velho da Costa¹, escritora nascida em Lisboa, em 1938, conhecida por seu caráter combativo na literatura e na política.

Maria Velho da Costa, no texto de abertura da antologia de crônicas *Cravo*, de 1976, relata: “Se eu escrevesse de escrever não escreveria para ser entendida. Há para isso os correios, telégrafos e telefones e até falar. Seria para entender do que nos comove e move para onde” (11:1994). Também em outra entrevista a Fernando Assis Pacheco², Maria Velho da Costa

¹ Obras publicadas por Maria Velho da Costa: *Lugar Comum* (1966), *Maina Mendes* (1969), *Ensino Primário e Ideologia* (1972), *Novas Cartas Portuguesas* (1972) *Desescrita* (1973), *Cravo* (1976), *Português Trabalhador: Doente Mental* (1977), *Da Rosa Fixa* (1978), *Corpo Verde* (1979), *Missa in Albis* (1988), *Das Áfricas*, com José Furtado (1991), *Dores*, com Teresa Dias Coelho (1994), *Irene ou Contrato Social* (2000), *O Livro do Meio*, com Armando Silva Carvalho (2006), *Myra* (2008) e *O Amante do Crato* (2012).

² COSTA, Maria Velho da. *Maria Velho da Costa: Escrever é lutar* - Entrevista biográfica a Maria Velho da Costa. Entrevista concedida a Fernando Assis Pacheco RTP. 1975. Disponível em: <<https://ensina.rtp.pt/artigo/maria-velho-da-costa-um-dia-senti-necessidade-de-escrever/>>. Acesso em: 20 de setembro de 2022.

confessa que começou a escrever não para enviar mensagens, mas para se perceber, compreender a si mesma e o mundo à sua volta. Segundo a autora, “um dia sentiu necessidade de escrever”. Apesar de viver em um contexto em que a escrita não era vista como um ofício, a autora, movida pela *necessidade* de retratar e refletir sobre a vida, se lança como escritora. Para entendermos melhor o significado da escrita de Maria Velho da Costa, recorreremos a mais uma declaração da autora, em outro momento. Durante o Inquérito “Literatura em Portugal: O que é? Para que serve”, Maria Velho da Costa revela: “(...) a gente escreve porque quer ver ficar o que em nós está sendo dito” (DS: 40, apud Maria José Dias Carneiro, 2013:88). Ambas as falas revelam um desejo de desvendar o não dito. O não dito de Maria Velho da Costa também se configura em uma escrita confusa, vista na obra *Missa in Albis*, na qual a autora pontua, por meio de um narrador-personagem: “Confundir é a única regra que convém, segundo o entendimento que tiverdes.” (COSTA, 1988:125).

Aprofundando a discussão sobre o não dito, cruzaremos as fronteiras e analisaremos a produção da poetisa polonesa Wislawa Szymborska, cuja poesia é caracterizada pelo *Assombro* – tendo em conta que a poetisa deposita o mesmo espanto e a mesma admiração pelo cotidiano e pelos fatos históricos grandiosos, sem nenhuma distinção, configurando a construção chamada de assombro/espanto. Szymborska, em seu discurso ao receber o Prêmio Nobel em 1996, destaca: “Mas ‘assombroso’ é um epíteto que oculta uma armadilha lógica. Ficamos assombrados, afinal de contas, por coisas que divergem de alguma norma conhecida e universalmente aceita, de um truísmo ao qual nos habituamos. Mas a questão é que não existe esse mundo óbvio. Nosso assombro existe *per se* e não se baseia numa comparação com outra coisa.³”

³ Trecho retirado de entrevista traduzida por Rubens Figueiredo. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-poeta-e-o-mundo/>>. Acesso em: 20 de setembro de 2022.

O não dito apresentado por Maria Velho da Costa se relaciona com a poética do assombro, pois a autora recorre às miudezas do cotidiano, consideradas desimportantes, para apresentar reflexões sociais e históricas. Em *Maina Mendes*, uma garota, ao olhar pela janela e imitar um gesto masculino, considerado como inapropriado por sua mãe, é repreendida severamente, fato que acarreta o silenciamento infantil. A mudez de Maina permite as primeiras reflexões da protagonista sobre o seu gênero e impacta em suas escolhas. Por outro lado, em *Myra*, a primeira menarca se torna um momento de encontro e reconhecimento da protagonista com suas origens.

Em sua obra, Maria Velho da Costa manuseia a linguagem com sagacidade e audácia. O texto é lapidado para originar significados com base em uma desordem, que se postula em oposição ao domínio masculino. Maria José Carneiro Dias (2013:51) analisa a desordem como uma refutação “(...) cujas armas de contestação literária seriam, entre outras, mas preferencialmente, as da desordem narrativa e da diluição de gêneros ou de vozes enunciativas (...)”. Portanto, o objeto da escritora é aquilo que comove, que desorienta, que pulsa, mas precisa ser construído em oposição à ordem já existente. A desordem também funciona como metáfora ao discurso das mulheres, já que simboliza a marginalização, o confuso, o indecifrável para os homens. E possuindo o mesmo desejo de investigar na literatura a comoção, principalmente aquela que revela a luta das mulheres, é que nos debruçamos na análise de parte da obra de Maria Velho da Costa.

Desse modo, este trabalho aborda reflexões sobre dois romances de Maria Velho da Costa, *Maina Mendes* (1969) e *Myra* (2008), tendo como eixo a relação de continuidade e ruptura marcada pelo protagonismo feminino. *Maina Mendes* foi o primeiro romance publicado pela autora; já *Myra*, o último. Logo, propomos uma leitura das obras em conjunto, para compreendermos o percurso literário costiano. Afinal, ambas as narrativas apresentam mulheres em seus processos de formação na sociedade portuguesa, ainda que pertencentes a

classes sociais e tempos históricos distintos, e notamos que carregam como o objetivo principal a construção do discurso feminino. Entretanto, em *Myra*, Maria Velho da Costa cumpre sua promessa postada na antologia de crônicas *Cravo*, a de “Que um dia hei-de dar uma história como uma magnólia, aberta, grande, branca, toda bem ligada, uma harmonia. Mas não é uma promessa segura” (COSTA, 1976:12). Tendo uma prosa marcada por uma escrita íngreme e espinhosa, em *Myra* há uma mudança na expressão escrita da autora, mesmo não sendo deixado de lado o cerne de sua obra: a provocação a reflexões que conduzem a caminhos igualmente íngremes e espinhosos.

A partir disso, dispõe-se a analisar os processos de formação das personagens, propondo a leitura de *Myra* como um Bildungsroman e de *Maina Mendes* como um Romance de Renascimento. Além disso, também se discutirá a importância do hibridismo discursivo no corpus selecionado.

A autora iniciou seu trabalho literário com a publicação da coletânea de contos *O lugar Comum*, em 1966, seguido por *Maina Mendes* (1969), romance que a consagrou como escritora para crítica literária portuguesa. Em corroboração, incorporamos a afirmação de Oscar Lopes e José Saraiva . destaca-se que ambos os autores são considerados referência na crítica da literatura portuguesa, juntos construíram a obra *História da Literatura Portuguesa*, que após dezenas de edições continua a contribuir para formação de leitores de diversas gerações e de onde a citação a seguir sobre Maria Velho da Costa foi retirada:

(...) que acompanha através de três gerações de uma família, outras tantas formas (ou fases) de radical inconformismo feminino (psicótico, tolerantemente permissivo e abertamente rebelde), com uma exuberância nas mutações de focagem, nas gradações entre a referência objetiva e a deformação conotativa de subjetividade várias, e nas próprias microestruturas estilísticas- que assinalam de fato um marco na nossa arte de romancear. (1104:2005)

Em 1972, Maria Velho da Costa publica *Novas Cartas Portuguesas*, sua obra em coautoria com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, um livro que rompeu com as tradições literárias portuguesas e tornou-se um marco histórico, político e social. O caráter de

descontinuidade de *Novas Cartas Portuguesas* se dá pela postulação de uma voz para as mulheres portuguesas durante a ditadura Salazarista. Margarida Ribeiro (2007:22) defende que Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa foram responsáveis por acabar com o silêncio promovido pelo regime ditatorial:

(...) as três Marias retiravam do silêncio oficialmente promovido as lutas em África e o império, a sua condição de mulheres e as desigualdades que sofriam, e denunciavam a sociedade portuguesa como uma sociedade que discriminava, julgava, marginaliza e exclui catalogando, fixando, arquivando, insultando.

Maria Velho da Costa também produziu contos, romances, crônicas, ensaios, peças de teatro e roteiros cinematográficos. Também atuou nas artes plásticas por meio de parcerias com Júlio Pomar, Teresa Dias Coelho, Óscar Zarate e Ilda David. Além disso, a escritora é licenciada em Filologia Germânica, também foi professora de português e de inglês, secretária de Estado da Cultura no governo de Maria de Lourdes Pintassilgo, leitora de português no King's College em Londres, adida cultural em Cabo Verde, assim como foi pioneira ao ser a primeira e única mulher que presidiu a direção da Associação Portuguesa de Escritores. Recebeu diversos prêmios em vida, destacando-se dentre eles o Prêmio Camões, em 2002, e o *Prémio Vida Literária*, em 2013. Postumamente, a escritora recebeu uma homenagem da SPA (Sociedade Portuguesa de Autores), na qual seu nome intitularia um novo prêmio para narrativas de não-ficção inéditas. A primeira autora a receber o Prémio Maria Velho da Costa foi Teresa Noronha, por *Tornado*, em 2020.

A vastidão da criação literária e artística e da atuação profissional de Maria Velho da Costa imprime a sua necessidade de retratar as motrizes da vida humana, mas também revela uma destreza com o trabalho da linguagem, construindo uma produção marcada pela subversão. Para Liliana Mabel Gallo, a temática que perpassa pelos romances costianos pode ser descrita como “uma transgressão às normas impostas pela cultura, como questionamento dos valores sociais e morais infligidos ao universo feminino” (2008:28), ou seja, a construção das figuras femininas e suas respectivas ações são nortes para análise das obras da escritora. Myra, Maina,

Hortelinda, Matilde, Irene, entre tantas outras personagens, são capazes de apresentar tentativas de legitimar suas vozes em uma sociedade rural, arcaica e patriarcal como a portuguesa, tentativas que já se apresentam como processos de transgressão.

Os papéis de gênero são definidos na literatura portuguesa, pelo menos desde o trovadorismo, as cantigas de amigo já demarcavam o espaço de homens e de mulheres. Mulheres cantavam a saudade de seus amigos, na maioria das vezes, enquanto os homens tinham como responsabilidade embarcar nas grandes navegações e buscar por novos tesouros, que fomentaram a construção do império português. É popularmente divulgado que as cantigas de amigo são, em geral, de autoria masculina. No entanto, ressalta-se o estudo de Ria Lemaire sobre o *Cancioneiro das Donas*, organizado e compilado pela filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos, mas jamais publicado:

Já podemos imaginar o que seria a tese do Livro das Donas que Dona Carolina nunca publicou: essas cantigas de amigo, presentes nos cancionários medievais, são originalmente cantigas de uma tradição oral de “autoria” feminina, no sentido em que elas foram versadas e musicadas pelas próprias mulheres do mundo rural como cantigas de dança ou de trabalho. Transcritas nos cancionários medievais da nobreza e corte, elas foram atribuídas aos trovadores da época. Essas atribuições tardias foram utilizadas, pelos literatos dos séculos XIX e XX, como provas de autoria individual e masculina, no sentido moderno da palavra. Esse erro epistemológico – scriptocêntrico – inicial obrigava os eruditos a inventar um novo quadro interpretativo para essas cantigas: tratar-se-iam de poesias escritas pelos trovadores, poetas masculinos nobres, que, com uma sensibilidade e intuição geniais da alma feminina rural, as teriam posto na boca das mulheres. (LEMAIRE, 2017:216)

O apagamento da autoria feminina já se manifesta no início da historiografia literária, já que muitas das cantigas de amigo foram idealizadas por mulheres, mas apropriadas pelos homens, que recebiam os créditos da autoria. Esse fato reforça a imagem de que as mulheres apenas permaneciam em suas casas, gerenciando as tarefas domésticas e edificando o lar – um ideal que foi afirmado durante muito tempo, não só na literatura, mas no discurso social.

O cânone literário português, assim como o mundial, é ocupado majoritariamente por homens. Durante o início do século XIX até meados do século XX, era comum que mulheres

adotassem pseudônimos masculinos⁴ para serem publicadas, já que com o crescimento da indústria literária no século XIX e o barateamento da produção de livros devido à modernização das estradas permitiram uma circulação mais ampla de obras e o fortalecimento de um público leitor feminino. A construção desse público também se reflete no sucesso das escritoras e propriamente na formação destas como leitoras e conseqüentemente escritoras, entretanto não permite, em primeiro momento, a assinatura dos romances com seus nomes reais

Essas situações refletem a dificuldade em alcançar a igualdade entre gêneros dentro de um sistema patriarcal. Esse processo de silenciamento se desenvolvia, sistematicamente, através de tentativas de apagamento do discurso feminino. Para as mulheres era designado – ainda é – estar à margem da sociedade. A professora Luciana Osana Zolim (2009:106) explica o conceito de literatura marginal, uma produção não exclusiva das mulheres, mas de quaisquer grupos identificados como “menores” pelo discurso hegemônico:

No âmbito da arte literária, até meados do século passado, os discursos dominantes vinham circunscrevendo espaços privilegiados de expressão e, conseqüentemente, silenciando as produções ditas "menores", provenientes de segmentos sociais "desautorizados", como as das minorias e dos/as marginalizados/as. O quadro comportava, de um lado, a visibilidade das obras canônicas, a chamada "alta cultura", de outro, o apagamento da diversidade proveniente das perspectivas sociais marginais, que incluem mulheres, negros, homossexuais, não-católicos, operários, desempregados...

Desde *Maina Mendes*, até seu último romance publicado, *Myra*, a autora não só destacou em suas obras o processo de marginalização do feminino, como também revelou os impactos dos acontecimentos históricos na vida de suas personagens. Em *Maina Mendes*, a busca pela legitimação da voz feminina se confunde com a também busca de Portugal por uma

⁴ A reportagem de Camila Costa para BBC Brasil, intitulada como *As escritoras que tiveram de usar pseudônimos masculinos – e agora serão lidas com seus nomes verdadeiros*, relata como esse apagamento continua atual. De acordo com os dados coletados por Camila Costa, a escritora britânica J.K. Rowling, autora da saga *Harry Potter*, omitiu seu primeiro nome, Joanne, já que se imaginava que a obra venderia mais se o público não se atentasse que a obra foi escrita por uma mulher. Além disso, outro exemplo recente é a experiência da escritora americana Catherine Nichols. Em 2015, a autora enviou um manuscrito para agentes literários sob um pseudônimo masculino e surpreendeu-se com o número de respostas que teve. Quando mandou o mesmo material usando seu nome, anteriormente, teve duas respostas positivas em 50 tentativas. Com o nome masculino e o mesmo material, teve 17 de 50. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-43592400>>. Acesso em: 21 de Setembro de 2022.

autenticação de sua identidade como nação que vive mudanças sistemáticas – como a perda de colônias, a passagem por um período republicano e, por fim, a ditadura Salazarista. Já em *Myra*, a protagonista é uma jovem imigrante do leste europeu, pobre, abandonada e vítima de diversas violências. A narrativa revela a luta pela construção de um discurso e de uma identidade na sociedade portuguesa – leia-se “identidade” como a seguridade de sua existência ser vista como a de um sujeito crítico e detentor dos mesmos direitos do homem português do século XXI. Muito diferente de Maina, Myra é uma estrangeira, abandonada. Ainda que Maina se torne combativa ao sistema patriarcal, a sua luta ainda parte de um local privilegiado: a burguesia. Portanto, a radicalização se estabelece na figura de Myra, personagem que é impedida de construir uma identidade marcada pelo multiculturalismo na contemporaneidade.

Para Walter Benjamin (2012), em seu ensaio *O autor como produtor*, é preciso identificar a função da obra literária no contexto histórico de sua publicação. A partir dessa hipótese, o autor aponta para um ideal literário: as obras, para se demonstrar efetivas no combate à barbárie, deveriam ter como autores pessoas que congregassem com esses ideais. Tendo em vista essa realidade, o crítico alemão comenta sobre duas categorias de autores/escritores: os operantes e os informantes. Essa dicotomia postula a existência de dois tipos de autores: os burgueses, chamados de informantes que transformam a miséria em um produto de consumo para fruição; e os operantes, que são os autores progressistas que utilizam da técnica literária para o combate das estruturas fascistas. Todos os dois tipos coexistem na sociedade contemporânea, mas apenas um tem o interesse na transformação. Para compreender esse fenômeno na contemporaneidade é necessário se aproximar da conceituação do sujeito contemporâneo.

O filósofo Giorgio Agamben (2007) entende o sujeito contemporâneo como alguém que mantém seu olhar fixo ao seu tempo, mas que também é capaz de se relacionar com o futuro e o passado, promovendo discussões e reflexões. Além disso, Agamben (2007) também

metaforiza esse caráter dialético do contemporâneo ao dizer que o verdadeiro traço da contemporaneidade reside na capacidade de apreender a luz na escuridão, mesmo que essa luz se mostre inalcançável. A partir da metáfora de Agamben (2007), pode-se pensar o sujeito contemporâneo como desajustado, aquele que está fora do lugar. Com base na classificação Benjaminiana, pode-se classificar Maria Velho da Costa como uma autora operante, uma vez que ela lida dialeticamente com os problemas sociais, refletindo, criticando, analisando e, principalmente, revelando-os para aqueles que os negam. No entanto, ela também ocupa uma posição desajustada por esboçar em suas obras reflexões sobre as relações sociais e históricas, isto é, repensando as relações de passado e futuro e suas consequências na atualidade.

Tanto o romance *Maina Mendes* quanto *Myra* revelam a luta das mulheres pela emancipação, porém com diferentes recursos de retratação – ainda que ambas as narrativas perpassem por temáticas e construções semelhantes, já que nas duas obras depara-se com a formação de mulheres em uma sociedade patriarcal que as inferioriza e, para reverter essa situação, elas buscam se alinhar aos seus semelhantes. O alinhamento se dá com semelhantes, porque em *Maina Mendes* a audiência do discurso de Maina ocorre exclusivamente entre as mulheres, já que para os homens Maina continua sendo *histérica* e sua voz não recebe legitimidade. No entanto, em *Myra* o seu discurso é promovido e acolhido por corpos violentados: o cão Rambô, seu “gêmeo”; Orlando Gabriel, vítima da castração. Ainda que Maria Velho da Costa amplie as reverberações do discurso das mulheres, em *Myra* há o rebaixamento, a animalização, uma violência que em *Maina Mendes* não ocorre.

Também é válido ressaltar que Maria Velho da Costa por muito tempo foi definida como uma autora difícil de ser lida pelo grande público, devido à sua escrita íngreme. Como define a estudiosa Maria José Dias Carneiro (2013), a escritora, apesar de ser sempre elogiada pela crítica literária portuguesa, parece estar reduzida a um círculo exclusivo de leitores. O crítico e tradutor João Barrento evidencia:

(...) talvez o traço mais evidente de Maria Velho da Costa desde *Maina Mendes* seja sua capacidade única de articular a experimentação linguística, estilística e formal com a centralidade de uma problemática social e a discussão ideológica, sem cedências a qualquer forma de instrumentalização (Barrento, 2009:91)

A afirmação de João Barrento demonstra que as obras de Maria Velho da Costa são importantes não apenas pelos temas abordados, mas também pela experimentação linguística, já que se pode afirmar que esse estilo se configura como uma estratégia literária para individualizar o discurso marginalizado. Mikhail Bakhtin (1993) explica que na interação com o outro, o discurso se individualiza e estabelece o seu estilo. Tendo em vista essa premissa, Costa estabelece discursos que extrapolam os parâmetros tradicionais, seja por uma linguagem nebulosa, seja por uma supressão de parágrafos e de pontuações. Maria José Dias (2013:07) caracteriza essa construção como uma literatura descentrada, já que possui uma “(...) capacidade que essas figurações têm de estabilizar ou desestabilizar o discurso, e de o desviar para configurações subjetivas múltiplas e desreguladas”.

Observa-se que as radicalizações construídas por Maria Velho da Costa por meio da sua linguagem remontam às discussões sociais, porém essa renúncia à ordem, seja de caráter sintático, estrutural ou temático, é necessária para reverter as estruturas sociais opressivas, ainda que em plano narrativo. Recorrendo mais uma vez a João Barrento, esclarece-se que (2009:91):

(...) o romance, no caso de Maria Velho da Costa, (transforma-se) num espaço de “desordens” (desordens, aliás, rigorosamente, organizadas) em que figuras de mulher, atravessadas por uma pluralidade de vozes e atravessando os caminhos da recordação subjectiva, procuram chegar a si mesmas e à linguagem, a uma voz a que possam chamar sua.

Simone de Beauvoir (2016) define que o homem é o Sujeito Absoluto, e a mulher, o outro. No entanto, o romance *Maina Mendes* desfaz essa dicotomia. Eduardo Lourenço (1977:12) explica:

Mundo de frustração o de uma, mundo de sufocação o de outra, se isso que ver com a genérica condição da mulher portuguesa, o olhar com que são vistos, a escrita onde se nos revelam, constituem só por si um acontecimento na história real e textual da moderna consciência feminina, assinalando nela a passagem da mulher como <objecto> à sua conversão em <sujeito>.

Eduardo Lourenço (1977) discorre sobre a narrativa de Maria Velho da Costa que permite a passagem da mulher de objeto a sujeito. As personagens costianas revertem e transformam um legado de opressão em um legado de transgressão. O comportamento submisso das mulheres exigido pela sociedade patriarcal é a fundamentação do legado de opressão – uma memória que ainda é transmitida sem ser questionada, na maioria das vezes embasada na agenda da “boa moral e dos bons costumes”. Muitas mulheres recebem de suas mães ou de suas avós criações corretivas. Portanto, quando há descontinuidade desse comportamento, ou seja, a mulher rompendo com o contrato social, há a transgressão – transgressão que se intensifica mais na transmissão, como é o caso da obra *Maina Mendes*, em que a avó de Maina aprende a ser *loba*, a agir de acordo com suas vontades com Hortelinda e transmite à sua neta os mesmos ensinamentos.

A transformação do legado das mulheres é possível por meio de duas ferramentas nas obras de Maria Velho da Costa: a linguagem e a temática adotada, pois são basilares para o desenvolvimento dessa mudança. As obras de MVC, ao provocarem estranhamentos, revelam o incômodo atribuído ao desajustado, já que o fora de lugar se materializa na linguagem desordenada, que não tem preocupação com a efabulação, enredo ou sintaxe, uma vez que se tem como objetivo a construção de vozes narrativas combativas ao discurso dominante.

Em *Maina Mendes*, a protagonista adota a mudez como uma forma de manifestação frente às normas de comportamento. O romance, que acompanha a personagem Maina da sua infância até a vida adulta, dedica uma parte da narrativa, intitulada como A Mudez, para relatar a escolha de Maina pelo silêncio. A menina, ao imitar um gesto de um homem, é repreendida pela mãe e, a partir dessa sinalização, adota a mudez. José Ornelas (1989) elucida que essa escolha impede que a protagonista seja absorvida pela sociedade patriarcal, uma vez que não reproduz o discurso dominante. No entanto, há ouvintes para o silêncio da jovem. Maina fortalece seu discurso por intermédio de Hortelinda, a cozinheira da casa. A empregada se difere

da família da menina, pois consegue interpretar o silêncio de Maina: “E apenas Hortelinda na cozinha, as mãos na massa folhada da nova majestade do jantar demorado, claramente no tinir do vidro e louça do serviço de mesa, ouve o silêncio de Maina Mendes e se compraz de achar ela imperfeito o seu lidar (...)” (COSTA, 1977.p.69). É na figura de outra mulher que o discurso de Maina é legitimado, sendo esse movimento norteador para toda a narrativa. O romance ainda possui outras personagens femininas: Cecily e Matilde, também chamada de Holly. Elas, junto a Hortelinda e Maina, formam os pilares femininos do enredo. A diferença geracional entre as personagens permite a possibilidade de que entre elas se estabeleça uma relação que incentiva a transmissão de um legado marcado pela transgressão.

Maina, como matriarca, por exemplo, quando conta histórias sobre a formação do povo português para sua neta Matilde, coloca as mulheres como protagonistas, guerreiras e rainhas. O resultado dessas atitudes se revela ao fim do livro, quando se descobre que Matilde está grávida, vide que, em um trecho de uma carta ao pai, a neta de Maina relata: “Must read Freud one of these days. More seriously, I mean. Não preciso de ti, mas de abrigo a mim a fêmea. Para fazer raízes pelo ventre ao que está no ventre.” (COSTA, 1977, p.230)”. A última frase, “para fazer raízes pelo ventre ao que está no ventre”, esboça essa ligação entre mãe e filha. A escolha pelo vocábulo “raiz”, que está no plano semântico da natureza, reforça o reconhecimento do selvagem feminino. Logo, a loba que vive nas mulheres permanece, as relações femininas construídas durante o romance não abrem espaços para a reprodução das normas sociais. Maina, Hortelinda, Cecily e Matilde se tornam Lobas, donas dos seus destinos, construindo discursos próprios, seja por meio da mudez, seja por meio do hibridismo linguístico – o que é o caso de Matilde, que une dois idiomas em seus enunciados: inglês e português. Todas recusam o estereótipo da mulher que Maina menciona como senhoras de “ajeitar”, ou seja, que têm como dever ajeitarem-se de acordo com as vontades do masculino só por serem “fêmeas”.

As mulheres de *Maina Mendes* alteram a ordem no espaço familiar, tornando-se um simulacro de uma família pautada na lógica matriarcal. As responsáveis por essa transformação são Hortelinda, Maina e Matilde, e é só por meio dessa inversão que elas ocupam o protagonismo de suas vidas. No entanto, ressalta-se que essa transformação não extrapola o núcleo privado, isto é, não impacta mudanças radicais na estrutura social, embora representem avanços. Além disso, o animalesco e o lado selvagem do romance *Maina Mendes*, armas importantes para causar a mudança na estrutura familiar, serão ainda mais aflorados em *Myra*. Percebe-se que o plano temático se entrelaça à escrita deliberante para produzir um discurso único que reflete a mulher “loba”. Os dois romances partilham desse movimento por meio de diferentes estratégias: no primeiro romance, pela construção do discurso; já no segundo, pela inversão da forma.

A forma é uma questão central em *Myra*, uma vez que Maria Velho da Costa faz uso da fábula para narrar a história da personagem. Fato semelhante ocorre na fábula *Dinossauro Excelentíssimo*, de José Cardoso Pires, em que o autor propõe uma recolocação das categorias dos gêneros literários ao trazer a fábula como espaço para análise social. Marlise Vaz Bridi (2012:41) explica que a transformação ocorrida em José Cardoso Pires é fruto de uma tensão dentro da ficção construída, já que o autor usa a fábula, para reconstruir a figura de Salazar. Em outras palavras, fábula é reinventada. Analogamente, o romance *Myra* (2008) atravessa o mesmo caminho, porque Maria Velho da Costa ambienta uma fábula no século XXI, com a personagem principal, Myra, uma jovem russa, buscando encontrar um lar.

Mas como se relacionaria a vida de um imigrante com a narrativa fantástica? Em Maria Velho da Costa, isso é possível por meio da inserção da figura de Rambô, um cão que se torna companheiro de travessia de Myra, um cão que é capaz de falar e compreender os anseios da protagonista. O encontro das personagens ocorre ainda no primeiro capítulo do romance, quando a garota, ao buscar abrigo da chuva, se esconde em um barracão na praia e lá vê o cão

em situação de abandono. Ele é deixado por seus algozes, totalmente ferido e inútil, pois, por ser um cão de briga e ter sido vencido, tornou-se descartável. Myra, ao ver o sofrimento do animal, o acolhe e, neste momento, ocorre o reconhecimento entre a menina e o cão. Para selar essa colisão, Myra, ao tocar no cão, sente que se tornou mulher:

Foi então que Myra pensou que se tinha urinado de medo. As pernas estavam pegajosas, molhadas por dentro. Apalpou-se e viu pela mancha escura nos dedos que era sangue vivo. Havia de ser hoje, a primeira vez, disse sem medo para o cão. O sangue puxa o sangue. (...) Fomos feitos um para o outro. (COSTA, 2008:14)

A menarca não só significa um ritual de passagem, mas também um processo de identificação da personagem com o pior cão do mundo: Rambô. Desse momento em diante, o cão e a menina se tornam inseparáveis. A ruptura da tradição em *Myra* não ocorre apenas pelo uso do fantástico e a mimese da fábula, mas, principalmente, por extrapolar a tradição ao se apropriar do Bildungsroman. Segundo Georg Lukács (2009), O Bildungsroman tem como o objetivo o desenvolvimento das qualidades humanas, buscando a formação social do indivíduo. Já segundo Hegel (2014), a formação é definida como as lutas do homem moderno que resultam em transformá-lo em um ser experiente. Mazzari (2018) também menciona que, segundo a tradição Goethiana, é entendido como Bildungsroman aquele que propicia ao herói uma aspiração que estimula a busca pelo “autoconhecimento, aperfeiçoamento, aprendizagem, num confronto educativo com a realidade”. As características que se desenvolvem por meio do processo de iniciação à vida adulta, principalmente a fuga do lar, estão presentes nesse romance de Maria Velho da Costa.

No entanto, a reconciliação com a sociedade não é permitida a Myra, pois o fim do romance reserva a morte para a menina e o cão. Myra encontra na morte um caminho para não sucumbir ao sistema predatório, uma vez que é a solução para fugir da prostituição e do cárcere. A decisão não deve ser vista como desistência ou sinal de fraqueza. Ao contrário, a mulher costiana irá até ao fim para não ser derrotada pelo sistema, ressaltando a importância do caráter

de formação do indivíduo, a partir de uma trajetória recheada de obstáculos – além de possuir uma temática da exclusão social da mulher na sociedade, que é simbolizada na figura de Myra.

Portanto, coloca-se como objetivo estabelecer uma relação entre continuidade e ruptura entre as obras *Maina Mendes e Myra*, uma vez que as duas obras se referem a momentos históricos diferentes. A primeira cobre o fim do século XIX até meados do século XX; já a segunda traz a primeira década do século XXI como moldura para os acontecimentos. Os espaços temporais distintos implicam tessituras que se contrapõem e se assemelham. Se em *Maina Mendes* a mulher é isolada no espaço privado em razão do “enlouquecimento”, em *Myra*, para mulher não há a possibilidade de apropriação do espaço privado. Quando comparadas, percebemos que as obras relatam pontos de vistas diferentes. Em *Maina*, encontramos a burguesa; em *Myra*, a mulher refugiada e pobre. Nesse sentido, as protagonistas são opostas e complementares.

Não obstante, vai-se analisar as comparações entre a mulher, o lobo e o cão. O feminino selvagem, ou o resgate dele, é uma temática recorrente em ambas as narrativas, uma vez que as protagonistas são sempre aludidas ao lobo e ao cão, e sangue e o corpo são frequentemente retomados pela autora. O sangue selou o encontro de Myra e o cão Rambô; já para Maina, o seu encontro com Hortelinda é cultivado, pois a cozinheira se estabelece como mãe de Maina. Ademais, em *Maina Mendes* a figura da mulher é comparada ao lobo, uma vez que são utilizados como representações do selvagem o lobo, o uivo, o ato de comer pelas mãos, símbolos que remontam a uma ancestralidade. Trata-se de fatos que retomam o debate de que por muito tempo as mulheres permaneceram sem modelos, sem referências, já que para elas era apenas destinado o papel de responsável pelo lar e pela família. Quando a mulher se dirige ao mundo, à vida, à busca de suas realizações, não há modelos para serem seguidos, não há inspirações. A personagem Maina Mendes, ao classificar as mulheres que não reivindicam seus espaços como “senhoras de ajeitar”, critica a ideia da representação feminina submissa. A fala de Maina

também renega o espaço de passividade e retoma a figura da Deusa como modelo a seguir. Cleide Rapucci (2011:120) destaca que “Para encontrar a mulher selvagem, é necessário que as mulheres se voltem para suas vidas instintivas, sua sabedoria mais profunda”. Portanto, a estratégia utilizada por Costa, de aproximar as mulheres ao lado selvagem, torna-se mais um símbolo para retratar a emancipação feminina do masculino.

A FORMAÇÃO PELA TRANSGRESSÃO.

Mas não sabia como seria, se fosse rica. E se fosse amada.

Myra.

*Por toda a vida Maina Mendes sangraria dessa crua distância, o direito ao absurdo
dos demais e seus*

Maina Mendes

Maria Velho da Costa.

Maina Mendes é o primeiro romance publicado por Maria Velho da Costa, em 1969, e, segundo a autora, o romance com o qual ela mais se identifica. Uma narrativa íngreme e claustrofóbica, por apresentar uma escrita sinuosa e confusa. O primeiro romance apresenta a autora, no início de sua carreira literária, ainda muito pautada em uma escrita que apresenta reflexões, sem a preocupação de ser algo palatável pelo público.

Em entrevista de 1977 sobre o romance recém-publicado *Casas Pardas*⁵, Maria Velho da Costa assume se voltar ao questionamento: *Para quem se escreve? Para o povo.* Nessa obra, a autora apresenta um aspecto sobre a escrita, uma narrativa mais cristalizada que *Maina Mendes*. Entretanto, *Maina Mendes* revela a história de uma menina até a sua velhice, de 1890-1969. Na obra, acompanhamos a personagem passar por um processo formativo: menina, mulher e velha. A loucura e a morte, temas presentes na narrativa, transformam a vida da Maina

⁵ COSTA, MARIA VELHO DA. *Entrevista a Maria Velho da Costa, escritora, sobre Casas Pardas*. Entrevista concedida à RTP. 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sjk9YnkaGVM>> Acesso em: 05 de outubro de 2022.

e de todas as mulheres ao seu redor. Há uma mudança na estrutura da família – mãe, filha e neta. Aquilo que Maina recebe de sua mãe não é o que deixa para sua neta, mas também há uma relação difícil com o filho, Fernando. O único filho da protagonista, contaminado pelo pai, não consegue compreender a mãe e entender a realidade que o cerca. Para ele, a figura da mãe sempre é algo alienante.

O romance também é um divisor de águas na produção literária portuguesa contemporânea. José Ornelas (1989:08) afirma que “*Maina Mendes*, o objeto da inquirição crítica teórica, é parte integral de uma revolução, visto que o texto é uma obra de arte cujo objetivo fundamental é a desconstrução ideológica da cultura patriarcal e/ou a dessacralização da teoria masculina(...)”. José Ornelas constrói uma crítica semelhante a que faz Eduardo Lourenço, no prefácio do romance *Maina Mendes*, como já comentado. Ambos os críticos destacam o papel da obra em desestabilizar o *status quo* e a reafirmar o papel das mulheres na sociedade contemporânea.

Todavia, diferente de *Maina Mendes*, *Myra* é organizado estruturalmente, ou seja, segue uma estrutura mais familiar ao leitor, pois sabemos os emissores dos discursos e acompanhamos sem dificuldade a configuração da narrativa. A pesquisadora Yasmin Serafim da Costa (2021:90) destaca que “(...) a complexidade do romance reside nas possibilidades de diálogos com outros textos, discursos e mídias que são apresentados a cada nova página”, isto é, o romance faz uso de diversas referências contemporâneas e canônicas na construção da narrativa. O leitor é apresentado a novos livros, canções, programas, filmes, autores, ou seja, uma vasta pulverização de vozes culturais e sociais compõe a identidade da jovem Myra.

Em 2013, Maria Velho da Costa, para o jornal *Público*⁶, revelou que *Myra* provavelmente seria o seu último romance. A afirmação se confirmou em maio de 2020, com a morte da célebre escritora portuguesa. *Myra* foi publicado em 2008 pela editora Assírio & Alvim. Embora a autora tenha apresentado o conto *Um amor de Cão* na *Revista Egoísta* em 2002, anos depois esse conto se tornaria o primeiro capítulo do romance *Myra*, com poucas modificações. Em uma entrevista para o jornal português *Visão*⁷, em 2008, Maria Velho da Costa narra como surgiu a ideia do romance:

É muito curioso. Foi ao meu neto Afonso, agora com 13 anos, mas nessa altura ainda pequeno, que contei ao deitar a história dessa menina russa e do pit bull. Acabei por escrever esse conto, cuja primeira versão foi oral e que surgiu porque ele me fazia muitas perguntas sobre o que eram os cães de combate. O meu neto gosta muito de cães, aliás como todos nós, na família.

Trata-se de uma narrativa que nasce de uma história de avó para neto, conservando a fantasia presente nos contos infantis, por meio da figura do cão Rambô, o responsável por manter o caráter fantástico, uma vez que o cão fala, reflete e opina. Porém, ele não é o único animal com esses dons. A gata Brunilde também faz diversas análises do comportamento humano ao lado de Rambô. Embora o maravilhoso perpassasse por toda narrativa, para *Myra* e Rambô não é reservado a convenção do final feliz, consagrada pela maior parte das publicações de obras do gênero

A obra, ao discorrer sobre as dificuldades dos imigrantes do leste europeu na sociedade portuguesa por meio de uma narrativa fantástica, constrói, segundo João Barrento,⁸ o romance

⁶ COSTA, Maria Velho da. *Entrevista a Maria Velho da Costa: Uma flor no Deserto* (Entrevista concedida a Tiago Bartolomeu Costa). *Público*, 13 de janeiro de 2013. Disponível em <<https://www.publico.pt/2013/01/13/jornal/maria-velho-da-costa-25865926>>. Acesso em: 20 de setembro de 2021.

⁷ COSTA, Maria Velho da. *Maria Velho da Costa: A aura da Escrita*. Entrevista concedida ao JL. *Jornal Visão*, 22 de outubro de 2008. Disponível em: <<https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2020-06-04-maria-velho-da-costa-a-aura-da-escrita/>>. Acesso em: 20 de setembro de 2021.

⁸ BARRENTO, João. *A literatura foi contaminada pela acumulação da atualidade*. Entrevista concedida a Joana Emídio Marques. *Observador*, 03 de dezembro de 2016. Disponível em:

mais importante depois dos anos 2000: “*Myra*, de Maria Velho da Costa, que continua a ser a nossa maior escritora viva. Não me parece que nada do que foi feito, entretanto se possa comparar.”

Neste capítulo sobre iremos apresentar a teoria do Bildungsroman de tradição, o avanço dos estudos sobre o Bildungsroman Feminino e apresentar as duas obras escolhidas (*Maina Mendes* e *Myra*) dentro da óptica do Bildungsroman, temas que serão trabalhados detalhadamente a seguir.

A TRADIÇÃO DO BILDUNGSROMAN

Bildungsroman, em tradução livre Romance de formação, é um subgênero alemão do romance. A obra que originou a criação do subgênero – *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang Goethe – narra as aventuras de Wilhelm ao longo de dez anos. No início, o leitor é apresentado a um jovem rapaz e, ao longo, da narrativa acompanha o seu amadurecimento. O abandono do lar e o amor pelo teatro desencadeiam ao jovem Wilhelm uma travessia recheada de encontros, de desencontros e, principalmente, de aprendizado. O descobrimento da amizade, do amor e a entrada em uma sociedade secreta fazem parte do emaranhado de situações que compõem o processo de formação da personagem.

Sobre a narrativa, Marcus Mazzari (2006:07), no prefácio do romance *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, afirma: “(...) Goethe criou o gênero que mais tarde foi chamado de ‘romance de formação’ (Bildungsroman), a mais importante *contribuição alemã à história do romance ocidental*”. A criação do Bildungsroman a partir da obra de Goethe se torna um marco na história da literatura alemã e apresenta ao cânone mundial um novo gênero capaz de abarcar o mais valioso para o ser humano: sua formação.

Mas, ao explorar a historiografia do Bildungsroman, destaca-se que o primeiro a utilizar o termo, ao analisar a obra *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, estritamente no âmbito acadêmico, foi o professor Karl Morgenstern, de filologia clássica, em diversas conferências na Universidade de Dorpat, entretanto destaca-se a conferência de dezembro de 1819, intitulada como *Sobre a essência do romance de formação*, em que o professor pontua as características do Bildungsroman, para ele o mais importante é observar o processo de formação não só do protagonista, mas também do leitor durante o processo de leitura do Bildungsroman. Além disso, de acordo com Wilma Maas (2000), para Morgenstern o Bildungsroman apresenta o desenvolvimento do homem até alcançar um grau de perfeição. Ainda segundo a professora Wilma Maas, esse ideal de perfeição será importante para o estabelecimento de um espírito nacional alemão.

Apesar de Morgenstern ser conhecido por cunhar o termo Bildungsroman, foi o filósofo alemão Wilhelm Dilthey que se aprofundou na pesquisa do Bildungsroman. Segundo Selbmann (1994), Dilthey, em seu livro *Leben Schleiermachers*, caracteriza o Bildungsroman como um subgênero do romance. Wilhelm Dilthey lança luz sobre a análise do processo de formação perpassado pelo herói do Bildungsroman. Para o filósofo, o protagonista deverá enfrentar um mundo novo, em que o desconhecido pode se revelar como algo negativo diante da inexperiência do protagonista.

Entretanto, não basta assimilar toda obra que expõe um processo de formação como um Bildungsroman. Para identificar obras pertencentes ao Bildungsroman é necessário compreender a sua construção. Para o filósofo Georg Lukács, a ação é o cerne:

A configuração desse resultado positivo das metas humanas da revolução burguesa sob a forma de uma obra concreta é, portanto, o novo, o específico no romance de Goethe. Com isso, tanto o aspecto ativo da realização desses ideais como também seu caráter social são postos em um primeiro plano. Segundo a concepção de Goethe, a personalidade humana só pode desenvolver-se agindo. Mas agir significa sempre uma interação ativa dos homens na sociedade. (2017:588)

A partir da reflexão de Lukács, entendemos que a formação só ocorre através da interação do protagonista com os diferentes tipos sociais dentro da sociedade, isto é, a formação se estabelece no coletivo. Tal premissa se liga à teoria do *discurso no romance*, de Bakhtin (2015:52):

O discurso surge no diálogo como sua réplica viva, forma-se na interação dinâmica com o discurso do outro no objeto. *A concepção do seu objeto pelo discurso é dialógica.* (...) Todo discurso está voltado para uma resposta e não pode evitar a influência profunda do discurso responsivo antecipável.

Portanto, o desenvolvimento das personagens se estabelece por meio de relações dialógicas. Observamos que as respostas dos receptores podem validar ou invalidar o ponto de vista das protagonistas, ou seja, o apoio ou a recusa aos discursos permitem a identificação e a individualização das vozes existentes no romance, uma vez que o protagonista tende atingir o autoconhecimento quando enxerga seus pares. Entendendo que o amadurecimento sucede das relações sociais, reitera-se a ideia de que o corpo social atua como um espaço de luta para validação de ideias e construção da alteridade. Em validação a essa hipótese, Hegel define, em *Cursos de Estética*, que esses confrontos também devem ser entendidos como fonte de aprendizado:

Mas, essas lutas no mundo moderno não são outra coisa senão os anos de aprendizagem, a educação dos indivíduos na realidade constituída e, com isso, adquirem o seu verdadeiro sentido. Pois o fim desses anos de aprendizagem consiste em que o indivíduo apara suas arestas, integra-se com os seus desejos e opiniões nas relações vigentes e na racionalidade das mesmas, ingressa no encadeamento do mundo e conquista nele uma posição adequada. (HEGEL apud MAZZARI 2018:14)

Logo, a sociedade torna-se um espaço de confronto educativo. Estabelece-se na figura do outro uma ponte para o desenvolvimento. Além disso, no Bildungsroman de tradição destaca-se a busca de uma felicidade plena. Segundo Marcus Vinicius Mazzari (2018), no Bildungsroman o leitor se depara com uma personagem que, a partir de percursos formativos, se reconcilia com a sociedade. Tal premissa é visualizada no último parágrafo de *Os anos de*

aprendizado de Wilhelm Meister, no qual, durante uma conversa com seu amigo Friedrich, Wilhelm faz uma confissão:

- Do qual não há por que se envergonhar, como tão pouco ninguém tem por que se envergonhar de suas origens. Eram bons aqueles tempos, e tenho mesmo de rir ao olhar para ti: tu me lembras Saul, o filho de Kis, que foi à procura das jumentas de seu pai e encontrou um reino.
- Não sei o valor de um reino - replicou Wilhelm -, mas sei que alcancei uma felicidade que não mereço e que não trocaria por nada no mundo. (GOETHE, 575:2006)

Na companhia da amada e do filho, após as experiências adquiridas, Wilhelm se vê feliz e completo. A pesquisadora Wilma Maas alerta sobre a necessidade de estar atento ao processo que leva ao desenvolvimento no Bildungsroman e, subsequentemente, à harmonia:

Processo, neste contexto, é a sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo. Formação (Bildung) passa então a dialogar com educação (Erziehung), conceito caro ao ideário da Aufklärung e constituinte do mundo burguês. Na Alemanha dos últimos trinta anos do século XVIII, Erziehung designava o processo de desenvolvimento do patrimônio intelectual inerente ao homem, patrimônio esse que deveria ser otimizado e cultivado por meio de mecanismos de estímulo do aparelho perceptivo e do raciocínio lógico. (MAAS, 2000:27)

No Bildungsroman de tradição, a harmonia se alcança a partir da educação – por exemplo, quando Wilhelm parte para uma viagem comercial a mando do pai, com a função de cobrar credores. No entanto, devido à sua admiração pelo teatro, o personagem abandona a ocupação utilitarista. Assim, o protagonista sai da casa de seus pais para experienciar novos mundos. Por um tempo, Wilhelm vive entre a burguesia e a aristocracia, mas a formação se coloca como a saída de uma vida mercantilista. O burguês precisa vencer a ocupação utilitarista, isto é, a vida não deve se restringir ao enriquecimento: o objetivo é evoluir não só socialmente, para se igualar ao aristocrata, mas também, e principalmente, intelectualmente.

Vemos a renúncia ao comércio por parte de Wilhelm, uma vez que apenas a formação intelectual e social irá permitir um lugar na seita aristocrata⁹, fato que possibilita a reconciliação

⁹ Grupo secreto denominado como Sociedade da Torre, que se torna essencial para formação de Wilhelm Meister.

do protagonista com a sociedade. Logo, todo o percurso tem como objetivo o resgate dos valores nobres e a recusa de uma formação utilitarista decorrente de um ideal mercantilista. O conflito burguês surge como um estímulo ao Bildungsroman. A narrativa de formação expõe a possibilidade de o burguês ocupar uma posição de destaque a partir da educação, já que o acúmulo da propriedade privada permitia o enriquecimento, mas não o prestígio.

Além de identificar o protagonista do Bildungsroman da tradição como um homem burguês, europeu, também vale destacar outras postulações presentes no gênero. Ainda de acordo com Wilma Maas (2000), em leitura de Jürgens Jacobs, delibera-se como características do Bildungsroman:

- o protagonista deve ter uma consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma seqüência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo;
- a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento;
- além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política. (2000:62)

Portanto, compreendemos o Bildungsroman como um gênero que apresenta um herói durante um longo processo de autodescobrimento. Mas, para tal situação se desenvolver, há a necessidade da saída da casa dos pais para experienciar o mundo. O protagonista irá rever suas crenças e amadurecer a partir do confronto social. Ademais, notamos no Bildungsroman a juventude como um alicerce para a construção do perfil do protagonista. A saída da casa dos pais, em geral, desencadeia uma viagem, a descoberta do amor, as primeiras experiências profissionais e intelectuais. Tais situações refletem a passagem do jovem para a vida adulta. Ainda que a formação seja contínua durante a vida, o Bildungsroman centraliza a juventude como o momento de proliferação de novas experiências. A passagem da juventude para a vida adulta, momento em que se encontra a maturação do indivíduo, torna-se motriz para a formação do protagonista do Bildungsroman. Franco Moretti (2020:27) pontua que o Bildungsroman

“Fixa na Juventude a parte mais significativa da existência”. O pesquisador discorre sobre a relação traçada entre a juventude e a modernidade, já que ao fixar a juventude como o auge da vida e da formação humana, reflete um mundo que busca seu sentido no futuro.

Um dos elementos caros ao Bildungsroman da tradição é a viagem, momento em que o protagonista decide experienciar o mundo longe da segurança familiar. Em congruência, a saída da casa dos pais leva o herói em formação à cidade. Segundo Rodríguez Fontela (1996), o Bildungsroman tem a cidade como espaço para a formação. Em suma, o desate dos laços familiares simboliza mais uma etapa do processo de amadurecimento.

Ainda na estruturação do Bildungsroman não há a obrigatoriedade da existência de um final feliz. Apesar da narrativa de Wilhelm Meister encontramos um herói pleno e satisfeito, para Franco Moretti (2020) tal postulação ocorre apenas em romances de formação clássicos. Outro exemplo para o crítico é o romance inglês *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, que celebra a felicidade de Elizabeth e Darcy.

Centrados na relação do Bildungsroman e as fases da vida, desencadeia-se a necessidade de analisar não só a significação temática da juventude para o Bildungsroman, mas também a relação do gênero com o tempo histórico. Para tanto, recorre-se a Bakhtin (2020). O filósofo russo, em seu ensaio sobre romance de educação ou Bildungsroman, discorre sobre cinco tipos de Bildungsroman, a partir da relação do herói-protagonista com o tempo. No primeiro tipo, o tempo está ligado apenas aos estágios de desenvolvimento da vida humana: infância, fase adulta e velhice – a evolução ocorre a partir da maturação, ou seja, ciclicamente. Por outro lado, no segundo tipo também há uma relação cíclica com o tempo, porém as personagens encontram espaços que os direcionam para evolução, como as escolas. Nesse romance é comum os heróis abandonarem comportamentos mais idealistas para adotarem posturas mais pragmáticas.

Em contrapartida, no terceiro tipo, encontra-se um tempo biográfico ou autobiográfico, no qual as transformações ocorridas na vida das personagens são restritas, e não generalizantes, no qual a idade não tem importância e as transformações são frutos das somas das circunstâncias. O quarto tipo é considerado pedagógico-didático e apresenta um projeto de educação. Por fim, e mais importante, o último tipo é o histórico, ou romance de educação realista. Neste a formação ocorre intrinsecamente entre o tempo presente e o indivíduo: o mundo se modifica ao passo que o herói se modifica. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* seria um dos maiores exemplos desse tipo de romance, fato que serve como guia para os estudos do Bildungsroman. Em síntese, para Bakhtin, apenas nesse romance há a possibilidade da junção entre o tempo histórico e o desenvolvimento pessoal.

O homem se forma concomitantemente com o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. Trata-se precisamente da formação do novo homem; por isso, a força organizadora do futuro é aqui imensa, e evidentemente não se trata do futuro em termos privados-biográficos, mas históricos. Mudam justamente os fundamentos do mundo, cabendo ao homem mudar eles. Compreende-se que nesse romance de formação surjam em toda sua envergadura os problemas da realidade, os problemas iniciativa criadora. Aqui a imagem do homem em formação começa a superar seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca em outra esfera vasta em tudo diferente da existência histórica. (BAKHTIN, :2011:222)

Além de Bakhtin, Franco Moretti (2020) também postula categorias para o Bildungsroman. No entanto, diferente de Bakhtin, o foco é a temática. Para o pesquisador há dois tipos de Bildungsroman, em que cada um irá compartilhar um valor social. No primeiro tipo, a felicidade é o objetivo do herói, porém esse sentido de vida anula a conquista da liberdade. Em contrapartida, no segundo tipo há o processo inverso: alcança-se a liberdade, mas a felicidade é incerta. O estudioso explica que, apesar de serem valores conflitantes na modernidade, a dicotomia (felicidade x liberdade) pode funcionar, uma vez que reflete o paradoxo, característica inerente ao moderno. A respeito dessa contradição, Franco Moretti (2020) defende a importância de aprender resolvê-la ao transformá-la em instrumento de vida.

Desta forma, o Bildungsroman, como um gênero romanesco permanente na história da literatura, une a contradição em sua gênese, oferecendo ao herói o paradoxo de viver entre a liberdade e a felicidade. No Bildungsroman da tradição, há o direcionamento do sujeito moderno para o autoconhecimento, sucedendo uma reconciliação social do homem burguês com a educação, o elemento que garante a fruição, mas também permite a ascensão econômica, alcançando-se assim a harmonia social.

Ademais, outro fato a ser discutido sobre o Bildungsroman é a sua forma volátil – afinal, caso fosse utilizar características restritas para enquadrar um romance como “de formação”, nenhuma obra atenderia às exigências. Diante disso, vemos no Bildungsroman uma atualização recorrente. A narrativa de caráter formativo acompanha a transformação social por meio do trabalho com material histórico, isto é, com o tempo presente. A narrativa e o tempo se unem, assim como descrito por Bakhtin na análise da tipografia do gênero. Portanto, quando se deseja delimitá-lo, evitando qualquer fuga, acaba-se perdendo a análise e a discussão literária de diversas obras que se apresentam como Bildungsroman. Rogério Miguel Puga, em sua extensa pesquisa *O Bildungsroman (Romance de Formação) Perspectivas*, também salienta sobre a forma fluida do gênero:

A designação de Bildungsroman não é pacífica ou inviolável, tal como as classificações de outros subgêneros romanísticos, que servem sobretudo para agrupar obras num corpus que facilite o seu estudo, pois, como é sabido, o romance é um gênero que resiste cada vez mais a uma definição exata. Frederick Amrine (1987: 127) questiona a própria classificação ao afirmar que, se tomarmos a Bildung no seu sentido mais restrito e historicamente limitado, nenhuma obra será um Bildungsroman, nem mesmo Wilhelm Meisters Lehrjahre, mas se a entendermos no seu sentido mais lato, como desenvolvimento do protagonista, então todo o romance será um Bildungsroman, sendo, na nossa opinião, essa problemática clarificada se juntarmos ambos os critérios, em vez de os separar, ao definir o romance de formação tradicional como a representação do processo formativo informal do protagonista até ao início da sua ‘vida adulta’, momento em que acaba, normalmente ‘em aberto’, a acção do Bildungsroman.

É importante, delimitar o local em se parte para análise do corpus e na leitura desses como Bildungsroman, mas também é necessário apresentar os critérios utilizados para identificar e entender a demanda, como apontado por Puga, de agrupar os critérios para

promover uma análise adequada. Entretanto, não é factível negar a fluidez do gênero, um traço que permite sua permanência na história da literatura mundial.

A fluidez do gênero também permite, ao longo da historiografia do Bildungsroman, identificar mais tipografias. A pesquisadora Cintia Acosta Kütter (2020) apresenta um levantamento de tipos de Bildungsroman. A tipografia dentro do subgênero do romance se orienta a partir das temáticas das narrativas investigadas e segue sendo adotada criteriosamente. Kütter discorre sobre o Bildungsroman proletário, visto nas obras de Jorge Amado e investigado por Eduardo Assis Duarte¹⁰. A pesquisadora define o Bildungsroman proletário como narrativas que se apresentam no processo de aprendizado ao lado da reivindicação e da luta do proletariado, já que, diferente do Bildungsroman da tradição, não é possível atravessar a formação sem se contrapor ao *status quo*.

Também se destaca o Künstlerroman, um subgênero do Bildungsroman, que retrata a formação de um artista, tendo como principal representante da literatura moderna *Retrato do Artista quando Jovem*, de James Joyce. O subgênero se apresenta como um espaço em que os escritores refletem sobre sua *self* por meio da figura de um protagonista artista. Diferente do Bildungsroman, em que o desenvolvimento se atrela à sociedade, o Künstlerroman tem como foco central o processo artístico-literário.

Há também a discussão sobre outro subgênero: o Erziehungsroman, romance de educação. Nesse subgênero, a narrativa apresenta a formação do protagonista ligada ao ambiente escolar, havendo um objetivo didático-pedagógico. A figura dos professores age como um dos expoentes principais para a formação do protagonista. Um exemplo desse gênero é o romance brasileiro *O Ateneu*, de Raul Pompeia.

¹⁰ DUARTE, Eduardo de Assis. O Bildungsroman Proletário de Jorge Amado. In: MAZZARI, Marcus Vinicius; MARKS, Maria Cecilia (orgs) Romance de Formação e Descaminhos do Herói. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

O breve panorama apresentado sobre o Bildungsroman como subgênero romanesco na literatura mundial demonstra o amplo debate acadêmico sobre a conceituação do gênero e suas formas adjacentes. A fluidez na forma e as constantes transformações permitem ao Bildungsroman sua permanência na história da literatura mundial. Além disso, é necessário frisar que a formação presente no Bildungsroman não pode ser resumida em uma simples aprendizagem ou transformação do protagonista. Como afirma Alfred J. Lopes (2001:97 Apud Puga), o Bildungsroman é uma narrativa de progresso, isto significa uma narrativa que apresenta uma formação contínua em diversas esferas da vida.

Susan R. Suleiman (1979) distingue a forma do Bildungsroman de outros gêneros. De acordo com a pesquisadora, o Bildungsroman discorre sobre um herói que figura o sujeito, objeto e o destinatário de suas ações. A união permite um processo, segundo Suleiman, de desconhecimento para autoconhecimento. O ponto central é a construção e o reconhecimento da identidade pelo protagonista. Apesar das narrativas pertencentes ao gênero do Bildungsroman, em geral, apresentarem guias e mestres para auxiliarem na formação do protagonista, o processo de aprendizagem ocorre no interior e pela complexidade do herói. Como mencionado por Suleiman, o processo de formação se reflete em um processo de autoformação.

Ainda que no modelo canônico de formação, isto é, o romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, se apresentem fases bem definidas e uma resolução para os conflitos, na literatura sobre Bildungsroman nem sempre se encontra uniformidade nos finais dos heróis. Para Martin Swales (1968), o Bildungsroman se concentra no processo de formação, e não em um final feliz do protagonista.

Portanto, observamos que o Bildungsroman é um subgênero do romance e se apresenta de maneira fluida. A categoria de obras de formação vai se atualizando ao longo da história a partir de alterações sociais, políticas e culturais. No entanto, muitos críticos acabam se

mostrando contraditórios a narrativas pertencentes ao Bildungsroman que fujam dos padrões postulados pela tradição, ainda que a própria tradição se mostre em constante desequilíbrio com um padrão.

Durante a discussão apresentada até aqui, observa-se uma homogenia entre as tipografias e as discussões. O Bildungsroman, independentemente da fluidez da sua forma, se apresenta como um gênero tipicamente masculino, eurocêntrico e burguês – com exceção do Bildungsroman do proletário.

A esse respeito, o professor Jorge Vaz Carvalho discute sobre a atualização do Bildungsroman e a postura reticente da crítica literária tradicional:

A questão é que não é sempre a mesma Bildung que o Bildungsroman narrativiza, pois o conceito não é estático e inequívoco. A atitude de certos críticos que circunscrevem o Bildungsroman ao contexto original e o recusam incluir na tipologia qualquer obra escrita para além dele decorre da consideração de que a coerência do conceito o força a manter-se sem evolução, não admitindo que lhe seja lícito tomar novas acepções, uma vez mudadas as circunstâncias estético-ideológicas e sócio-históricas nas sociedades que habita: como se qualquer gênero ou forma literária não fosse um fenómeno histórico e, portanto, sujeito a transformações. (CARVALHO, 2010:109)

A partir de toda a discussão e apresentação da história do Bildungsroman e, agora, ancorados na postulação de Carvalho sobre a necessidade de compreender outras obras que fujam do modelo tradicional do Bildungsroman como pertencentes ao subgênero romanescos, vai-se apresentar a leitura dos romances de Maria Velho da Costa, *Maina Mendes* (1969) e *Myra* (2008), como Bildungsroman feminino. O Bildungsroman feminino se configura como uma nova tipologia, em que se trata, exclusivamente, dos processos formativos da mulher em uma sociedade patriarcal. Logo, o Bildungsroman não passa apenas por modificações que permitem abrigar contradições da modernidade, mas também deixa de ser majoritariamente um gênero que aborda formações masculinas.

Para reiterar a necessidade da mudança requisitada pelo Bildungsroman, o subgênero também se torna espaço para outras discussões sociais que se atrelam à questão de gênero. De acordo com Rogério Miguel Puga (2016:37)

Os contextos e as leituras pós-coloniais introduzem novas temáticas e tensões no universo do Bildungsroman, como conflitos ét(n)icos, sentimento de pertença, racismo, trauma, memória pessoal e comunitária, exploração, biopolítica, nacionalismo e cosmopolitismo (Vásquez, 2003; Hoagland, 2005; Bolaki, 2011: 31-86; Boes 2012), pois, como é óbvio, os espaços históricos, geográficos, sociais e culturais da acção influenciam a Bildung dos protagonistas, ou seja, a construção das suas personalidades e identidades (...).

Concluimos que o Bildungsroman é um subgênero em constante transformação e atualização. A sua forma fluida, cerne da discussão desse capítulo até aqui, permite a exploração do processo de aprendizado do herói romanesco, independentemente do seu gênero, da sua classe social ou da sua etnia. Entretanto, todos esses fatores de distinção social e cultural influem na formação. Analisaremos o conceito de Bildungsroman Feminino e seus traços de continuidade e ruptura com a tradição inaugurada por Goethe.

BILDUNGSROMAN FEMININO

O Bildungsroman sempre foi dominado por personagens masculinos. Para a mulher, não havia espaço para a formação e a construção de experiências. Luísa Flora (2009), ao discutir sobre o Bildungsroman e suas características, comenta sobre o motivo de as mulheres não serem protagonistas desse subgênero do romance:

O protagonista é uma personagem jovem, do sexo masculino (às mulheres não era, na época, possível a liberdade de movimentos que permite ao herói o contacto com múltiplas experiências sociais decisivas no percurso de auto-conhecimento), que começa a sua viagem de formação em conflito com o meio em que vive, determinado em afrontá-lo e recusando uma atitude passiva; deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com eles, tem por mestre o mundo e atinge a maturidade integrando no seu carácter as experiências pelas quais vai passando; em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras; sofre pelo imenso contraste entre a vida que idealizou e a realidade que terá de viver; o seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo.

Portanto, as mulheres não eram consideradas aptas a viver diversas experiências e passar por processos de formação. É importante ressaltar que o tempo cronológico considerado por

Flora é contemporâneo ao da publicação do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, isto é, século XVIII. Entretanto, ao longo da história do Bildungsroman, as mulheres vão ocupando mais espaços— autoras como Jane Austen, Louisa May Alcott, Charlotte Brontë, Emily Brönte e Anne Brönte, escritoras do século XIX que investiram em personagens femininas destoantes do padrão estabelecido pela sociedade patriarcal. Tais autoras acabam se tornando responsáveis pela transformação no cenário do Bildungsroman. Todavia, apesar de apresentarem a formação das personagens, o ideal do matrimônio como objetivo final ainda era muito presente, assim como a submissão à figura masculina.

Em corroboração, para compreender como se constitui o Bildungsroman feminino, recorremos a Cristiana Pinto (1990). Pioneira nos estudos do Bildungsroman feminino no Brasil, a estudiosa discorre a respeito das diferenças entre os percursos formativos do Bildungsroman protagonizados por mulheres, além de destacar o papel do casamento nos processos formativos da mulher:

Para a mulher a única possibilidade de existência residia no espaço do casamento e da maternidade (...) Assim, enquanto herói do “Bildungsroman” passa por um processo durante o qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminista que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao status quo, colocando-se em uma posição marginal. (1990:13)

De acordo com a lógica da sociedade patriarcal, o espaço doméstico se atrela ao feminino, isto é, toda mulher que optar por um percurso formativo que não leve ao casamento é empurrada automaticamente para a margem da sociedade. Logo, a premissa do Bildungsroman da tradição se modifica no Bildungsroman feminino. Não encontramos mais o homem burguês que conquista a harmonia social: em seu lugar, há a mulher falida e marginalizada.

Além disso, dentro do Bildungsroman de tradição o casamento funciona como eixo principal. Por outro lado, no Bildungsroman feminino da contemporaneidade¹¹, o casamento se torna um espaço que impede a formação. Franco Moretti (2020), a respeito do Bildungsroman de tradição, afirma:

O casamento como metáfora do contrato social: isso é tão verdadeiro que o Bildungsroman não lhe opõe o celibato, como no fim das contas seria natural, mas sim a morte (Goethe) ou a “desgraça” (Austen). Nos casamos ou, de um modo ou de outro, teremos que sair da vida em sociedade: e ainda por mais de um século a consciência europeia verá na crise da instituição matrimonial uma ruptura que não apenas separa um casal como destrói pela raiz – Anna Kariênina, Emma Bovary, Effi Briest – aqueles sentimentos que, justamente, mantém o indivíduo “no mundo” (2020:52)

O casamento no Bildungsroman de tradição funciona como uma afirmação do contrato social, ou seja, o matrimônio ratifica a harmonia entre o herói com a sociedade e demarca a existência e a formação plena do protagonista da narrativa de formação. Também é válido esclarecer, a respeito da citação em destaque, que, apesar de Franco Moretti citar um Bildungsroman feminino, o autor não faz distinção e não propõe nenhuma leitura levando em consideração o gênero da protagonista. Para o estudioso, assim como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, *Orgulho e Preconceito* desempenha o papel de Bildungsroman da tradição por apresentar todas as características esperadas. O gênero da protagonista não interfere e nem se torna um ponto de discussão para Franco Moretti.

Ainda sobre o casamento, voltemos à concepção do vínculo matrimonial na história para explicar o papel do enlace dentro do Bildungsroman. Entendemos a força do casamento no como um simulacro da reprodução de paradigmas institucionalizados socialmente, já que o

¹¹ Escolhe-se por destacar como Bildungsroman feminino na contemporaneidade pelo fato de utilizarmos uma bibliografia focada em romances publicados no século XX e XXI, assim como os romances escolhidos como *corpus* para nossa pesquisa. Além disso, não pretendemos desqualificar as obras do século XVIII de autoria feminina e identificadas pela crítica como Bildungsroman feminino apenas por não apresentarem resistência ao casamento, como instituição desigual. Entretanto, quando analisamos as obras, percebemos que elas apresentam processos de ruptura em relação à época em que foram publicadas, respaldando processos de transgressão. No entanto, estas ainda se mantêm fiéis ao romance de formação da tradição.

casamento simboliza a harmonia e a oportunidade de integração social para o herói em formação. Nesse sentido, Michel Foucault, em um amplo estudo sobre o casamento, em *História da Sexualidade*, destaca sobre a instituição do matrimônio:

O vínculo matrimonial é de regra universal. Esse princípio geral se apoia em dois tipos de reflexão. A obrigação de casar-se é, antes de mais nada, para os estoicos a consequência direta do princípio que o casamento foi desejado pela natureza e que o ser humano é levado a ele por um impulso que, sendo ao mesmo tempo natural e racional, é o mesmo em todos. Mas ela também está implicada a título de elemento, no conjunto de tarefas e deveres aos quais o ser humano não se deve furtar, a partir do momento em que ele se reconhece como membro de uma comunidade e parte do gênero humano: o casamento é um desses deveres mediante os quais a existência particular tem valor para todos. (2017:194)

Ressalta-se na citação o casamento como instituição inerente à sociedade: o ato de se casar se torna uma obrigação para manter acordos sociais. Não só fatores racionais, mas também movimentos naturais, que remontam primórdios da história da nossa civilização, conduzem o movimento por trás do casamento. Sendo assim, em um Bildungsroman que remonta à maturação do indivíduo, o casamento se afirma mais uma vez como ponto crucial. No entanto, dentro do Bildungsroman feminino, é necessário se questionar sobre a reciprocidade entre os responsáveis por essa união. Simone Beauvoir (2016), em *O Segundo Sexo: A experiência vivida*, destaca sobre o casamento entre homens e mulheres:

O casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. Ambos os sexos são necessários um para ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade; nunca as mulheres constituíram uma casta estabelecendo permutas e contratos em pé de igualdade com a casta masculina. Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade. Vimos por que razões o papel de reprodutora e doméstica em que confinou a mulher não lhe assegurou igual dignidade. (2016:186)

Portanto, ainda que o casamento seja importante para a formação das personagens, percebemos movimentos destoantes entre homens e mulheres – apesar de, em um plano geral, o vínculo matrimonial se apresentar como uma condição no corpus social. Quando analisamos socialmente e politicamente, por meio de um ponto de vista feminista, o matrimônio se mostra como espaço de submissão para mulheres. Na contemporaneidade, ainda que o casamento tenha se modificado, o enlace continua sendo uma relação desigual e de domínio masculino.

Para a mulher, a legitimação na sociedade só ocorre pelo casamento, pois as experiências que fogem a esse ideal são negadas. Ainda que analisemos os romances de Jane Austen, percebemos um peso e um direcionamento das ações de suas heroínas em torno de um único objetivo: o casamento, atribuindo-se uma importância diferente ao matrimônio da postulada no romance de Goethe. Elaine Hoffman Baruch (1981) destaca que em romances como *Emma*, *Jane Eyre*, *Madame Bovary*, *Middlemarch*, *Anna Karenina*, entre outras obras, em que se percebe o percurso formativo da protagonista, o casamento se torna um ponto crucial, isto é, para as mulheres a legitimação só ocorre através do casamento. Além disso, a possibilidade de viagem e de experiências externas ao lar não estão disponíveis. Portanto, a formação se concentra restritamente no casamento. Ademais, o casamento na sociedade capitalista e patriarcal, segundo Ian Watt (2010), em *Ascensão do Romance*, acaba se tornando decisivo na vida da mulher, pois não é só o vínculo pessoal, como também seu futuro social, econômico e até geográfico que se modificam em função do domínio masculino. A figura masculina, em especial o marido, em substituição ao pai, se torna o novo *mestre* da protagonista. Todo o processo de formação se unifica na figura do homem nos romances de formação feminino da tradição.

A configuração da sociedade, enquanto um sistema patriarcal, em que os desejos masculinos sempre são considerados superiores, posiciona a formação feminina em prol do masculino. A mulher busca a educação para alcançar valores masculinos e se tornar agradável ao olhar do homem. Entretanto, todo esse percurso permite uma falsa legitimação atrelada ao matrimônio, uma vez que a premissa do Bildungsroman da harmonia social e a reconciliação com a sociedade não é possível, pois a experiência da mulher se dá a partir do homem – assim como suas vontades e desejos são oferecidos ou renunciados para a manutenção do *status quo*. Logo, no Bildungsroman feminino da contemporaneidade, o casamento se torna um espaço de delimitação e renúncia. Ademais, para que se identifique um Bildungsroman feminino

contemporâneo, há a necessidade da transgressão, que só ocorre com a marginalização motivada pelo confronto ao *status quo* que, por muitas vezes, é simbolizado na negação ao matrimônio ou na subversão do matrimônio.

Em conformidade, Esther Labovitz (1986) afirma que não há Bildungsroman feminino até o século XX. Para a pesquisadora, os romances anteriores não apresentavam uma carreira e o futuro da mulher dependia exclusivamente do casamento, como em *Orgulho e Preconceito* ou *Emma*, de Jane Austen – embora houvesse romances com personagens como Lucy Snowe, em *Villette* (1853), de Charlotte Brontë, ou Emma Bovary, em *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, em que a protagonista não terá um final eufórico. Entretanto, Labovitz (1986) propõe que os Bildungsroman femininos sempre apresentam uma personagem rebelde que visa ultrapassar os limites sociais por meio dos discursos.

Tal discussão sobre a existência ou não de romances de formação femininos antes do século XX exige que se determine o que se espera de um Bildungsroman feminino. Para tal, recorreremos à Boonie Hover Braendlin (1979), que discorre a respeito do Bildungsroman feminino e sua formulação enquanto um Bildungsroman não só feminino, mas feminista na contemporaneidade. A pesquisadora apresenta como o enredo do Bildungsroman feminista aquele em que a protagonista adolescente passa por uma situação de conflito que a desperta para a retomada da sua vida. Diferente do Bildungsroman de tradição, não é apenas o desejo por novas experiências, mas uma situação de abuso que a coloca em um novo rumo. No entanto, Braendlin (1979) destaca sobre um movimento nos romances de formação feminino que privilegia uma formação espiritual da protagonista, em razão de uma tentativa de integração social.

Em congruência, Cristiana Pinto (1990) também defende a existência de dois tipos de narrativa de formação feminina, o Bildungsroman e o Novel of Rebirth, ou romance de renascimento e transformação. No Bildungsroman, encontramos um final truncado, em que a

mulher, ao buscar a integração social, fracassa, pois, de acordo com Cristiana Pinto (1990:16), “No Bildungsroman, entretanto, essa possibilidade é quase nula, porque a integração da mulher exclui qualquer chance de autointegração e realização”. Logo, dá-se a interrupção do Bildung. Ainda segundo a autora Cristiana Pinto, o desfecho do Bildungsroman feminino, em que a protagonista procura se integrar na sociedade, sempre caminha para o suicídio, como possibilidade de libertação, ou para a loucura, como lugar comum ao feminino. A situação transcorre dessa forma devido à organização da sociedade patriarcal, que priva as mulheres de escolha.

Por outro lado, no segundo tipo, chamado de romance de renascimento ou romance de transformação, há uma vitória pessoal da mulher, porém no campo individual, não há avanços sociais. Mas, para que isso ocorra, a mulher precisa renunciar à integração social, ou seja, na narrativa apenas visualizamos a integração espiritual. Para tanto, o romance de transformação não pode ser considerado como Bildungsroman, pois, apesar de apresentar traços de formação, o aprendizado ocorre apenas internamente. Em outras palavras, há uma formação espiritual, porém não há a integração social, característica do Bildungsroman como subgênero romanesco.

Voltando ao Bildungsroman feminino, Cíntia Schwantes (2007) comenta sobre as expectativas sociais para a mulher em uma narrativa de formação:

Quando a protagonista é feminina, o processo se complica. Espera-se de protagonistas femininas que ajam levadas pelo coração, e inversamente, não se espera que elas ponderem, aquilatem, julguem as experiências pelas quais passaram. Uma protagonista feminina só adquirirá experiência de fato se refletir sobre suas ações, mas se o fizer, perderá seu valor enquanto mulher: a inocência. (SCHWANTES, 2007:03)

Deste modo, a mulher, para construir sua identidade e legitimar sua voz, perde o valor social, uma vez que não cumpre o que é esperado, tornando-se imoral. O Bildungsroman feminino rompe com a tradição ao colocar a mulher como heroína, embora não seja permitido a formação à mulher, mas apenas a marginalização. À vista disso, as mulheres que se revelarem contra a norma social são excluídas e, por isso, a formação é interrompida. Ainda que no

romance de renascimento se encontre o sucesso feminino, isso ocorre em um nível particular, não havendo mudanças nas estruturas sociais.

Maria Alessandra Galbiati (2011:1726) define o final do Bildungsroman feminino como não previsível. Essa incerteza seria um reflexo do papel da mulher na sociedade contemporânea:

O processo de formação caracteriza-se mais como um processo de amadurecimento, de autoconhecimento ou de desenvolvimento pessoal. Alguns dos estágios de tal processo pode ser identificados: “despertar”; “descobrir-se”; “afirmar-se”; “realizar-se” e “amadurecer”, sempre envolvendo uma combinação de reflexão e ação. O desfecho das histórias das protagonistas revela-se predominantemente inesperado, aberto, desarmonico ou infeliz. Isso acontece, em parte, devido à tentativa sem sucesso de afirmação da individualidade ou de realização dos anseios da mulher.

A impossibilidade da formação feminina ou o final incerto revelam a vulnerabilidade das mulheres dentro do espaço social: enquanto para homens está disponível a educação, a harmonia ou a felicidade, para mulheres é o oposto. No entanto, a tentativa da legitimação da voz feminina, independentemente do resultado, posiciona-se como uma transgressão ao sistema e uma ruptura do subgênero com o Bildungsroman da tradição.

Focalizamos a análise no Bildungsroman feminino contemporâneo, em que são confrontados os papéis de gêneros. Nesse tipo, a figura masculina se torna um rei deposto na vida social das protagonistas, pois as mulheres assumem posturas combativas à sociedade patriarcal. Obviamente, o processo não é instantâneo e as mulheres no Bildungsroman feminino são despertadas por suas inquietudes a partir de processos de reflexão sobre sua posição social. Desse modo, Braendlin (1979) relata que o Bildungsroman feminino e feminista na contemporaneidade apresenta uma possibilidade de renascimento para as mulheres; assim como Cintia Acosta Kütter (2020), ao analisar *Balada de Amor ao Vento*, de Paulina Chiziane, constata a possibilidade de um Bildungsroman feminino contemplar o desenvolvimento integral de suas heroínas.

No entanto, entendemos e adotamos a tipologia exposta por Cristiana Pinto (1990) sobre romance de renascimento e romance de formação feminino. Todas as narrativas que permitem uma possibilidade de mudança, de formação interior e uma vida plena, em que a mulher ignora os preceitos da sociedade para viver sua totalidade, para nós são consideradas como romance de renascimento, porque a formação ocorre no interior, na psique. A harmonia e a integração social não são validadas. A formação feminina, nesses casos, se torna um processo de *libertação do espírito feminino*, e, todavia, não muda as estruturas arcaicas e opressivas presentes em uma sociedade fundamentada no patriarcalismo. As mulheres continuam sendo condenadas e marginalizadas pelo seu comportamento. A diferença dessas personagens é a sua escolha pela renúncia à integração social – lê-se aqui integração social como um processo de legitimação da voz feminina em todos os níveis políticos e sociais.

Logo, no Bildungsroman feminino contemporâneo, a mulher tem a sua formação interrompida. Para tanto, Franco Moretti (2020) discute sobre o terror para o protagonista do Bildungsroman de tradição: uma formação incompleta ou sem sentido. Em congruência, para a mulher só resta a formação interrompida, já que em toda narrativa, independente dos percursos formativos, das aventuras, das inquietações, da fuga, dos processos de marginalização, a formação continua sendo restrita e possível apenas aos homens – para as mulheres, há a marginalização ocasionada pela tentativa da formação.

E *MYRA*?

Após essa explanação sobre o Bildungsroman na tradição e o Bildungsroman feminino, inicia-se a análise de *Myra*. Tendo o referencial teórico já exposto como o eixo, propomos a leitura do romance como um Bildungsroman feminino feminista e contemporâneo.

O romance *Myra*, de Maria Velho da Costa, publicado em 2008, narra as vivências de uma menina russa em Portugal do século XXI. Myra, ainda na infância, já se mostra como um corpo fadado à violência, tendo como seus primeiros algozes os pais. No entanto, o ponto de partida da narrativa é a primeira menarca de Myra, marcada pelo seu encontro com o cão Rambô. Depois, o leitor a acompanhará durante a sua adolescência até o início da vida adulta. Assim como em um Bildungsroman da tradição, os processos formativos da personagem são marcados por momentos de autoconhecimento.

Independentemente de a obra apresentar uma formação interrompida, isso não impede a sua leitura como Bildungsroman, porque está dentro de um recorte específico: um Bildungsroman feminino contemporâneo e feminista. Afinal, como já discutido sobre a teoria do Bildungsroman feminino, há outras obras a apresentar mulheres em seus processos de formação, mas sem o compromisso de discutir, seja por razões históricas, seja por razões sociais, a questão de gênero. Contudo, a narrativa de aprendizagem contemporânea apresenta o percurso formativo da mulher a partir de uma óptica feminista, em que se discute o gênero e suas consequências na formação e na legitimação do discurso feminino.

Ademais, o Bildungsroman enquanto subgênero tem um caráter fluido. Essa fluidez, como já comentado, permite sua perduração seja mais longa a comparado com outros subgêneros e conseqüentemente a inclusão de mudanças estruturais. Apesar de o Bildungsroman feminino contemporâneo apresentar características que rompem com o a tradição, quando olhamos a obra *Myra*, encontramos diversos pontos de congruência com romances como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Assim como Wilhelm, Myra

também sai da casa dos pais, mas não em busca de experienciar o mundo: seu objetivo é fugir da violência. Entretanto, a fuga da violência e a busca de um lar também se configuram como um desejo de integração social, motriz que move os desejos de Wilhelm. Além disso, a viagem é crucial em um Bildungsroman, situação presente em *Myra*,

O processo de transgressão de Myra não se dá apenas no plano da ruptura com o gênero Bildungsroman, já que a protagonista não precisa fugir da casa dos pais ou recusar um casamento para ser posta à margem. Para Myra a oportunidade de escolha é negada desde o primeiro momento. A heroína é uma jovem russa vivendo ilegalmente em Portugal. Seus pais a buscam em seu país natal e a trazem para uma vida de sofrimento e violência:

Myra sentou-se num molhe de corda que lhe picava as nádegas e começou a chorar de aflição; fugira outra vez para muito longe, nunca chegaria à casa a tempo de secar antes de eles virem, pela noite, derreados e sujos. Ia apanhar de novo, do cansaço e do medo deles. De nada servia ser a melhor na escola, era preciso ser a melhor no mundo. (COSTA, 2008:11)

Em suas primeiras descrições no romance, já encontramos uma personagem à deriva. No trecho acima, Myra está vagando em uma praia durante o entardecer, completamente aterrorizada, pois sabe que apanhará quando chegar em “casa”. Entretanto, a violência nasce como um produto resultante das estruturas sociais de opressão, resultado de sua posição como imigrante do leste europeu em Portugal. Segundo Manuel Carlos Silva, irremediavelmente os imigrantes sempre serão vítimas da exclusão social (2020:09):

As comunidades de imigrantes não só conferem às sociedades europeias um carácter multiétnico e pluricultural, mas vieram também pôr à prova o grau de interculturalidade, emergindo não raros certos conflitos, normalmente latentes, por vezes manifestos porque vistos como competidores. Com efeito, os imigrantes constituem um grupo/conjunto de grupos alvo de situações de exclusão social.

Os substantivos abstratos utilizados (medo e cansaço) também simbolizam o processo de desumanização das figuras, já que não são pessoas, mas sentimentos. A casa de Myra, que

não sabemos se é familiar ou não, também reflete a política do biopoder¹², no qual se reproduz a violência vivenciada no espaço público. Outro ponto a ser ressaltado são suas lembranças da infância, uma vez que sempre remetem a situações de violência:

Está sentada no colo da mãe, ainda na casa de Chelas, que partilha com o pai e mais oito expatriados do Leste. É de dia, mas ela e a mãe estão de pijama de felpa e roupão, estão doentes (...) Nada mais lhe lembra. Myra sacode-se, não quer que venham a seguir memórias dos açoites e das injúrias, a míngua e a fadiga, na casa da Caparica. A troca na escola do seu trajar e do seu falar, remendados, *Ser a melhor do mundo*, pagar um sacrifício, da avó, deles que não pedira. (COSTA, 2008:148)

Daniel Floquet Damasceno (2010) discute a possibilidade da prostituição infantil no romance. Ainda que, segundo o estudioso, não fique explícito, é possível compreender tal possibilidade a partir de reflexões de Myra. A casa de Caparica é um semibordel, fato retomado pela garota no episódio em que descreve a masturbação como uma passagem para uma noite sem sonhos *maus*: “Masturbava-se com alguma perícia, aprendida no semibordel da Caparica” (COSTA, 2008:105). Além da recusa de Myra em se lembrar de mais episódios de Caparica, ainda há sua aversão pela mãe:

E tu, quem te arrancou da boca da tua mãe, donde pendias todo húmido, lambido, quando ela te carregava na busca de nichos seguros? E os teus irmãos a ninhada dispersa, os cães têm sempre tantos gémeos. Quem interrompeu, quem matou a tua linhagem? Sou eu agora a tua gémea, Rambô. E os outros que conheço só de ler, todos mortos, uma ninhada de perdidos da mãe. Ai, ai, ilhas que só o tempo descobre. Ai, ai, eu, ai a pena e o medo que temos e fazemos. Foi tua mãe uma fera? Foi ela que te deixou cair os queixos nas mãos dos maus donos, submisso à porrada? A mim foi. Ai eu coitada, ai de nós. (COSTA, 2008:55)

A protagonista apresenta a mãe como uma fera que a entregou aos algozes. Portanto, depreende-se que a menina foi abandonada em um bordel, de onde conseguiu fugir ao encontrar o cão Rambô. A partir dessa hipótese, a transgressão do Bildungsroman se radicaliza, já que lidamos com uma mulher imigrante e violentada sexualmente. Boaventura de Sousa Santos, Conceição Gomes e Madalena Duarte, em *Tráfico sexual de mulheres: Representações sobre ilegalidade e vitimação (2009)*, discorrem sobre aumento da prostituição e tráfico sexual no fim

¹² Adota-se o conceito de Biopoder postulado por Foucault (2017:152), já que as técnicas de poder são reproduzidas em todas as esferas do corpo social. O Estado possui controle sobre os corpos e sobre as vidas, e tal configuração reflete a existência de Myra, que é “proibida de existir”.

da década de 90 e início da década de 2000 em Portugal. As principais vítimas eram imigrantes do leste europeu, assim como Myra. A exploração sexual de mulheres imigrantes, conforme analisado pelos autores, não é encarado pelo Estado como um problema, o que acaba aumentando a impunidade e o sofrimento das mulheres:

Assim, seja pela sua invisibilidade, seja pela sua demonização, as mulheres migrantes tornam-se particularmente vulneráveis a cair em redes de tráfico que as exploram e as violentam na sua dignidade. Não tendo visibilidade na especificidade e complexidade das suas situações, tal favorece, ainda, uma negligência nas políticas de acolhimento. (SOUSA SANTOS; GOMES e DUARTE, 2009:75)

Desse modo, Myra acumula camadas de vulnerabilidade social: mulher, imigrante, violentada. Na posição de prostituta, Myra se torna ainda mais negligenciada. De acordo com Gayle Rubin (2017), as prostitutas são colocadas como criminosas, ou seja, há mais um grau de marginalidade em Myra. Já Simone Beauvoir (2016:364) destaca que “Ao passo que a prostituta não tem os direitos de uma pessoa, nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina”. A prostituta como pária (adjetivo atribuído por Beauvoir) se torna uma exemplificação da máxima da exploração do corpo feminino. Portanto, Myra é uma despatriada, invisível em sua situação de imigrante. Como exposto no trecho acima, as mulheres imigrantes são veiculadas como demônios, principalmente as prostitutas. Em adjacência, Lilian Soier Nascimento (2006) traça um perfil descritivo para o imigrante na história da literatura:

Marcadamente desterritorializado, deslocado de seu lugar familiar, o imigrante encontra-se em trânsito. Ser entre culturas, torna-se símbolo da impossibilidade de apreensão totalizante do sujeito. Subjetividade sem repouso, híbrido por excelência, o imigrante faz incidir um olhar estranho sobre os conceitos de nação e de nacionalidade. É portador de uma dupla condição identitária, na sua busca de inserção no mundo: recusa e aceitação. Por isso mesmo, torna-se insígnia do sujeito contemporâneo, paradoxalmente nativo e estrangeiro, cosmopolita e de lugar nenhum. (NASCIMENTO, 2006:51)

A expressão de *lugar nenhum*, utilizada por Lilian Soier Nascimento (2006) para se referir aos imigrantes, se cola à imagem de Myra ao longo do romance. O leitor acompanha a travessia da personagem e sua tentativa de se enquadrar, ocupar espaços, construir afetos, havendo, porém, empecilhos para a realização desses feitos. Um eco atravessa a narrativa: Myra, ou personagens à sua volta, sempre repete: “*há sempre mais maus que os maus*”. A frase

funciona como um prelúdio sobre o destino da personagem. O fracasso da aliança, ou de reconciliação, da personagem com a sociedade inviabiliza a formação de Myra. O mundo, ao ser dominado pelo “mal”, não propõe um espaço para a formação da personagem.

Ainda que o caminho seja implacável para Myra, a figura do cão Rambô permite que ela encontre a legitimação do seu discurso. O encontro dos dois é emblemático. Ainda no primeiro capítulo, enquanto vaga, a personagem acha um barracão no qual decide se abrigar da chuva. Lá ela se depara com o cão abandonado e ferido. Maria Velho da Costa, brilhantemente, insere nessa cena a primeira menarca de Myra. Para Daniel Floquet (2010), o sangue menstrual também é uma maneira de selar o pacto entre o animal e a garota. Maria Fátima Marinho (2016) também explica que o processo de identificação ocorre entre as personagens, dado que ambos são vistos como perdedores sociais. Isto posto, o sangue simboliza não só o amadurecimento da menina, como também a identificação entre mulher e cão:

Foi então que Myra pensou que se tinha urinado de medo. As pernas estavam pegajosas, molhadas por dentro. Apalpou-se e viu pela mancha escura nos dedos que era sangue vivo. Logo havia de ser hoje, a primeira vez, Rambô, disse medo para o cão. O sangue puxa o sangue. (COSTA, 2008:14)

Rambô, o cão, não é apenas um mestre, um guia para Myra em seu *Bildung*. O cão também se transforma ao longo da narrativa. No início é visto como pior cão do mundo, mas ao longo da obra se humaniza. Em um momento de desconcentração com Myra, já na casa de Orlando Gabriel, companheiro da protagonista, Myra e Rambô estão na piscina. O cão, que possui dificuldades para nadar, é ensinado pela heroína. Nessa passagem há destaque para o seguinte pensamento de Rambô:

Com estas e outras, embora não percebesse metade das referências, Rambô ficava grato. Era estimado, era o que contava. Morreria ou mataria por eles. Não sei nadar, mas sei morrer de amor. (COSTA,2008:142)

O amor socializa o cão e, paralelamente, ocorre um processo de ressignificação do animal. *Myra* não é apenas um *Bildungsroman* feminino, como também um *Bildungsroman* fantástico. Rambô, livre de seus algozes, não simboliza mais o mal. Um traço lírico da narrativa

é a demarcação da transformação do cão em um mestre, um duplo e um porto seguro para Myra. Em vista disso, o cão sempre intervém e traz percepções sobre os comportamentos dos humanos:

Rambô olhava de um para outro. Pareciam parvos e não podiam despegar-se. Por que é que os humanos adiam tudo até ser tarde demais? Eu que sou um *ser sendo*, não sou assim lerdo. A sesta? Fora tudo um repente que se arrependiam? (COSTA, 2008:146)

Nesse momento, o cão reflete sobre Myra e Orlando Gabriel e não consegue compreender o motivo do jogo de sedução travado pelos dois. Afinal, o cão espera logo pelo enlace amoroso. Nesse parágrafo também se nota uma alusão ao romance de Clarice Lispector *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Na narrativa de Lispector, a protagonista Lóri perpassa por um processo de formação, como destacado no título da obra. O *Bildung* de Lóri se desenvolve durante a construção de uma conexão amorosa profunda com o professor de filosofia Ulisses. Numa passagem da narrativa, Lóri confessa o seu fascínio por ver as pessoas *sendo*, especialmente Ulisses. Após essa confissão, os dois, ainda que interiormente, percebem a importância do ato de observar o aprendizado de outrem.

Ambos sabiam que esse era um grande passo dado na aprendizagem. E não havia perigo de gastar este sentimento com medo de perdê-lo, porque ser infinito, de um infinito de ondas do mar. Eu estou sendo, dizia a árvore do jardim. Eu estou sendo, disse o garçom que se aproximou. Eu estou sendo, disse a água verde da piscina (...) Lóri estava fascinada pelo encontro de si mesma, ela se fascinava e quase se hipnotizava. (LISPECTOR,2016:62)

Quando Rambô afirma que ele é um *ser sendo*, o cão se coloca como sujeito de seu processo de aprendizagem. Em consequência, ele acaba estimulando Myra a atravessar esse caminho. Além disso, a alusão a Clarice Lispector não se reduz apenas à ideia de estar sendo. Há também a materialização desse diálogo, já que, após a afirmação do cão, vemos Myra se encontrar com Clarice pelos livros: “Tinha lido Clarice Lispector com muita agonia, mas tinha entendido tudo. Quase tudo” (COSTA, 2008: 147). A leitura angustiante de Lispector comprova o processo de *estar sendo* descoberto pela menina, que, no entanto, ainda não percebe o fenômeno, o que justifica a sua dificuldade em entender Clarice. Ademais, a protagonista

sempre está em constante contato com a literatura, não só de Clarice Lispector, como também de Maria Gabriela Llansol, de Camões, entre outros. A protagonista também busca nesses autores figuras para guiá-la em seu processo de aprendizagem.

A figura de Rambô tem papel fundamental para evidenciar o processo de aprendizado e a importância do autoconhecimento. Mesmo que o animal desconheça a autora brasileira, a sua existência já segue *sendo*, como algo inerente à sua personalidade. Também é possível observar outros momentos na narrativa em que Rambô age como mestre de Myra. Outro exemplo dessa situação ocorre quando Myra reflete que ela é diferente de outras mulheres, pois não se perde de si quando se apaixona, e o cão se mostra descrente ao ouvir tal falácia e declara: “Ai, perdes, disse o cão. Vais ver. Ou eu não seja cão.” (COSTA, 2008:150). Nesse diálogo, o cão metaforicamente se estabelece como uma voz interior para alertar Myra sobre as consequências da paixão, funcionando como um duplo.

Os mestres no caminho de Myra não se reduzem apenas aos encontros literários, musicais, cinematográficos e a Rambô. A formação também reside no encontro com o outro, ou seja, nas pessoas que conhece durante sua curta travessia. Em *A Teoria do Romance II- As Formas do Tempo e do Cronotopo*, Bakhtin (2018) discute sobre o conceito de cronotopo. Para o filósofo, a relação do tempo e do espaço são indissociáveis dentro do romance, já que sedimentam o enredo. Há dois tipos de cronotopo observados por Bakhtin (2018) no romance grego: o cronotopo do encontro e o cronotopo da estrada. De acordo com Bakhtin (2018), o motivo do cronotopo do encontro é a necessidade de *reconhecimento/não reconhecimento* do herói. Já o cronotopo da estrada está intrinsecamente ligado ao cronotopo do encontro, pois a estrada é o espaço dos encontros. O autor também alerta sobre narrativas que são desenvolvidas por meio do cronotopo da estrada. Essa construção fundamentada no processo de reconhecimento a partir do cronotopo do encontro e do cronotopo da estrada é eixo para a construção do Bildungsroman, já que a narrativa de aprendizado transcorre a partir do encontro

e da partida. Consequentemente, os mesmos eixos do Bildungsroman de tradição são vistos em *Myra*. A estrada propicia encontros fundamentais para o desenvolvimento dos personagens, em especial de Myra:

Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num ponto espaço temporal os caminhos percorridos no espaço e no tempo por uma grande diversidade de pessoas-representantes de todas as classes e condições sociais, crenças religiosas, nacionalidades, faixas etárias. Aí podem encontrar-se por acaso aqueles que normalmente estão separados pela hierarquia social e pela distância espacial, aí podem surgir quaisquer contrastes, diferentes destinos podem encontrar-se mutuamente e entrelaçar-se. (BAKHTIN, 2018:219)

Ainda segundo Bakhtin (2018), a estrada é uma metáfora para vida e permite encontros e experiências diversas. Em *Myra*, os encontros são marcados pelo confronto de personalidades distintas, como sinalizado na teoria do cronotopo. Entretanto, Myra não assume sua verdadeira face nesses encontros. Durante a narrativa, a jovem e o cão não revelam seus nomes verdadeiros para aqueles que conhecem. Assumem personalidades diferentes: Sónia e César, depois Sophia, Maria Flor e Piloto, Elena e Douro, Ekaterina Ivanova e Ivan, por fim apenas Kate para Gabriel Orlando¹³. A troca de nomes justificada pelo medo de se revelar conduz os encontros de Myra, mas a jovem, desde o início da narrativa, sabe o quão falha é essa escolha: “Vem a dar ao mesmo, Sónia. Um nome é um destino. E depois? Não é não, senão a pessoa mudava de destino cada vez que mudasse de nome” (COSTA, 2008:33). Nesse breve diálogo com o Kleber, o leitor já se depara com a prerrogativa do fim anunciado da jovem e do animal, pois, ainda que troquem de nomes, o fim está posto, não sendo possível fugir.

A primeira casa que recebe Myra após a fuga é a da pintora Mafalda. Myra e Rambô assumem outras personalidades, tornam-se, em um primeiro momento, Sónia e Ivan; depois, Sophia e Ivan. Myra é levada por Kleber a Mafalda. Kleber é um caminhoneiro alemão que encontra a menina e o cão na estrada. Após conversarem e o homem acolher Myra e o cão, a garota indaga o caminhoneiro “O Sr. Kleber é professor? Não, mas fui bem ensinado” (COSTA,

¹³ Gabriel Orlando é um personagem de *Irene ou o Contrato Social*, de Maria Velho da Costa. O rapaz de origem africana volta em Myra para ser seu primeiro amor.

2008:35). A resposta do homem já é um sinal da personalidade que ele irá assumir em sua convivência com Myra, embora a garota já tenha consciência sobre as verdadeiras intenções de Kleber: “Mas quer-me bem, e Kleber também **apesar de me pôr a mão na coxa por cima de roupa**, como se fosse meiguice, os olhos cúpidos e repelentes da cupidez travada pelo cálculo do risco.” (COSTA, 2008:42). O grifo presente na citação chama a atenção para a violência implícita que Myra sofre de Kleber. O indício do desejo sexual do homem mais velho, ainda que não se concretize na violação sexual, se mostra como símbolo da dominação masculina.

Apesar dessa situação, Myra continua a absorver aquilo que Kleber diz e o coloca em uma posição de mestre – a mesma situação se repete com Mafalda. Mas, para ambos, Myra não é tão bem quista. O exemplo desta rejeição de Mafalda por Myra revela-se no primeiro contato. Mafalda recebe Myra dizendo, ainda que inicialmente, sobre o cão: “Não é a primeira vez que tenho criaturas de alto risco em casa” (COSTA, 2008:40). Embora a afirmação se refira ao animal, a pintora menciona criatura(s), deixando implícito seu julgamento sobre Myra. Essa cena reafirma o pacto selado entre Myra e Rambô. Ademais, a união dos dois irá perpassar por toda a narrativa, um pacto refletido na construção e na identificação das personagens, porque para os outros eles são criaturas de riscos.

Myra e Rambô vivem momentos felizes e efêmeros na casa de Mafalda. Myra conhece a arte, a literatura, tem contato com outras línguas, como inglês e o alemão. Assim como Meister que foge da casa dos pais para viver pelo teatro, Myra tem sua iniciação na vida intelectual. No entanto, diferente do herói de Goethe, Myra não pode se permitir a viver para descobrir suas aptidões. Em determinado momento, a jovem descobre um plano de Mafalda de assassinar o cão. Logo, temos mais um entrave para a sua formação. Outra vez, a violência a persegue. Já decidida, Myra vai até o cão e conta suas intenções. O diálogo travado funciona como estrutura para toda narrativa, já que a personagem confessa: “A minha vida não é igual as outras, Rambô. Eu fui proibida de existir. Fui roubada de poder ser.” (COSTA, 2008:55). A fala da personagem

indica que não há surpresas na narrativa: Myra não pode existir, pois simboliza o avesso – reforçando a ideia de que, apesar de assumir outros nomes, outras personalidades, a jovem sempre continuará fora do lugar.

Após a fuga, Myra e Rambô param em uma “orla de uma vila, mal iluminada, amarela”. Nesse novo contexto, os dois sofrem com a fome e frio. Para amenizar a situação pela qual passam, buscam alimento em um bar. Nesse momento se dá um novo encontro. Myra e o cão são alvo de atenção. Para disfarçar e despistar as pessoas, a garota começa falar em alemão, imitando Kleber. As palavras de Kleber ecoam em sua mente. Ao relembrar suas declarações, Myra pensa: “Kleber, pobre Kleber, fora um mestre de disfarce. Como a avó longe, os brutos pais apenas entrevistados” (COSTA, 2008:65). Nesse sentido, é possível construir mais um paralelo entre Myra e Wilhelm Meister, pois, como analisa Wilma Maas (2000), Meister está sempre procurando por um mestre, um mentor, assim como Myra.

Apesar de os mestres se mostrarem como mestres de disfarce, conforme mencionado por Myra, fato que alude não só aos mestres, mas também à sua figura de várias faces, essa busca acontece. Logo, os mestres também acabam atuando como um duplo para a personagem, isto é, as experiências compartilhadas entre a menina e seus mestres vão se incorporando em suas atitudes, ajudando a garota a vencer, inicialmente, os desafios apresentados na narrativa e a promover a autorreflexão.

Em contrapartida, nem todos os encontros são marcados por mestres de disfarce, como Kleber. Se no primeiro encontro se destaca o contato de Myra com a arte e a literatura, o segundo encontro, ainda que breve, apresenta a religião e seu papel social na sociedade portuguesa e no percurso formativo de Myra. A protagonista e o cão se encontram com um padre, chamado Frei Bento, uma freira, de nome Maria Augusta, e uma mulher em trabalho de parto, Licínia. Os religiosos têm como missão levar a fiel grávida para o hospital, mas a

calamidade da situação não impede que o padre se sinta intrigado com a situação de Myra e Rambô.

Já no primeiro contato com Myra, o padre oferece uma carona, apesar dos protestos da freira que o acompanha: “Vamos Frei Bento, ou esta pecadora ainda nos fica aqui” (COSTA, 2008:68). O frei ignora o aviso da Irmã e ainda a repreende, lembrando que todos são pecadores, mas a freira segue com críticas: "Esses cães nunca são mansos, disse peremptória a Irmã Maria Augusta. Vamos Padre (...) estes **cães são demoníacos**, Frei Bento, e a rapariga tem **cara de assombração**. Vá por mim, que tenho experiência **do puro mal**” (COSTA, 2008:69). A Irmã associa Myra e Rambô a figuras demoníacas: os dois são o puro mal. Tal comparação se equipara a apresentação de Mefisto em Fausto: “Por isso, tudo a que chamais / De destruição, pecado, o mal, / Meu elemento é, integral”¹⁴. O demônio se coloca como um mal integral, assim como Myra e Rambô são vistos pela freira. Mas, diferente do Mefisto da tradição alemã, Myra e Rambô são referidos como representantes do maligno por serem figuras marginalizadas. Ele, por ser um cão de uma raça hostilizada; ela, por ser mulher e russa.

Nessa nova situação, Myra embarca com o cão no automóvel do frei. A garota assume uma nova personalidade, chama-se Maria Flor, e o cão, Piloto. Além do novo nome, Myra adota uma nova personalidade: “Myra, briosa, retomou um conto, a tartamudez de Ismael sendo o modelo, fonética e semântica ajustadas a uma bruteza inocente” (COSTA,2008:70). A imitação do comportamento de Ismael, filho da cozinheira de Mafalda, ocorre para convencer os religiosos de sua pureza. De acordo com Luciana Zardo Padovani (2016:64), “Na concepção de Myra, o fato de Ismael apresentar deficiência intelectual é um fato gerador de compaixão, sentimento o qual apagaria a carga simbólica representada pela sua origem. Ao agir assim, a imigrante reproduz as práticas atenuantes de preconceito”. Embora o comportamento de Myra

¹⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von. Fausto: uma tragédia-Primeira Parte- São Paulo: Editora 34, 2017 (3ª edição) p.119 versos 1340-1344

seja marcado pelo preconceito, ainda se sobressai a atitude da menina que busca ser “inocentada” por meio da deficiência intelectual.

Mas seus esforços são em vão: “Frei Bento ria. Myra entendeu que ele não acreditava em uma palavra e que isso, para ele, não tinha importância nenhuma” (COSTA, 2008:71). A conversa entre Myra e o frei recai em caminhos mais profundos. O padre questiona a menina sobre sua crença em milagres e recebe uma resposta que desfaz o papel de “fácies de tolinha” encenado por Myra: “Acredito, Senhor Padre. Mas os milagres são como o vento, e *o vento sopra onde quer*” (COSTA, 2008:71). O trecho está grafado em itálico na obra, pois se refere ao capítulo 3, versículo 8 de João, que apresenta o encontro de Jesus com Nicodemos. Essa passagem bíblica simboliza renascimento por meio do espírito, já que Jesus convida Nicodemos a encontrar a luz, a renascer, afirmando que o Espírito sempre se estabelece nos corações dos filhos de Deus. Analogamente, no encontro de Myra e o Frei, temos uma mimese da passagem cristã. No momento de despedida, o padre e Myra travam um diálogo “Vai filha, vai, e que tua fé te acompanhe. Piloto, ainda que seja de derrota, há-de ser tua ressurreição. Tem fé, filha. (...) Não tenho essa fé, disse Myra. Não faz mal, disse o padre-santo. Ela tem-te a ti. O espírito indomável, tem-te a ti” (COSTA, 2008:73). O Espírito e a possibilidade de ressurreição anunciados por Jesus para Nicodemos se materializam para Myra por meio das falas do Frei. Entretanto, o aviso do padre a respeito de Rambô, em que o cão significa a derrota e a ressurreição, reafirma o fracasso da menina. Embora o divino seja representado na figura do padre-santo, não é capaz de salvar Myra de sua “crucificação”.

Todo percurso formativo de Myra irá anunciar seu fim. Não é uma surpresa para o leitor a derrota, já que em cada percurso da narrativa ela é anunciada. Não só “há sempre mais maus que os maus” ecoa como um *leitmotiv*, mas também as alusões ao destino de Myra e Rambô são repetidas de diferentes formas durante o percurso formativo dos dois. O seu terceiro

encontro não é diferente. Dessa vez Myra irá encontrar com Alonso, um velho cego, e sua cachorra Lira.

Myra assume uma nova personalidade, assim como Rambô. Agora são Elena e Douro, respectivamente. Ainda que o velho seja cego, ele desconfia que Myra seja estrangeira. A garota se denomina como grega em alusão ao nome assumido no terceiro encontro, Helena de Tróia. Desta vez a jovem pode se tranquilizar, pois Alonso está interessado em contar a sua história, diferente das outras passagens, em que Myra se preocupava em manter sua máscara intacta por meio de mentiras. “A boa pausa em que não era mais Sherazade, era a que ouvia.” (COSTA, 2008:80). A heroína não precisava inventar mil e uma histórias, poderia repousar e ouvir, como em um encontro entre mestre e aprendiz, retomando a narrativa de formação, marcada pelo aprendizado.

Segundo Walter Benjamin (2012), há dois tipos de narrador: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro nunca saiu de seu lar e cultivava a história e as tradições de seu país. Em contrapartida, o marinheiro narra suas aventuras e descobertas no estrangeiro. Entretanto, Walter Benjamin (2012:215) destaca “No sistema corporativo associava-se o conhecimento de terras distantes, trazido para casa pelo homem viajado, ao conhecimento do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”. Logo, há a coexistência dos diferentes tipos de narrador. Essa ambivalência se reflete em Alonso, pois, ao contar sua história, intercala suas vivências como imigrante e o legado cultural que carrega, ainda que esteja em um ambiente distante do corporativo, se mantendo como um trabalhador sedentário e um marinheiro – literalmente.

Em corroboração ao perfil do narrador, também é válido destacar a figura de Alonso enquanto cego. Conforme Flaviano Batista Nascimento (2020:128), “(...) ao longo da História, desenvolveram-se e discriminaram-se três protótipos de cego: o cego antigo (ou da Antiguidade), o cego modelar (o representante da classe dominante) e o cego moderno (ou da

Modernidade)”. Embora a narrativa transcorra na contemporaneidade, o perfil de Alonso se enquadra no cego da antiguidade, uma vez que, de acordo Flaviano Batista Nascimento (2020:134), o protótipo do cego antigo “era um homem especialíssimo e engenhoso, dotado de grande memória civilizacional”, além disso o estudioso destaca que na Grécia Antiga a cegueira era um sinal divino, porque retira a capacidade de enxergar, mas atribui a possibilidade de se integrar em sociedade, tornando o homem cego uma referência no corpo social. Em *Myra*, Alonso se torna esse referencial “Vê vultos, senhor Alonso? Myra nunca mais havia de chorar, nem por si, nem por outrem. Vejo, não viste que vejo? Com a alma e as pontas dos dedos que restam. Vejo sim.” (COSTA, 2008:84). No trecho em destaque, nota-se a divindade de Alonso, em que a alma e a ponta dos dedos se tornam os olhos do personagem.

Na Antiguidade Clássica, o cego, além de representar a divindade, também é simbolizado em Homero. O poeta grego era um homem cego – importante ressaltar que a cegueira homérica não é um consenso histórico¹⁵, assim como a autoria de *Odisséia* e *Ilíada* por parte do poeta grego, e quiçá sua existência. Todavia, Homero continua sendo um dos maiores representantes da poesia clássica. Além disso, ao compreender seu perfil como de um homem cego, é possível estabelecer mais uma analogia em *Myra*.

Ao adotar o nome Elena e se identificar como grega, Myra traz a tradição grega consigo. Assim como o nome Maria, ainda que seguido de flor, retoma a trindade santa e acarreta o encontro com padre. Além disso, Sophia, primeiro nome utilizado, significa sabedoria, fato que se relaciona com a educação que recebe na casa de Mafalda. Outro ponto a se dissertar é o fato de Mafalda exigir que Myra seja chamada de Sophia, não Sônia, como pontuado pela garota, já

¹⁵ De acordo com Ana Elias Pinheiro (2005), em *HOMERO. TENTATIVAS DE (RE)CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA NA ANTIGUIDADE*, a cegueira de Homero era “unanimidade entre os biógrafos da Antiguidade. Para todos eles, Homero fora cego e dessa situação resulta o nome pelo qual ficou conhecido: Homero, o ‘Cego’, designação eólica para aqueles que, tendo perdido a visão, necessitavam de alguém que os guiasse.” (2005:114). Para tanto, ainda que na modernidade haja um desacordo, optamos por adotar tal construção, a fim de resgatar mais uma referência presente no romance *Myra*.

que Sônia se aproxima da pronúncia de Sophia em russo¹⁶: “Sophia Nicolaievna Stabnikov. Chamavam-me Sônia, mentiu. Sophia ficas. Sônia, aqui, é nome de carteirista endinheirada. Sophia, ficas. E o cão também. Sônia, francamente! (COSTA, 2008, p. 38-39).” Para tanto, ainda que não seja possível fugir do destino por meio dos nomes adotados, é a partir dessas personalidades que Myra se constitui, isto é, perpassa por seu processo de formação.

A literatura também é um elemento significativo no encontro de Myra com Alonso, pois o velho cego cita o Soneto Cem de Camões, reconhecido por Myra. “*Eu vivi no mundo muitos anos cansados. Corri terras, e mares apartados, buscando à vida algum remédio.* Soneto Cem, pensou Myra, do único livro que trazia na mochila. Mas nada disse, pasmada.” (COSTA, 2008:81). A referência a Camões não só simboliza a menção ao maior poeta de Portugal, como também recupera o símbolo cativo do universo literário português: o mar. No Dicionário de Literatura, tal tema aparece como algo inerente à literatura canônica.

Tema tão rico, bem se pode dizer que nenhum escritor ou autor de obra portuguesa interiormente válida lhe ficou indiferente, nenhum deixou de sentir na sua obra a presença visível ou invisível do mar português a temperar impulsos, a propiciar senhor, a equilibrar a razão com a aventura (1997:598)

Na literatura portuguesa, o mar está presente no trovadorismo, classicismo, modernismo, ou seja, ultrapassa as convenções temporais e permanece retratando o heroísmo e a glória portuguesa. Alonso, como imigrante holandês, quando cita Camões e destaca a relevância do mar em sua vida, aproxima-se do povo português. A aproximação torna-se um processo de naturalização, já que, a partir do mar, o vínculo entre o imigrante e a nação estrangeira se estabelece. Em congruência, Luciana Zardo Padovani (2016) ressalta que o mar funciona como um elo para aproximar a realidade de Myra e Alonso e apresentar uma esperança

¹⁶ O Dicionário de Nomes Próprios destaca que o nome Sônia é oriundo do nome russo Sonja, que significa sabedoria, já que possui a mesma etimologia de Sophia.

para Myra: a possibilidade do acolhimento nas terras portuguesas, assim como ocorre com Alonso.

O “Soneto Cem” simboliza a materialização da vida do idoso cego. Por sua vez, é identificado por Myra como um semelhante, porque ambos são imigrantes (ele é holandês), ambos possuem cães (Rambo e Lira) e ambos vagam pela praia, sem laços afetivos que os prendam, a exceção dos caninos. (...) A acolhida do idoso holandês/português apresenta-se como um caminho possível da aceitação de Portugal como uma nova pátria para a imigrante, assim como aconteceu com Alonso. (PADOVANI, 2016:65)

Em suma, o terceiro encontro de Myra se estabelece como uma possibilidade de mudança do *establishment*, uma vez que Alonso é aceito em Portugal. Entretanto, Alonso reforça a narrativa mítica que remonta à antiguidade clássica e, perante a isso, não há a possibilidade da aceitação de Myra se concretizar. O sujeito contemporâneo, seja em Portugal, seja no mundo, vive em uma nova construção social: a necropolítica. Para Achille Mbembe (2018), o conceito de biopoder não será suficiente na contemporaneidade para abarcar as relações e o domínio do Estado em decidir quem morre e quem vive. Assim surge a Necropolítica, a política da morte. Além disso, a imigração atenua ainda mais a interferência do Estado na vida privada, pois, a partir das políticas de anti-imigração, se subjuga ainda mais os corpos vulneráveis. Tal situação, unindo-se ao sistema neoliberal, reafirma a proibição da existência de sujeitos como Myra e Rambô.

Entretanto, no último encontro de Myra com Orlando Gabriel, ou Gabriel Rolando – como ele se apresenta inicialmente – Myra e Rambô assumem novas máscaras: Ikaterina e Ivan. Mas Gabriel, porém, a chama de Kate. A figura de Orlando Gabriel simboliza o locus *amoenus* de Myra. A narrativa fantástica, em que animais falam, agora recria um ambiente de conto de fadas: Myra é a Cinderela, Orlando aparece como um príncipe salvando temporariamente a protagonista do seu fim. Os dois vivem um romance utópico, reclusos a um mundo onde poderiam serem felizes.

O lar de Orlando é denominado como a Casa Branca, que nasce em oposição à Casa Grande da pintora Mafalda, lar anterior de Myra. Enquanto Mafalda, ainda que tenha acolhido Myra, simboliza a figura do opressor, na casa de Orlando Gabriel haverá a dissipação da opressão. A casa é denominada por seu proprietário como a *casa inteligente*. Além disso, a construção se estabelece como uma antítese arquitetônica por abrigar as cores preto e branco: “Era um grande bloco branco, com irregulares frestas negras, alas brancas desiguais que se entendiam pelo verde como braçadas de um animal assimétrico agachado. Perto de uma lagoa negra (...)” (COSTA, 2008:95). A descrição da casa segue se dividindo entre telhas e lago negros, mas rodeada por uma paisagem idílica formada por um mar entremeado em areias brancas. Daniel Floquet (2010) aponta a oposição das cores na construção da casa como um simulacro das divisões na sociedade ocidental, uma dicotomia entre a expectativa eurocêntrica e a realidade diversa:

Ao defini-la como uma «micropaisagem», é provável que se esteja a representar, simbolicamente, uma imagem do próprio planeta – ou, pelo menos, do Ocidente. Uma representação, no entanto, crítica e perturbadora, por apontar precisamente a ilusão que o caráter hegemônico do Ocidente insiste em manter sobre si mesmo: definir-se como homogêneo, um padrão «branco», quando na verdade não o é, algo que o sincretismo do próprio quadro de funcionários – formado por empregados de diversas nações, como o ucraniano Igor, as cabo-verdianas Cremilda e Antónia, o africano Euclides e o chinês Wong – insiste em lembrar.

Os integrantes da casa, como mencionado por Floquet, também se tornam representantes dessa diversidade: nações distintas vivendo em harmonia. Também se acrescenta a união de Myra, russa, e Orlando, sul-africano. Entretanto, a harmonia ocorre no espaço privado, e nesse momento da narrativa a formação de Myra parece possível. É preciso ressaltar o caráter privado em que essa formação se estabelece. A organização social da casa não reflete o exterior, principalmente, no momento da festa que foi motivada por uma grande chuva. De acordo com Yasmin Serafim Costa (2021:121):

A partir desse ponto, o romance de Maria Velho da Costa amplia o foco da crítica social para além do que se passava com a protagonista. O momento de confraternização, sem a hierarquização dos dias comuns, é o auge do ideal anunciado

por Grândola, Vila Morena. Durante esse breve intervalo, nacionalidade, gênero, classe social ou etnia não mais delineiam a ordem do mundo.

Todavia, Orlando não pode salvar Myra, pois, assim com ela, ele também é fruto da violência. Em seu aniversário de 17 anos, a protagonista descobre que seu amante é castrado. Orlando explica a barbárie que sofreu: “Foi o preço que eu paguei para entender que o Holocausto não acabou, não acaba nunca do Sudão ao Bangladesh, ao Kosovo, o horror do mundo, como larvas na carne viva, não acaba nunca” (COSTA, 2008: 167). A sina que ecoa em “*há mais maus que os maus*” se torna concreta na figura mutilada de Orlando.

As personagens, por meio do amor, vencem a barbárie momentaneamente e decidem compartilhar a vida. Myra e Gabriel vão morar em Lisboa. O padrasto de Gabriel, assim como toda sua família, faz parte de uma elite econômica que poderá proporcionar privilégios ao casal. No entanto, a sina volta a ecoar no romance: o casal é abordado por ladrões na estrada que leva até Lisboa, mas não são desconhecidos, pois os criminosos são os antigos donos do cão. Sem piedade, eles matam Gabriel Orlando. O cão e a menina são levados pelos homens a uma mulher que gerencia um esquema de prostituição. Os dois são entregues à sorte. Nessa situação, “escolhem” o suicídio e se jogam do prédio onde estavam. Como anjos, se despedem, ratificando mais uma vez que são proibidos de existir. Ademais, a morte-fuga é a maneira que Myra encontra para não sucumbir ao sistema predatório, e não deve ser vista como sinal de fraqueza.

Além de Rambô ser o principal guia de Myra na narrativa, outra força é construída no romance: a cada capítulo, Myra e Rambô se aproximam mais do fracasso social. Não só o eco presente na narrativa – *há sempre mais maus que maus* –, como também o passado, o presente e o provável futuro dos dois apontam para isso. O fracasso social se institui nesse Bildungsroman, pois há o apelo no início para a integração social. Myra e Rambô, em sua viagem de fuga, vão buscando um lar, uma promessa de serem aceitos. A menina russa não

sabe onde deve ir: “Myra esteve tentada a se revelar, mas resistiu. Ainda não lhe tinha dito que queria ir para casa e não sabia onde era” (COSTA, 2008:107). Esse trecho em destaque, retirado de uma conversa entre Myra e Gabriel, demonstra esse desejo de Myra de se encontrar e, ao mesmo tempo, a incapacidade da realização desse desejo.

Walter Benjamin (2005), em seu ensaio *Sobre o Conceito de História*, analisa as concepções de história. Para o filósofo, a história precisa ser construída para combater a classe dominante. No entanto, os historiadores acabam desenvolvendo um sentimento de empatia com o vencedor, situação que favorece as narrativas da classe dominante. A partir disso, a história segue sendo palco para os vencedores, isto é, a classe dominante. Em contrapartida, a literatura se torna um espaço que cede o lugar para os perdedores. Embora a narrativa não dê conta de mudanças estruturais, ao menos as tentativas de transformações resistem no mundo literário.

No percurso formativo de Myra vemos essa situação. Maria Velho da Costa abre um espaço negado na história para Myra, uma jovem russa, imigrante em Portugal. Ainda que haja a subversão dos valores e do discurso dominante, a história continua implacável. O perdedor tem a voz, mas não tem a possibilidade de legitimá-la. O único momento que a personagem tem o poder de escolha é no suicídio:

O cão, aterrado, disse,
Tem de ser?
Myra disse,
Tem de ser. (COSTA, 2008:221)

Myra e Rambô vivem em estado de fuga e encontram na morte a solução para os problemas. Não há como evitar. Desde o início sabemos que a existências deles não era permitida. Vemos no romance as características do Bildungsroman feminino: por meio da fuga da casa dos pais, as relações sociais e o processo de amadurecimento. Todavia, para Myra é reservada a interrupção da formação. A personagem morre próxima de atingir a maioridade, demonstrando a impossibilidade da formação completa para mulher na sociedade contemporânea.

E MAINA MENDES?

Maina Mendes, o primeiro romance publicado por Maria Velho da Costa, em 1969, dividido em três capítulos – A Mudez, O Varão e Vaga –, é considerado como uma obra disruptiva pelos críticos literários por instaurar um experimentalismo linguístico que reflete o caráter subversivo do romance. Sobre isso, Eduardo Lourenço, no prefácio de *Maina Mendes*, reflete que:

(...) uma ordem feminina com a sua legalidade própria, a sua audácia, os seus valores, a sua fala cada vez mais centrada na escuta de uma diferença assumida como signo do mundo. É a primeira etapa na construção de um universo autônomo que mais tarde dispensará como norma o outro que desde sempre lhe permitiu existir. (LOURENÇO, 1997: 11-12)

Na reflexão de Lourenço, vemos mais uma vez a ratificação da força da narrativa de Maria Velho da Costa ao institucionalizar o debate sobre a figura das mulheres. Com esse objetivo, a obra narra a história de Maina entre o fim do século XIX até meados do século XX. O foco narrativo é a personagem Maina. No entanto, a sua voz na narrativa não aparece com frequência, já que se sobressaem a voz de seu marido, a voz de seu filho e a voz de um narrador extradiegético-heterodiegético. De acordo com Adriana Monfardini (2010), o narrador é extradiegético-heterodiegético, pois se divide em uma focalização interna e externa, ou seja, focada em Maina e nos outros personagens.

A protagonista toma a voz na narrativa em instâncias específicas, como a morte de sua “mãe” Hortelinda, mas a tomada da voz não inviabiliza a construção do discurso de Maina e da passagem pelo processo de autoconhecimento e integração do eu. Diante de disso buscamos analisar a narrativa como um romance de transformação e renascimento.

Em congruência, anteriormente já propomos a leitura do romance *Myra* como um Bildungsroman. Já *Maina Mendes*, embora possua traços de formação na construção da narrativa, não é possível ser lido como um Bildungsroman, uma vez que a personagem Maina

não apresenta uma intenção de integração na sociedade. Nesse sentido, Adriana Monfardini explica (2010:17):

Não deixa também de chamar a atenção o fato de a heroína, que dá seu nome ao romance, ser a personagem cuja voz menos se escuta. Mas talvez o que haja de mais insólito em *Maina Mendes* seja o fato de ela aceitar e exigir a sua marginalidade, fazendo desse espaço marginal um espaço de diferenciação e resistência. Assim, a subtração do direito à palavra é convertida, em *Maina Mendes*, em mudez voluntária, assim como é voluntária a sua exclusão do convívio social. Desse modo, *Maina Mendes* se nega a praticar o jogo das convenções, em que a mulher é necessária como presença figurativa, mas não atuante. Assim, a personagem entra em choque com as regras estabelecidas, segundo as quais à mulher não é permitido jogar, mas muito menos sair de campo.

Para estudiosa Adriana Monfardini, a protagonista *Maina* é uma mulher que vê no espaço da marginalidade um local de resistência e de mudança. No entanto, a marginalização não é alterada, mas ressignificada, já que não deixa se tornar algo marginalizado para todo corpo social, uma vez que a personagem continua a ser julgada. A diferença é que o julgamento não a afeta mais. De acordo com Cristiana Ferreira Pinto (1990:16), “A personagem do ‘romance de renascimento’, portanto, está disposta a abrir mão de um determinado sentido de ‘integração social’, para alcançar algo mais valioso e satisfatório – a integração do EU”. Tanto a discussão travada por Monfardini em relação a *Maina* quanto a descrição de Cristiana Ferreira Pinto sobre o romance de renascimento ou transformação se unem para a leitura do romance *Maina Mendes* como um romance de renascimento. A personagem *Maina*, ainda que conteste as estruturas sociais, não consegue ser legitimada na sociedade, como ocorre nos romances de formação de tradição. Também não há uma formação interrompida, como aparece nos romances de formação femininos contemporâneos, pois há toda a construção de uma reflexão e um processo de autoconhecimento de *Maina*, que ocorre na sua infância, vida adulta e velhice. Isto é, em *Maina Mendes*, a protagonista resiste até o final em sua recusa do *status quo*.

Para tal finalidade, iniciaremos a análise pela figura do narrador extra diegético presente na primeira parte da narrativa: *A Mudez*. Nas primeiras aparições de *Maina*, a personagem já é descrita como uma menina “paramentada de boneca limpa”:

Maina Mendes desenha agora o “arreda” do irmão do rei, não são do rapaz oculto na menina sã a desbravar, mas antes de **uma fúria de fêmea e atilada**, de uma persistência maior em ir-se ou acabar o em torno. Maina Mendes distingue-se de todos os pregados na manhã detrás de um vidro numa casa que lhes não é lição de vida, por sua lama escorraçada e seus insectos mortos, por tão conhecida em suas leis e odores (...) **distingue-se por uma qualidade de fero amuo marcado desde o início, pela firme constância em desapontar, não pela vivacidade, mas pela parcimônia e pela contenção levadas ao absurdo.** (COSTA, 1977:23) (grifos nossos)

Além de ser vista como uma menina fantasiada de boneca, o narrador continua a caracterizar Maina negativamente. Os substantivos e adjetivos utilizados sempre remetem a ferocidade da menina, comparando-a aos animais. Como consequência de seu comportamento, segundo o narrador, Maina terá uma firme constância em desapontar, mas o desapontamento ocorre por meio da renúncia, do silenciamento, da anulação, já que a contenção e a parcimônia são as responsáveis. Portanto, Maina transforma a ordem vigente: ao inverter os valores, aquilo que é dado como submissão se torna rebelião. José Ornelas explica que essa inversão simboliza uma autolegitimação da mulher (1989:15): “A mudez e a loucura são dos poucos espaços que pertencem ao domínio de indivíduos marginalizados como a mulher, e é a partir desses espaços discursivos que a mulher pode apresentar a afirmação feminina do ser.”.

Maina Mendes é um exemplo do Bildungsroman interior, no qual o processo de integração do eu conduz a narrativa. A integração do eu se estabelece no autoconhecimento e na renúncia de uma validação social por parte de Maina. Ademais, o modo como a infância da protagonista, por meio da visão de um narrador não confiável, aparece na narrativa anuncia a posição subalterna de Maina na sociedade. Em sua casa, a única que lhe dá valor é a cozinheira Hortelinda. Sua mãe, seu pai e a empregada Dália a desprezam, ou a tratam como uma boneca. Quando seu primo Ruy a visita, a mãe de Maina se refere à filha como débil. A mudez, que é resultado da violência, é vista como loucura. Entretanto, é Hortelinda quem enxerga Maina como sujeito, e não mero objeto:

E apenas Hortelinda na cozinha, as mãos na massa folhada da nova majestade do jantar demorado, claramente, no tinir do vidro e da loiça do serviço de mesa, ouve o silêncio de Maina Mendes e se compraz de achar ela imperfeito o seu lidar, muito

húmidas as charlottes gabadas, muito secas as codornizes no forno e parco de corintos o linguado. E quando a cozinha é deserta, depois do ajustar das contas ante a mãe e as outras, então, com um vagar que muito aterra e sempre espera, Maina Mendes repousará o grande corpo dos ademantes de rainha no banco ali e a cabeça armada de cuias dum negro sem matiz na pedra fria e lhe dirá.

– Havemos de ir embora, minha rosa velha. (COSTA, 1977:69)

No trecho acima, Maina já revela o desejo de fugir da casa de seus pais, mas essa fuga não ocorrerá solitariamente, pois a protagonista convida Hortelinda para seguirem juntas. Para Maina Mendes a única forma de se sentir livre é abandonar o seu lar. Tal afirmação é reforçada posteriormente, pois em uma conversa com Hortelinda sobre homens, fato que ocorre após conhecer seu futuro marido Henrique, as duas travam uma discussão sobre as pretensões de Maina:

– Que é o querer mulher? É querer de olhos, querer de boca, querer de mãos, querer deste corpo capaz de filhos e atavios?

– Credo, santa. Não sabe então a formosura que se lhe pôs como lume dos olhos dos homens se lhe atixa ao caminho. Tinha quinze anos e já o Ruyzinho lhe rondava as saias descidas e vinha aqui remoçar na sua companhia.

– Cala te agora.

– Calo-me sim, que o acabou então e só tinha quinze anos.

– Sempre se acaba o que não presta, mulher, e não é de querer neles de vinho fino e siso palavreiro que espero. Não há neles querer bem isto, o ter onde açoitar a pena, o esfregão negro que trago dentro desde que me conheço, o lume sem serventia. Só conheço querer que me não tolha na tua companhia e não busquei homem, mas guarida segura para seguir sendo sem dono e sem repouso que me quebre, cala-se pois e guarda esta palavra para que não tenha que discorrer outra vez do que já sabes. E leva-me dá vista estas roupas de arara para que não venha sobre ti a vergonha dos passos por onde fui até achar lugar que nos conviesse. (COSTA, 1977:85)

O diálogo se torna um complemento da afirmação anterior: o casamento para Maina se torna uma válvula de escape. Não há interesse sexual ou paixão que mova seu desejo: “(...) e não busquei homem, mas guarida para seguir sendo sem dono e sem repouso que me quebre”. Henrique, marido de Maina, significará apenas uma chancela para a liberdade. Entretanto, no futuro Maina terá seus planos ameaçados pelo domínio masculino. Mas sua inocência infantil visualiza no homem a possibilidade de fuga da opressão. O casamento no Bildungsroman de tradição é uma aliança não só amorosa, como também uma afirmação da integração social. No

caso de Maina Mendes, o casamento se torna uma alforria. A concepção de matrimônio na obra também se mostra como uma transgressão à tradição.

O que Maina Mendes procura alcançar é a liberdade que sempre foi ceifada pela conjuntura social. Em um primeiro momento, para Maina são apenas seus pais os representantes do “adestramento”. Convivendo no encarceramento desde a primeira infância, a heroína toma consciência do caráter nocivo desse comportamento e assume a mudez como resposta. Já na vida adulta, a sua reação à opressão é a loucura. Concluimos que a mudez é resultado da violência, assim como a loucura. Ambas são fruto do comportamento do outrem – primeiro dos pais e depois do marido de Maina. Por conseguinte, no matrimônio, Maina apenas encontra infelicidade. Além disso, a morte de Hortelinda, durante o período do casamento, será o estopim para uma crise que levará Maina para uma internação psiquiátrica. O filho do casal Maina e Henrique, Fernando, será contaminado pelos julgamentos do pai, principalmente no tempo em que sua mãe estará internada: “Queria que me dissessem se muito vagueava minha mãe comigo pela praia, se saímos muito e sós. Eras umas vezes que sim e que rezasse por ela, outras que raramente e que atentasse eu antes no que me ocupava.” (COSTA, 1977:121).

Na segunda parte do romance, *O Varão*, a voz narrativa que conhecemos é de Henrique. Ao mesmo tempo que Henrique sofre pela falta da mãe, como no trecho anterior, em que o personagem se pergunta sobre suas vivências com Maina, há também uma tendência a culpá-la por seus infortúnios: “Órfão, então, se o quiser, mas de fêmea, bebido porque fome, da roca de prata tangida porque som, da flor comigo porque pura cor, puro odor.” (COSTA, 1977:135). Fernando se coloca como órfão, já que esteve afastado da mãe por cinco anos. Nesse tempo, recebeu amor do pai, mas alimentou uma aversão à figura materna.

Maina Mendes terá que renunciar ao amor do filho, da integração na sociedade, da legitimação do discurso para que possa ocorrer a formação interior. A linguagem será mecanismo importante, uma vez que a construção confusa da narrativa expressa a

marginalidade da protagonista. Além disso, a maneira de Maina se relacionar com o mundo leva o leitor a compreender a construção de sua formação: a personagem sempre emite seus discursos se comparando como loba, reafirmando um aspecto selvagem. Essa forma feminina que se atrela ao selvagem simboliza um resgate do feminino e, conseqüentemente, uma oposição ao domínio masculino.

Neste ínterim, ressaltamos a postura passiva das mulheres na história. Quando Maina Mendes se coloca em uma posição contrária a tal comportamento, há a transgressão e, conseqüentemente, a integração do eu, situação essencial para a construção do romance de renascimento ou transformação. Segundo Esther Labovitz (1976), é necessário que a protagonista, para se reconhecer como Sujeito, se despida das amarras sociais, isto é, livre-se do excesso. Maina Mendes segue essa premissa ao se livrar das expectativas de sua família – pai, mãe, marido e filho.

O renascimento de Maina Mendes se dá com o nascimento de sua neta, Matilde. A garota é capaz de recuperar o elo perdido entre Maina e o mundo, que era firmado anteriormente entre a protagonista e Hortelinda. Matilde, ou Holly, como é chamada por Maina, permite a integração do eu:

(...) “É preciso chamar a Hortelinda, que a menina tem fome”. “Hortelinda, Hortelinda?”, inquiria minha mulher. E, depois de eu lhe traduzir o nome e a história “Hortelinda, beautiful orchard, what lovely name, we shall call her Holly. Holly Matilde, holly Matilde, Matilde sagrada pomar e horta.” (COSTA, 1977:223)

No trecho acima, Maina, em delírio, recorre a Hortelinda no nascimento da sua neta, fato que gera curiosidade a Celly, esposa de Fernando. Diante da inquietação da mãe, o filho de Maina explica a situação, destacando a história entre Maina e Hortelinda – principalmente a relação maternal entre as duas. Automaticamente, Celly concorda em chamar Matilde como uma representação de Hortelinda. Tal ato simboliza a continuidade da cozinheira na figura da neta – embora a relação possa ser questionada, já que a mãe de Maina Mendes aparece na narrativa, porém não representa a figura da mãe para a protagonista. É válido ressaltar que a

mãe de Maina Mendes não reflete a continuidade do legado feminino da família de Maina, pois é considerada como “senhoras a ajeitar”:

Vacilante e pensado com vagar, em meio em muitas outras linhas de pensar inacabado, o dever de que as que lhe nascessem fêmeas fossem **senhoras a ajeitar**, a mãe diminui-lhe o nome, encolher a quer e tolhê-la ao fofo e à compostura, os bandós pesados e afinal em seu lugar medido. ‘E paio, filha, Maininha, paio, ó Hortelinda’. E avança lenta, jogando-se o peso sobre os dois pés tão pequenos e na cama sugados, e vem com seu amor e cuidado em verdades doces como o açúcar que Maina Mendes não pode suportar. E já a mão em cone mole se estende ao folho de goma esfacelada, já o tafetá do laço será entesado com a demora de um quarto de manhã, já sonogado o paio, já Maina Mendes com futuro acatado. (COSTA, 1977:33-34)

Tal expressão deriva do fato de que nascer mulher infere que haja uma adaptação ao domínio masculino, isto é, ajeitam-se. Esse fato é percebido na realidade da mãe de Maina Mendes, que não recebe nome na narrativa por não se configurar como sujeito, uma vez que se “ajeita” ao domínio masculino. Em contrapartida, Hortelinda é responsável por apresentar o mundo de rebelião para Maina, tornando-se sua mestra no caminho da aprendizagem:

(...) que eu sempre estive aqui à espera de nada, não era pela soldada ou pelos asseios, não conheço homem para quem juntar, a minha gente livrada de bocas como a minha lá se amanhã, e se depois de me largarem a servir tive querer, só em vê-la medrar, só nesta hora que havia de vir de casar-se alto e estimada sem devenças a ninguém e de lhe criar os filhos como se os fizéramos ambas. **Quem a ninou, menina, às esconsas da ama, sem a mãezinha saber, quem na guardou da ruindade da Dália, quando emudeceu?** (COSTA, 1977: 83) (grifos nossos)

Hortelinda, nos fundos da casa, na cozinha, guia Maina no caminho da integração do eu, mas para isso é necessária a renúncia. Em suma, a submissão imposta às mulheres remonta a antiguidade, e a posição combativa de Maina Mendes reflete uma transgressão. Entretanto, essa transgressão não sinaliza uma vitória ao sistema patriarcal. Por isso reiteramos a conclusão de que a narrativa não pode ser considerada um Bildungsroman, como *Myra*, já que Maina renuncia a integração social para sobreviver e, a partir da sua neta Matilde, filha de Fernando, tem seu legado resgatado. Porém, a construção se dá apenas no âmbito familiar, no que não extrapola os limites do núcleo rígido de Hortelinda-Maina e Matilde.

A TESSITURA DA FORMAÇÃO DO DISCURSO FEMININO EM MARIA VELHO DA COSTA

Maria Velho da Costa, em uma entrevista de 2013 ao jornal *Público*, de Portugal, afirma: "Não sei o que é a escrita feminina. Acho que há temáticas e tratamentos de temáticas que obviamente só podem ser femininas. Mas haver uma escrita feminina, não sei o que isso quer dizer" (COSTA, Maria Velho da, 2013)¹⁷. A linha de pensamento da autora se baseia na incapacidade humana de distinguir assertivamente a autoria feminina ou masculina de determinado texto. Tal fato é impossível e, nesse sentido, há pesquisas, como o estudo "*Sex beyond the genitalia: The human brain mosaic*"¹⁸, que comprovam a inexistência de provas suficientes que distingam o cérebro de homens e de mulheres, fato que conseqüentemente afeta a expressão escrita.

O questionamento sobre a diferença autoral entre os gêneros postos sobre a escrita origina-se a partir das inúmeras dicotomias que foram construídas em nossa sociedade: enquanto crianças, meninas devem gostar de rosa, e meninos, de azul; ou que mulheres são mais dadas à sensibilidade do que os homens. Esses são alguns ideais que transpassam por todas as esferas sociais. Ainda nesse contexto, Freud (2017), em *Sobre a sexualidade feminina (1931)*, relata que o grande público associa o feminino com o passivo; já o masculino, com o ativo. Mesmo que o psicanalista desminta ao longo do seu estudo esse mito, é nítido que a

¹⁷ COSTA, Bartolomeu Tiago. *Entrevista a Maria Velha da Costa: Uma flor no Deserto*. In: *Publico Pt*. 13 de janeiro de 2013. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2013/01/13/jornal/maria-velho-da-costa-25865926>>. Acesso em: 02 de outubro de 2020.

¹⁸ Em dezembro de 2015, foi publicada no *Proceedings of the National Academy of Sciences (Pnas)* a pesquisa "*Sex beyond the genitalia: The human brain mosaic*", realizada pela Universidade de Tel Aviv, em Israel; pelo Instituto Max Planck, na Alemanha; e pela Universidade de Zurique, na Suíça. Foram feitas ressonâncias magnéticas em mais de 1.400 cérebros de homens e mulheres de 13 a 85 anos e, a partir dessas imagens, foi medido o volume de matéria cinzenta (o tecido cerebral que contém o corpo das células nervosas) e de matéria branca (formada pelas fibras nervosas que transmitem os sinais neuronais pelo sistema nervoso), a quantidade de conexões neuronais e a espessura do córtex cerebral. A partir disso, foi comprovado que existe um "hermafroditismo cerebral", ou seja, cérebros que são 100% masculinos ou femininos são a exceção.

sociedade relaciona a ideia de passividade e aceitabilidade às mulheres, tanto que esses conceitos foram transpostos para a vida política e social, fortalecendo cada vez mais o sistema patriarcal.

Segundo Silvia Federici (2018:205), uma das razões do caráter passivo das mulheres se justifica por meio da caça às bruxas: “a caça às bruxas destruiu todo um universo de práticas femininas, de relações coletivas e de sistemas de conhecimento que haviam sido a base do poder das mulheres na Europa pré-capitalista”. Após essa derrota, as mulheres passaram por um processo de transição que, de acordo com a filósofa marxista, transformou-as em “seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens” (FEDERICI, 2018:205). Esse sistema que se perpetua até hoje forma uma identidade feminina marcada pela resignação e pela inferioridade. As mulheres, que antes eram consideradas selvagens, agora foram domesticadas pelos homens.

As mulheres ocupam uma posição de inferioridade que se reflete não só no cotidiano, mas na valorização do discurso feminino. A partir deste quadro de silenciamento involuntário, as mulheres viram na literatura, como em toda arte, *a oportunidade de um espaço para a representação de uma voz*, trazendo uma **temática** feminina, e muitas vezes feminista, que busca desafiar a ordem patriarcal. A literatura se torna, então, espaço de subversão, que, unida à crítica feminista, tem como objetivo confrontar o sistema vigente.

No entanto, a arte, ao abrir espaço para mulheres, também se torna local de apagamento. Filipa Lowndes Vicente, em seu estudo *A arte sem história: Mulheres e Cultura Artística* (Século XVI-XX), publicado em 2012, discute a gravidade sobre a representação do feminino nas artes se tornar uma *tábula rasa*, um silenciamento completo. A pesquisadora inicia seu estudo enumerando os porquês de as mulheres sempre serem os modelos de pintores, mas não pintoras, ou seja, são descritas, mas jamais responsáveis pela produção artística que as

representa. Segundo Filipa Lowndes Vicente (2012:20), os dois motivos centrais para o apagamento feminino são:

Poderíamos definir as formas de marginalização da prática artística feminina em duas vertentes principais: em primeiro lugar, as condicionantes socioculturais que afectaram, especificamente, cada mulher artista. Independentemente, dos diferentes espaços geográficos e dos períodos cronológicos que estas viveram, a identidade de uma artista esteve sempre condicionada à sua identidade enquanto mulher. E, se alguns contextos geográficos ou domésticos, foram mais favoráveis ao seu desenvolvimento do que os outros (...) ter nascido mulher sempre foi um entrave ao ser artista (...). Em segundo lugar, e para lá das múltiplas exclusões socioculturais contemporâneas a cada artista, encontram-se posteriores exclusões da própria construção histórica, sobretudo durante o século XIX e XX. Sujeitas um duplo processo de exclusão – a da história vivida e a da história construída (...).

A partir do debate travado por Filipa Lowndes Vicente, reiteramos o apagamento vivenciado pelas mulheres nos processos de produção artística. Embora tenhamos aberto este capítulo desfazendo a ideia de que haja uma diferença factual entre a escrita feminina e masculina, voltemos à seara do debate entre autoria/escrita feminina e masculina para, mais uma vez, discutir sobre essa afirmação. Portanto, acrescentamos: apesar de não possuir divergências substanciais entre a escrita de homens e mulheres no plano da palavra, tal configuração não se aplica na validação social, pois o processo de exclusão continua vigente e fortalecido pelos inúmeros ataques às mulheres. Todavia, escritoras como Maria Velho da Costa buscam na literatura transformar o silêncio em palavra, a omissão em rebelião.

As obras *Maina Mendes* (1969) e *Myra* (2008), de Maria Velho da Costa, como já discutido, não só apresentam espaço para formação das mulheres, como também para a construção do discurso feminino. Neste capítulo, procuraremos analisar como a linguagem e o estilo da autora influem na construção do discurso das personagens Maina e Myra, sempre levando em consideração o papel do gênero na constituição do discurso.

Segundo Joan Scott (1989: 21), “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”. Scott segue dissertando em relação ao gênero. Segundo a autora

o gênero pode ser analisado a partir de quatro elementos: o primeiro, símbolos culturais; o segundo, os conceitos normativos que interpretam os símbolos culturais; o terceiro, a representação do gênero em diversos campos da vida social – político, econômico, cultural etc. –; e o quarto elemento se voltando para a legitimação do poder, ou seja, o bipartidarismo entre homens e mulheres – homem sujeito absoluto e melhor do que o outro.

Delimitando o gênero como principal expoente para análise dos discursos de Maina e Myra, voltamos para Mikhail Bakhtin (2017), que, em seu estudo sobre *Os gêneros do discurso*, afirma que a linguagem liga todos os campos da atividade humana, portanto a linguagem fundamenta os enunciados nos processos discursivos. Cabe a nós investigar a construção dos enunciados nos romances de Maria Velho da Costa. Todavia, para essa análise é preciso investigar a constituição do enunciado. De acordo com Bakhtin (2017), há três elementos fundamentais: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional. Para análise do discurso feminino em Maria Velho da Costa, trataremos do estilo. Para o estudioso russo, a importância do estilo é sua capacidade de individualizar o enunciado:

Todo estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciado – oral e escrito, primário e secundário e em qualquer campo da comunicação discursiva – é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual. Os mais favoráveis são os gêneros da literatura de ficção: aqui o estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais (contudo no âmbito da literatura de ficção os diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos dessa individualidade). (BAKHTIN, 2017:17)

O gênero literário, por ter um caráter fluido, permite a construção de um estilo individual que reflita quem escreve. Durante a introdução, discutimos brevemente sobre a desordem da narrativa instaurada por Maria Velho da Costa – principalmente a respeito de sua inclinação para desvendar o não dito e escrever sobre aquilo que nos move sem a preocupação de se tornar uma escritora legível ao grande público. Em *Maina Mendes*, a construção do estilo é fundamental, assim como em *Myra*. No entanto, as estratégias utilizadas em cada uma das obras são divergentes e serão discutidas neste capítulo.

Podemos afirmar que ambos os romances travam uma relação dialógica entre si, já que apresentam temáticas semelhantes em relação às suas protagonistas: as duas estão em situação de vulnerabilidade social pelo seu gênero, porém distinguem-se em sua nacionalidade, na classe econômica e na linguagem adotada. Todos esses estigmas sociais, porém, independentemente da intensidade, são instrumentos para o processo de formação de Maina e Myra.

Ainda de acordo com Bakhtin, em a *Teoria do romance I: A estilística* (2017:55), “A interpretação e a resposta estão dialeticamente fundidas e se condicionam mutuamente, uma é impossível sem a outra”. Em correspondência, no estudo *Os gêneros do discurso*, o autor também discute a deficiência da estruturação da comunicação discursiva ao ser dividida em dois polos: emissor e receptor. Para o linguista russo, em todo o discurso, durante sua enunciação, o ouvinte raramente tem caráter passivo, já que, enquanto ouve o enunciado, o interlocutor já articula suas possíveis reações. Por isso, não podemos definir a comunicação discursiva como algo estatizado e rígido.

Compreendendo o discurso a partir da definição de Bakhtin, apresentaremos neste capítulo uma análise da importância do enunciado na formação das personagens, sem desconsiderar o capítulo anterior, em que expusemos uma leitura das obras *Maina Mendes* e *Myra* como Romance de Renascimento ou Transformação e Romance de Formação, respectivamente. Procuramos, neste capítulo, introduzir uma reverberação da formação que se instala a partir do discurso. Em outras palavras, entendemos que é impossível as personagens perpassarem por processos formativos sem refletirem o mundo à sua volta e sem se expressar por meio do discurso.

O SILÊNCIO E A LOUCURA: ARMAS DE REFUTAÇÃO

Em *Maina Mendes* (1969), o silêncio, por mais contraditório que seja, torna-se resposta ao sistema de opressão, pois a protagonista escolhe a mudez para não reproduzir o discurso dominante ao qual é submetida e, com isso, refuta a ordem social. Para Gislaine Simone Silva Marins (1996), as posturas de Maina Mendes ao longo do romance refletem sua onipresença na narrativa, que se estabelece ainda que a personagem assuma raramente a voz narrativa ao longo da obra:

(...) é a onipresença de Maina como uma espécie de resistência, de atitude de oposição, que se expressa em sua longevidade e no modo intransigente de se posicionar diante dos acontecimentos. A negação da fala pode ser vista como uma forma de resistência: é assim que ela responde à situação familiar de sujeição e, depois, a todas as situações e pessoas que a agridem. Por outro lado, falar é também uma forma de resistência já que a frase “alharde-se o burro à vontade do dono” é repetido várias vezes e é interpretada por Fernando como um modo de expressar indiferença, ou, pode-se inferir, resistir a mediocridade que a cerca. (MARINS, 1996:60)

Na teoria do discurso de Bakhtin, depreende-se que o enunciado nasce como resposta. Em *Maina Mendes*, há uma fila de enunciados emaranhados na primeira parte da narrativa intitulada como *A Mudez*. Ao imitar um gesto obsceno ao comer paio, Maina é castigada por sua Mãe.

Maina Mendes de soslaio, é, porém de Hortelinda que espera. Mas Hortelinda é encoberta de alguidares e, tal como a varejeira, com o armário dos restos perto. E então se ergue o braço tenro e curto, e Maina Mendes de olho fixo, morto de qualquer dos hábitos de olhar daquela casa, requebra o punho como vira fazer ao rapaz da rua, o punho a ir e a vir junto ao bojo azul pavão da bata da mãe, o punho cravado no resto de paio esgarçado. A mãe, desmesurados os olhos de aterrada, assenta-lhe na bochecha cava a mão pesada pela vez primeira, pesada da incredulidade dos que vão morrer e jamais pensaram isso, pesa do rigor da morte, não de coléra, que é coisa santa e solta (COSTA, 1977:34)

Sua reação à violência é o silêncio Marins (1969) destaca a alusão à mudez como forma de resistência. Para compreender essa dualidade existente em Maina Mendes, em assumir ou não a palavra, é preciso considerar que a mudez se dá na infância, sendo essa a arma encontrada pela menina como eficaz para renunciar ao discurso dominante. Entretanto, ao longo dos anos, a frase “alharde-se o burro à vontade do dono” torna-se um *leitmotiv* na obra, por

apresentar a reflexão a que Maina chegou: a necessidade de as mulheres se ajustarem ao domínio dos homens.

Já para Susana Vieira (2001), o silêncio também pode simbolizar uma cisão entre homens e mulheres, e uma metáfora de libertação da domesticação feminina:

Quando as palavras deixam de fazer sentido num ambiente despiciendo, o silêncio parece ser a única «sábia retirada». Mas a Maina, ao recusar-se veementemente continuar a ser submissa à Vontade dos outros, respondendo com um silêncio «cinza» num «tempo em que todos são chamados a ser meninos insaciados e tagarelas», é-lhe negado o mundo para o qual se fechara. (...)
 Todavia, o seu «silêncio» é metáfora da libertação da «domesticidade» da mulher na sua passividade maternal, sinónimo, a um tempo, de uma tradição ameaçadora que simbolizava as forças da estagnação, presa aos grilhões que impediam o avanço. (VIEIRA, 2019:383-384)

Maina Mendes renuncia ao amor não só do marido, mas do filho, para que no futuro possa se tornar resistência. O silêncio, conforme discutido, simboliza a luta, já que ao escolher não falar, evita-se a reprodução da norma vigente. Eduardo Lourenço também pontua o silêncio assumido por Maina como instrumento que permite a inversão da dicotomia e a transforma em sujeito:

Maina Mendes não existe para nós com a autonomia clássica das heroínas investidas pelo olhar masculino, mas na opacidade irreduzível e fragmentada da voz que evoca e evocando-a a constitui como sujeito, como se fora menos pretexto que texto em busca de um sentido pleno através do qual a sua vida real e imaginária se nos imporá. (LOURENÇO, 1977: 17)

A fragmentação da sua voz, que se divide entre a renúncia da fala e o apoderamento dela, promove a construção da identidade de Maina e, conseqüentemente, do seu discurso. Portanto, Maina se distingue das mulheres à sua volta – principalmente de sua mãe biológica, uma vez que sua mãe, quando toma a palavra, sempre se adequa às vontades dos homens. Em corroboração ao silêncio, há a construção literária, que também não segue uma ordem linear, evitando pontuações e utilizando-se do discurso indireto livre. Ambos (o silêncio de Maina e a estrutura da narrativa) tornam-se os instrumentos utilizados por Maria Velho da Costa para compor o estilo da sua prosa e cimentar o discurso feminino. Para elucidar a construção

narrativa tempestuosa, analisaremos com mais destreza o episódio da morte de Hortelinda, empregada da casa de Maina, mas escolhida como mãe pelo seu coração.

Maria Velho da Costa inicia essa seção com uma epígrafe¹⁹ de um trecho do “Poema para a padeira que estava a fazer pão enquanto se travava a batalha de Aljubarrota”, da poetisa portuguesa Fiama H. Pais Brandão: “Sobre a mesa pôs o pão/ arma de paz/ Contras as armas de batalha/arma de mão”. Todas as seções do romance são introduzidas por epígrafes que fazem referência a passagem a ser narrada, anunciando aquilo que está por vir. Essa estrutura, em que as epígrafes funcionam como introduções, já demonstra uma estratégia discursiva dialógica, isto é, a autora trava relações de continuidade com obras da literatura portuguesa e da literatura mundial.

A escolha dos versos também alude ao papel de Hortelinda na vida de Maina. A relação das duas se desenvolve na cozinha, lugar em que Hortelinda escuta o silêncio de Maina – por isso a imagem do pão é tão potente, já que faz referência ao local que Hortelinda ocupa na sociedade. Fábio Fuzilari (2018) defende a influência de Hortelinda em Maina como uma apresentação do discurso anti burguês e anti patriarcalismo. Hortelinda age como uma infiltrada na família tradicional burguesa e acaba apresentando a Maina, que se identifica com o discurso da cozinheira.

Ainda que na subalternidade, as armas de Hortelinda são de paz. O uso do alimento e a figura da padeira, no excerto da epígrafe, também destacam a mulher diante da guerra e, principalmente, demonstra que a paz não está na batalha, e sim no lar – algo que pode ser relacionado ao fato de que, na guerra travada no lar e na vida de Maina, a única que lhe oferecia paz era Hortelinda. Ademais, O que seriam as armas de Hortelinda? O legado transmitido a

¹⁹ Todos as seções da narrativa são inseridas por epígrafes retiradas da literatura portuguesa e da literatura mundial, as epígrafes são conservadas em seu idioma original e apontam para o caminho desenrolado naquela seção.

Maina, uma vez que é apenas por intermédio de Hortelinda que Maina compreende a importância da legitimação do seu discurso:

– Cala-te já de mentir, mulher. Eras tão lobas como eu, em lura de cerdo. Comi da tua mão e as carnes fizeram-se me ao teu colo. Escondeste-me as febres no encharco dos panos e saraste-me com o mel da cozinha para que eu soubesse estancar a pé os meus males. Fizeste por mim os choros e as manhãs para que me fora água choca o que não prezas. (COSTA, 1977: 97)

Na passagem acima, que não faz parte da seção da morte da Hortelinda, encontramos uma fala de Maina, que reconhece na figura de Hortelinda a figura da loba que a ensinou a uivar. Essas alusões são metáforas para simbolizar o significado de Hortelinda na formação e na construção do discurso da protagonista. Maina vivia em um mundo burguês de mulheres submissas. Sem a presença de Hortelinda, a menina jamais teria força para resistir ao discurso dominante.

Voltando ao trecho do romance que narra a despedida de Maina e Hortelinda, é importante observar a utilização do experimento linguístico. Além de serem suprimidas as vírgulas nesses dois parágrafos, a autora opta por deixar somente os pontos finais permanecerem. Outro ponto fundamental é a construção da narração por meio do discurso indireto livre. A voz que ouvimos é de Maina, depois de uma sequência de múltiplas vozes: o narrador extradiegético, o marido. Agora o leitor se volta apenas para Maina e Hortelinda. Essas escolhas da autora também aumentam a emoção transmitida pelo texto, já que a leitura se torna de um fôlego só, não havendo pausas: “NÃO CHORES ROSA VELHA SOSSEGA isso sim que estas malvadas de que não useira nem dona são a fala que me fica e eu não nas querias estas falas de merda que só crescem quando não há outros braços que lhes sustentem no fazer a nascente (...) (COSTA, 1977. p. 111)”. Maina suplica pela permanência de Hortelinda. Para destacar a súplica, faz-se uso da supressão das vírgulas, para aumentar a tensão no texto e caracterizar o estilo da autora. Essas supressões não só caracterizam a autora, como revelam a personagem Maina em mais uma face: a do desespero e do sofrimento extremo. O fato de as

falas de Maina e Hortelinda se atravessarem, sem travessões ou quaisquer outras marcas, revela uma fusão entre as duas. A união das duas foi construída ao longo da narrativa e a partir dessa estruturação chega ao seu ápice.

As falas de Maina dirigidas a Hortelinda na maioria das vezes estão em caixa alta, expressando o desespero da protagonista em razão da perda iminente: “MULHER MULHER QUE TENS TU ROSA VELHA MÃE DE SANGUE ELES TÊM TODAS AS CHAVES E ATÉ JÁ O MENINO SE ME APARTA FICA MULHER HORTELINDA” (COSTA, 1977.p.112). Quando Maina utiliza o substantivo *mãe* para nomear a cozinheira, indica que, através do processo de identificação, ela a escolheu como mãe, reafirmando essa união/simbiose já comentada por nós no parágrafo anterior. Hortelinda ocupa este papel, já que ofereceu colo à menina. Ao representar a figura materna, Hortelinda será o ser a quem menina se liga e de quem o seu desenvolvimento depende, pois, segundo Balbus (1987), a filha mulher tem a mãe como referência. Tal fato rememora a primeira imagem de transferência do legado feminino. Além disso, o desespero da fala de Maina Mendes também se materializa quando menciona o filho: *O MENINO SE ME APARTA FICA MULHER HORTELINDA*, já que até o filho se afastou da mãe, pois foi alienado pelo pai. Logo, Maina ficará sozinha sem a Hortelinda.

Entretanto, quando Henrique toma o turno da fala para si, há a demarcação de um parágrafo. A paragrafação demonstra um traço estilístico da obra, mas também reafirma a separação entre Maina e Henrique:

Tenha pois a conformação, minha amiga Houvera sido esta a hora derradeira da senhora sua mãe e minha sogra e estou certo que veria com mais alento e outra contenance...Se assim pena e se enluta por quem a serviu não lhe hão-de jamais bastar os crepes para minha morte...E depois o menino, minha amiga, menino nesta incúria. A ama pede-lhe que indique onde se encontra o chapéu de piqué

ah quem te encornara maldito e te afogara no mel com que me tentas a que fale um raio caia sobre tí que fazes morte de gado desta morte dela e no menino vais sendo posta vaidades dessas ventas de enchido vai-te esterco fino bosta palácio maldito sejam hortelinda hortelinda hortelinda. (COSTA, 1977:112-113)

No trecho acima, o primeiro enunciado é a fala de Henrique, que desdenha da morte de Hortelinda. Sua fala é a primeira a aparecer em um parágrafo distinto, como já mencionado. Não só a separação, mas também as insinuações de Henrique revelam seu caráter opressivo em relação à esposa, já que não só reclama do luto da mulher, como também a culpa pelo menino estar descuidado: “menino nesta incúria”. Henrique não permite o luto para Maina, uma vez que não consegue compreender o sofrimento da mulher por uma empregada doméstica. A resposta de Maina à postura do menino é violenta, com ofensas e ameaças, recuperando a fúria sempre atribuída para Maina em toda a narrativa. Portanto, o traço estilístico se estabelece mais uma vez, não apenas na disposição da narrativa, mas também na manutenção do comportamento reticente de Maina.

Bakhtin (2015) ainda relata que o discurso se enriquece quando é recebido com o apoio ou resistência. A partir dessas duas alternativas, se destaca que em Maina Mendes o discurso é fortalecido pelo apoio de Hortelinda e a resistência de Henrique, seu marido, que não consegue compreender. Henrique representa a sociedade e, principalmente, o pensamento patriarcal, fortalecido pelas relações de opressão contidas na instituição casamento.

Mas o silêncio não é a única materialização do discurso de Maina: a loucura também é incorporada como forma de expressão, uma vez que a mudez na infância é interpretada como histeria pelo médico da família. Além disso, o narrador extra diegético sempre está rebaixando o comportamento de Maina:

São estes casos renitentes, devo fazer vossas excelências sabedoras de que a menina se não encontra privada da fala, como direi, é uma grande nervosa finge está-lo. Não há razão para que guarde o leite. **A má vontade, as ruins inclinações deste tipo, como direi, de comportamento compreensível, aliás, sendo uma grande nervosa, o comportamento histérico, e perdoe-me vossa excelência, minha senhora, a lhanza com que me profiro, a histeria numa criança de tão tenra idade deve até**

ser tomada a pulso. (COSTA, 1977. p.42) (grifo nosso)

Perceba que a indicação do médico é reprimir o comportamento de Maina com a violência, ainda na infância. Ademais, conforme discutido por Susana Vieira (2001), o silêncio também incomoda a sociedade patriarcal, por isso o diagnóstico da histeria:

A linguagem agrega-se a uma sociedade que, a um tempo, se revela anacrônica; o silêncio, sendo de dimensão polissêmica, perturba essa sociedade; e a loucura, fundadora do caos interno, enraíza e tentacular o seu conceito de alienação do sujeito no seio da mesma sociedade. O emudecimento será, pois, uma manifestação corporal que revelará uma verdade maior e inultrapassável. (VIEIRA, 2001:388)

A mudez e a loucura contestam o *status quo* e interferem e ameaçam a organização tradicional na sociedade. Além disso, a loucura, como mencionado por Vieira, é um traço efetivo para marginalização do sujeito na sociedade e para a deslegitimação do seu discurso. Por conseguinte, a atribuição da histeria à Maina também faz parte do processo de marginalização da personagem. Ademais, de acordo com Foucault, a palavra do louco é considerada nula pela sociedade:

Existe em nossa sociedade outro princípio de exclusão: não mais a interdição, mas uma separação e uma rejeição. Penso na posição, razão e loucura. Desde a alta idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula, não seja acolhida, não tendo verdade. (FOUCAULT, 1996:10)

Ainda que Foucault (1996) disserte que o “discurso do louco” teve sua aceitabilidade ampliada na sociedade, devido à psiquiatria e à psicanálise, não podemos deixar de notar a tentativa de deslegitimar o discurso feminino atrelando-o à loucura, ou seja, recorrendo-se a um senso comum em que se utiliza da segregação da loucura como movimento para exclusão do discurso. A relação entre a loucura e as mulheres também é um ponto fundamental nas obras de autoria feminina. Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva (2008), em leitura de Elaine Showalter, ressalta:

De todo modo, mulher, loucura e literatura constituem um triângulo clássico em obras de autoria feminina, bem como nos estudos literários que privilegiam as questões de gênero em suas abordagens. A recorrência pode ser atribuída a uma imediata relação entre a opressão sofrida pelas mulheres ao longo dos séculos e a consequente loucura, além da apropriação da escrita como um lugar preferencial de manifestação dos embates da subjetividade. Mas embora a associação entre mulher e loucura envolva múltiplos elementos explicações médicas, dados estatísticos, questões de classes sociais, dentre muitos outros, a singularidade dessa relação insere-se no sistema dualista de linguagem e representação, em que as mulheres são relacionadas à irracionalidade, ao silêncio, ao corpo, – enquanto os homens são situados ao lado da razão, do discurso, da cultura, da mente... uma tradição cultural que representa a mulher como loucura e usa imagens do corpo feminino, como fez Pinel para representar a irracionalidade em geral. (SILVA, 2008:36)

Sabendo-se que a loucura e as mulheres parecem andar lado a lado na literatura, não só de autoria feminina, é preciso compreender o que a loucura significa na obra *Maina Mendes*. A loucura é qualquer reação de Maina que fuja do esperado pela sociedade – por exemplo, quando querem que ela leia e fale na infância, porém recebem o silêncio: histérica. Na vida adulta, quando chora a morte da mãe: louca, enviada ao manicômio. Toda postura de Maina será interpretada como loucura, porque a personagem não se adapta aos padrões estabelecidos. Essa reticência, ou qualidade em desapontar, como pontuado pelo narrador da primeira parte do romance – *A Mudez* –, será considerada como loucura, pois apenas assim é possível desconsiderar o discurso da protagonista. Ainda que a personagem tente construir sua voz e se colocar como dona do seu destino, as imposições sociais assumem o comando e a circundam.

Além disso, Maria Velho da Costa²⁰, em entrevista, revela que o tema da alienação, da marginalização do indivíduo que entrou em conflito com o meio familiar ou meio social atinge um certo nível de exaustão que soçobra. Para a autora, a personagem de Maina Mendes representa exatamente esse indivíduo. A escritora ainda afirma que está interessada em chamar atenção, e não curar. O processo de crise mental para Maria Velho da Costa surge como uma

²⁰ COSTA, Maria Velho da. *Maria Velho da Costa*- Entrevista biográfica a Maria Velho da Costa. Entrevista concedida Álvaro Manuel Machado. RTP. 1977. Disponível em: < <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/maria-velho-da-costa/>>.

Acesso em: 20 de setembro de 2022.

Álvaro Manuel Machado conversa com a escritora Maria Velho da Costa sobre a sua obra literária e convida José Saraiva e Carlos Medeiros, responsáveis pela nova revista literária “Raiz & Utopia”, a comentar o editorial.

metáfora para o processo de crise social, que, entretanto, não é negativo, pois aponta um recomeço e não um fim. Logo, a loucura, ainda que seja considerada algo negativo, será incorporada no discurso de Maina Mendes como lugar de resistência, assim como a Mudez.

Entretanto, a construção do discurso feminino em Maina Mendes não se limita nas marcas da loucura e da mudez. Talvez ainda mais importante seja a transferência do discurso feminino que pode ser vislumbrada principalmente no núcleo familiar de *Maina Mendes* (1969). Um exemplo é a neta da protagonista, chamada por Holly, em homenagem a Hortelinda, por escolha de Cecily, esposa de Fernando, filho de Maina. Outra vez a obra mostra que o discurso feminino só ganha reforço na figura de outra mulher, tanto que quando Fernando diz para a mulher que sua mãe é louca, Cecily retruca: “You know she is mentally ill, disse lhe eu. ‘You mean mad? She does not think so. She does not think with those words. She’s not mad. Sempre se deram bem, se dar-se é consentir-se naquele segredo em que elas se consentiram (...)”.

(COSTA, 1977:166)

Enquanto Henrique, Fernando, e o narrador adjetivam Maina como louca e a julgam de acordo com a cultura dominante, as mulheres Hortelinda e Cecily trazem o apoio para a construção do discurso da heroína, o que possibilita a criação de um eu autêntico. E a reverberação desse discurso tem sucesso na figura da neta de Maina, Matilde/Holly, que na infância, ao possuir contato com a avó, tem a possibilidade de construir outra visão de mundo, em que a mulher possui destaque:

(...) calavam-se ambas e ouvia com estupor a voz rouca de minha mãe contando histórias. Não eram histórias e antes história. Uma história feita de episódios curtos, com muitos termos da armaria medieval e curiosamente movida por interesses de mulher. (COSTA, 1977:189)

É interessante que a figura de Maina apresente novas configurações históricas para a neta: em suas histórias, são destacados *os interesses de mulher*. Maina segue o legado de Hortelinda e o passa para sua neta Matilde, ou Holly. A garota até mesmo cria um neologismo para se referir à avó: *VóMaina*. Sobre a relação da filha e da mãe, Fernando reflete: “Deus, nada

me é mais avassaladoramente amável, geraria eu minha filha, sem o que chamaria a presença alienante de minha mãe?” (COSTA, 1977: 220). Fernando se pergunta se haveria a possibilidade de Matilde ser quem ela é sem a figura da avó. Tal análise por parte do filho de Maina Mendes já reflete a existência desse legado, que não é compartilhada com ele, o filho. Além disso, Fernando sempre percebe na filha uma postura combativa, ainda na infância: “(...) e ela fazia gala em deslustrar-me, em dirigi-la na arte de enfrentar amorosamente o grande macho.” (COSTA, 1977:205). O enfrentamento é algo presente em Maina e fará fruto em sua neta Matilde.

O discurso de Matilde também se utiliza do estilo para se individualizar. Na última parte da narrativa – *Vaga* –, especificamente na penúltima seção que o leitor, por meio de uma nota de jornal, descobre que Fernando Mendes se suicidou. Nesse momento o leitor também se depara com a carta de Matilde ao pai. Na carta, a jovem anuncia a sua gravidez, a sua volta e narra um sonho que teve com pai. O sonho é dividido em duas partes. A primeira se passa na empresa da família, onde Matilde recebe a notícia de que seu pai não estava mais trabalhando, por não ter condições mentais para isso. A outra parte se passa na praia:

Ou no sonho ou na memória. Praia. Irreconhecível. Só na praia branca, nua. Não, há uma estrutura de praia na praia. I mean, a areia deve estar alisada. Sigo-te. Tu a três metros, talvez quatro, à minha frente. Caldos. Não creio ver tua sombra nem minha. Em frente, sempre, até uma imensa onde sem cor, ou cinza, em frente. No fear, though. Nenhum sentimento de inquietação. Vou atrás, é tudo. Onda de dois, três metros. Parada no ar. Não é Onda. Gaudí. A catedral da sagrada família sem cor, sem Barcelona (...) onde estamos, tu sentado, eu de pé. Tu dizes ‘Agora ficamos aqui até que água suba’. (COSTA, 1977:230)

O enunciado é mesclado entre duas línguas, o português e o inglês, que dialogam com a origem de Matilde, filha de pai lusitano e de mãe londrina. Os períodos simples refletem a construção ágil e, ao mesmo tempo, confusa dos pensamentos da jovem. Ainda que recontе o sonho, não há uma preocupação de que ele se torne mais legível. O sonho também parece funcionar como uma premonição ou um aviso do destino do pai, simbolizando o último encontro. Também há menção a Gaudí, arquiteto espanhol, que morreu prematuramente

atropelado por um bonde sem concluir a obra da grande família. A menção a Gaudí também dialoga com Fernando, engenheiro, que morre sem concluir a sua ideia de sagrada família, não material, mas de acordo com as convenções sociais, situação que o atormentou durante sua vida. A praia também se conecta à primeira seção de *O Varão*, na qual Fernando narra idas à praia com a mãe, momentos em que foi extremamente feliz. Entretanto a mãe, tomada pelo luto, não aproveitou inteiramente o momento. A vida de Fernando na narrativa, marcada pelo abismo, pelo delírio e pela culpa, se circunda e parece encontrar paz – no início, na figura de Maina; e no fim, na figura de Matilde.

Vale ressaltar que o discurso de Fernando, que figura o masculino na obra, é exposto na segunda parte da narrativa: *O Varão*. O leitor acompanha Fernando Mendes, de 49 anos, engenheiro, filho de Maina com Henrique. A partir das lembranças de Fernando sobre a infância, sua juventude e vida adulta, o leitor compreende o que ocorreu com Maina durante mais de quarenta anos. Também é importante mencionar o espaço em que esse discurso de Fernando é construído: em sessões de psicanálise. Essa configuração também apresenta paralelamente uma densidade e complexidade para o discurso de Fernando. De acordo com Ivana Schneider (2020), a figura do psicanalista parece anular a existência de um ouvinte para o discurso de Fernando, isto é, o personagem parece estar de frente para um espelho.

Em Maria Velho da Costa, a figura do psicanalista, concebida como uma presença que só é praticável na comunicação oral, é também a própria representação de uma ausência, uma vez que não há espaço de réplica para esse interlocutor invisível no diálogo encenado. Posteriormente, ao longo do extenso relato de Fernando Mendes, o apagamento deste interlocutor vai se materializando na forma de uma espécie de “sombra muda” para quem sua fala se dirige. (SCHNEIDER, 2020:116)

Para Ivana Schneider (2020), a presença do psicanalista torna o discurso de Fernando cada vez mais solitário. Ainda segundo a crítica, o discurso nasce de uma necessidade de Fernando em lembrar a vida da mãe para compreender a relação dos dois, ao mesmo tempo que tenta reatar essa relação. O discurso se dá não só para entender sua mãe, mas também para conhecer a si mesmo:

Falo apenas porque não desapareci ainda e porque me radico, me erijo afinal apenas na averiguação de entre quem e fui e não mais do que vou devir. É que a inquietação quanto ao que seremos resolve-se conosco, no orgulho e peso da mão própria. Para saber quem fomos carecem de testemunhas à nossa memória. (COSTA, 1977:188)

Para Fernando a fala é uma companheira para compreender a sua história. Entretanto, a linguagem da mãe sempre se torna uma incógnita para o rapaz. No início do segundo capítulo, no qual Fernando toma a voz da narrativa, ele assume: “(...) testarei a utilidade da fala, o poder do dito catártico ou energético da fala e, mais latamente dos seus onnipotentes interstícios e alicerces, os afectos humanos” (COSTA, 1977:119). O intuito das sessões de psicanálise é não só compreender a relação com a mãe, mas também os afetos humanos travados por meio do discurso. A incapacidade de Fernando de entender tais ações impedem que ele compreenda as reações da mãe após a morte de Hortelinda. Para Fernando, a ligação entre as duas é algo que ele não consegue mensurar:

Depois de uma morte de uma velha cozinheira que trouxera da casa de meus avós e a quem tratou durante a doença, com, ao que consta, os desvelos que me parecem nela inverossímeis, fechou-se comigo e com uma das pistolas do meu pai num dos quartos do andar de cima. (COSTA, 1977:190).

O episódio em destaque é crucial na narrativa. Maina vem sofrendo com o luto pela morte de Hortelinda e acaba se trancando com o filho no quarto. Entretanto, temos acesso a essa informação por meio de uma memória não confiável de Fernando, pois afinal até ele parece desacreditar. Mas é esse fato que leva a sua mãe para a internação psiquiátrica, situação que os afasta ainda mais.

Fernando segue um caminho inverso ao de Maina: enquanto a mãe escolhe o silêncio, seu filho opta pela fala. O antagonismo entre mãe e filho, de acordo Gislene Marins, reflete os desejos dos personagens e o que eles buscam:

Maina, buscando o caminho da mudez, e Fernando, optando pela fala, expressam o desejo da reconciliação consigo próprios e com os que os rodeiam. Maina realiza seu objetivo com alto custo, com a desilusão em relação ao amor e com o auto-exílio. Fernando, diante da perspectiva da irreversibilidade de sua trajetória, decide suicidar-se. Em ambos os casos, as atitudes representam um triste final feliz, pois mostram a garra e a resistência que eles tiveram para tentar alcançar a felicidade. (MARINS, 1996:64)

Como analisado por Gislaine Marins ao longo do seu relato, Fernando percebe que não é possível recuperar a relação com a mãe. No entanto, o suicídio não simboliza uma derrota, mas um esgotamento ao lidar com sua história. Entretanto, antes de partir, Fernando vislumbra na filha uma esperança.

(...) Minha filha nascera com a milenar sagesa daqueles para quem sobreviver não é uma condenação, mas um gosto. Nos nascera com apetite, porque entre nós se sofria e gozava, alguém com inteireza e devotadamente seguia compassos que se fechavam noutros, sempre tenários sempre em círculos. (COSTA, 1977:207)

Matilde rompe com a herança do sofrimento familiar, mas isso só é possível por meio da transferência de legado travada entre as mulheres de sua família. No entanto, a neta ultrapassa a avó, já que não há em sua vida uma figura masculina que simbolize a opressão, como houve na de Maina. De acordo com Schneider (2020), “a figura de Matilde funciona como este elemento reconciliatório entre mãe e filho. E mesmo com o final trágico da morte de Fernando Mendes, o movimento final que se insinua não é de ruptura e sim de continuidade quando Matilde diz: ‘despeço-me porque te prossigo’ (Costa 1977: 230)”. Assim sendo, tal atitude representa também uma evolução, como mencionado por José Ornelas (1989:22):

Matilde representa, portanto, a capacidade de articulação do mundo de acordo com critérios e valores femininos. Não penso que o objetivo de Maria Velho da Costa seja a negação intencional da voz do homem ou usurpação exclusiva do mundo ou sua linguagem, mas sim, pelo contrário, dar à mulher uma oportunidade discursiva (...).

Matilde também representa a reconciliação. Ainda que em vida Fernando não supere sua relação com a mãe, o discurso de Maina continua a se fazer presente, na neta e, conseqüentemente, no filho, que não representou uma figura ativa para filha – embora tenha sido impossível para ele perceber isso. A contaminação dos ideais transmitidos pelo seu pai, Henrique, impediu que Fernando conseguisse conviver com a potência da sua mãe. Portanto, Fernando Mendes é produto da cultura dominante e da resistência, e essa contrariedade o faz viver em dois mundos, o que também acaba acarretando problemas e lacunas para seu

desenvolvimento, lacunas essas que se afirmam principalmente pela grande dificuldade em entender a mãe.

No entanto, destaca-se o papel de Maina Mendes como precursora para a jornada de Matilde ser diferente e livre. Para Yasmin Serafim Costa (2021:54), sem Maina, Matilde não conseguiria atingir tais níveis em Portugal, principalmente, durante o período da ditadura Salazarista:

Maina desconstrói o gênero no início do século XX, em um momento em que a liberdade de Matilde seria impensável, utilizando táticas de desestabilização do discurso que à época materializava corpos dóceis de mulheres que existiam apenas para servir ao marido e, principalmente, para gerar herdeiros para o sistema patriarcal.

Em suma, em *Maina Mendes* a construção do discurso se alicerça na mudez, na loucura e na renúncia, instrumentos de marginalização que nas mãos de Maina se transformaram em armas de resistência ao discurso dominante. A autora Maria Velho da Costa, embora indique um caminho mais esperançoso para as mulheres e a inversão das dicotomias (mulher objeto e homem sujeito), transformando-as em sujeito, não deixa de revelar que essa situação ocorre estritamente no plano familiar, ou seja, não é um consenso social. No entanto, é tão violento o processo para que as mulheres legitimem seu discurso que Maina acumula ao longo da narrativa diversas perdas – a mãe, o filho – e ainda termina à espera da neta. A existência de Maina, assim como sua palavra depende da presença da sua neta, pois Matilde significa a continuidade de Maina.

MYRA: O HIBRIDISMO DA LINGUAGEM NA FORMAÇÃO DO DISCURSO

Já em *Myra*, a construção do discurso da protagonista trava semelhanças com Matilde. A neta de Maina de Mendes faz uso de uma linguagem híbrida – português e inglês – para se comunicar. Myra fará o mesmo, mas utilizará no lugar do inglês o russo – embora em *Maina Mendes* o inglês não é alvo de desprezo ou demarque inferioridade, como ocorre em *Myra*. No início da narrativa, o leitor já se depara com a dificuldade de Myra em nomear aquilo que está à sua volta: “E os *blinis*²¹ que não tinham nome nesta terra. Ao princípio nada tinha nome” (COSTA, 2008:09).

Quando, no princípio da narrativa, nada tinha nome para Myra, já se revela não só a dificuldade da personagem em se comunicar, como também o distanciamento entre Myra e sua nova pátria. Ainda no primeiro capítulo, seguem-se descrições sobre as consequências do desconhecimento da língua portuguesa causadas em Myra: “Correu para o balcão onde brincara de escondidas nesse primeiro Verão que ainda só falava a língua de brincar, com os olhos, gestos e risos” (COSTA, 2008:10). A garota precisa se adaptar e adotar novas formas de expressão para ser vista.

Julia Kristeva, em seu estudo *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), destaca que a palavra do estrangeiro é nula: “A sua palavra não tem passado e não terá poder sobre o futuro do grupo. Por que a escutaram? Você não tem cacife suficiente – não tem ‘peso social’ – para tornar a sua palavra útil.” (KRISTEVA, 1994:28). A pesquisadora destaca a marginalidade da palavra do estrangeiro, pois essa não tem valor algum, restando o silêncio.

Para Myra está reservada a anulação do discurso, principalmente por não ser só uma estrangeira, mas também mulher e em situação de insegurança social. De frente a essas marcas de vulnerabilidade, o discurso da personagem se torna ainda mais fraco perante o domínio da

²¹ panquecas russas

sociedade patriarcal. Ademais, Myra é uma refugiada do leste europeu em Portugal. Edward Said (2003) destaca que o imigrante oriental no território ocidental visa, em sua identidade, conservar a sua origem e uni-la à nova pátria que a habita. Tal construção o coloca (o imigrante) em uma situação de não-lugar e invalida ainda mais seu discurso.

A posição do refugiado, ao estar à margem da sociedade, inviabiliza ainda mais o seu discurso, colocando-o em total descrença. Para ter validade, é necessário ao estrangeiro travar uma batalha não só com o *status quo*, mas também consigo mesmo, já que ele perpassa também por um processo de redescobrimto – principalmente aqueles em situações como a de Myra, que migram na infância. Mas há uma mobilidade na aceitabilidade dos discursos, uma vez que não há um plano rígido. Levando em consideração a definição de Foucault (2007) sobre o discurso:

As posições de sujeito se definem pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos” (Foucault, 2007: 58). (...) “diversos status, nos diversos lugares, nas diversas posições que o sujeito pode ocupar ou receber quando exerce um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala” (Foucault, 2007:61).

Pensando que a posição do sujeito e o espaço ocupado podem influenciar no recebimento positivo ou negativo do seu discurso, é necessário compreender de onde partimos na análise de *Myra*. Primeiro, devemos considerar que, vivendo em um mundo pós-colonial – já que, de acordo com Boaventura Santos (2012), ainda que o colonialismo tenha acabado, ele ainda existe na mente das pessoas, possibilitando a construção de um discurso opressivo e violento –, é impossível a legitimação do discurso de Myra. Nesse sentido, o estudioso também pontua que o sistema capitalista é indissociável do colonialismo, uma vez que o capitalismo se organiza na mesma lógica de exploração. Ainda segundo Boaventura Santos (2012), a colonização, que traz a falsa concepção ocidental que existem países descobertos, também constrói a ideia da existência do Outro (esse a ser descoberto), considerado como inferior e bárbaro. A perpetuação dessa violência se torna uma estratégia para manutenção da exploração,

e é nessa situação que Myra se encontra na sociedade portuguesa: ela representa o Outro, logo seu discurso sempre será invalidado.

Gayatri Chakravorty Spivak (2014), em seu texto “Pode o subalterno falar?”, explicita: “O mais claro exemplo de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como o Outro” (SPIVAK, 2014: 60). Para teórica, a marginalização é um ato de extrema violência. Logo, ao sujeito colonial sendo postulado como Outro torna-se ainda mais difícil a sobrevivência – por isso a personagem Myra sempre repete que é proibida de existir. As relações de Portugal com o Leste-Europeu são distintas das relações com as suas antigas colônias. No entanto, ainda cabe a discussão para analisar a figura de Myra, que, apesar de também ser europeia, é vista como inferior. Diante dessa posição de inferioridade, Myra deseja ser a melhor: não basta ser a melhor na escola, era preciso ser a melhor no mundo” (COSTA, 2008:11). O fato de ser mulher seria uma possibilidade de ser ouvida, isto é, validada pelo país que a “recebeu”.

Spivak (2014) também pontua sobre a dupla opressão que a mulher sofre, já que o sujeito subalterno feminino não só é vítima da violência epistêmica, como também da dominação masculina. Logo, para Myra o processo de formação do discurso se torna cada vez mais tempestuoso. A garota precisa lidar com diversos tipos de violência, como a prostituição e a sexualização – situações que também poderiam acometer um homem, mas em menores proporções. Como já mencionado, no contexto pós-colonial a situação de Myra e Maina se distancia cada vez mais. Ainda que ambas sejam vítimas de opressão, não é possível a comparação. Myra representa a periferia do capitalismo, ainda mais porque a garota russa oriunda da antiga União Soviética representa também o comunismo tão estigmatizado na sociedade contemporânea capitalista. Por outro lado, Maina pertence à classe dominante. As obras travam um diálogo que demonstra a intensificação da subalternidade e da violência contra a mulher na sociedade contemporânea. Se em *Maina Mendes* ainda há esperança na figura de

Matilde, sabemos que essa esperança só é possível devido ao local que Maina e Matilde ocupam na sociedade burguesa. Para Myra resta o suicídio para fugir da prostituição, não um suicídio marcado pelo esgotamento, como o que aflige Fernando Mendes, mas um suicídio de libertação.

Entretanto, Myra terá seu discurso ouvido e legitimado por outros personagens na narrativa, logo há uma mudança na posição que a garota ocupa. O primeiro a validar o discurso de Myra é o cão Rambô. Entretanto, veja que a figura do cão demarca mais um aspecto de vulnerabilidade da personagem, já que o cão, um pit bull, sendo considerado como o pior cão do mundo, é o primeiro a se identificar com a menina. Após o encontro dos dois e na hora que decidem pela fuga, Myra diz ao cão: “Vamos, irmãozinho, em russo (COSTA, 2008:15)”. Nesse momento de afeto, a garota utiliza a língua materna para chamar o cão. Faz-se necessário voltar às origens para validar a relação dos dois. Conclui-se que o idioma estrangeiro parece não fornecer a Myra o sentimento necessário para esse momento de (re)encontro.

Não só Rambô ouvirá e acolherá o discurso de Myra, como também outros personagens ao longo da narrativa. No capítulo anterior, em que discutimos a obra como um Bildungsroman, relatamos sobre os encontros da personagem. Sabemos que Myra e Rambô não assumem suas verdadeiras identidades durante sua trajetória. Tal ferramenta também elucida a construção dos discursos das personagens pautada na utilização de diferentes nomes, fato que transforma o discurso das personagens em algo fragmentado. De acordo com Luciana Zardo Padovani (2016), Myra se fragmenta para preservar sua identidade:

Ao chegar em um novo país, com particularidades ainda desconhecidas, a menina estrangeira, sem condições financeiras e sem parentes na atual nação, recorre ao mecanismo de proteger sua identidade, como uma forma de não esquecer sua origem. Em função da experiência negativa da chegada, a sobrevivência em parâmetros libertários torna-se difícil. (PADOVANI, 2016:44)

Em síntese, para Myra a sobrevivência se torna fundamental, e, para tal, o seu discurso precisa ser transformado e adaptado a cada novo encontro. A língua materna fica restrita a momentos de afeto e entrega, principalmente na sua relação com o cão. Ainda que na casa de

Mafalda, em um primeiro momento, Myra seja ouvida, é sempre em uma posição de subalterna, ou seja, ela é vista como o Outro. Apenas ao lado de Orlando Gabriel, descendente de africanos, e em sua casa, que abriga um chinês, um ucraniano, mulheres e homens negros, que o seu discurso é ouvido e validado. Desse modo, a audiência de seu discurso se dá entre subalternos. No entanto, fora do paraíso idílico que a casa de Orlando Gabriel representa, Myra continua sendo proibida de existir.

MAINA E MYRA: O RESGATE DO FEMININO SELVAGEM

O presente capítulo tem como objetivo apresentar as figurações do feminino selvagem nos romances *Maina Mendes* (1969) e *Myra* (2008). Ao longo das narrativas as personagens são comparadas a lobos e cães, e são também ressaltados seus gestos bárbaros. O resultado é que o perfil das personagens seja considerado como subversivo dentro da sociedade hegemônica. Em *Maina Mendes*, a protagonista Maina, por meio de Hortelinda, compreende a importância desse comportamento que ressalta o selvagem, pensado como “inusual” para as mulheres. Já em *Myra*, essa relação se desenvolve principalmente a partir do seu encontro com o cão Rambô, uma vez que a jovem russa se considera gêmea do cão. Em ambas as obras se percebe esse direcionamento ao feminino selvagem como uma tentativa para o fortalecimento das mulheres.

Em *Maina Mendes*, as figurações do lobo estão relacionadas às características das personagens Maina e Hortelinda:

– Cala-te já de mentir, mulher. Eras tão lobas como eu, em lura de cerdo. Comi da tua mão e as carnes fizeram-se me ao teu colo. Escondeste-me as febres no encharco dos panos e saraste-me com o mel da cozinha para que eu soubesse estancar a pé os meus males. Fizeste por mim os choros e as manhãs para que me fora água choca o que não prezas. (COSTA, 1977: 97)

A citação, acima utilizada no capítulo anterior para falar sobre a continuidade do discurso de Hortelinda em *Maina*, retorna para discutirmos sobre a metáfora dos lobos presente na fala da protagonista. Quando Maina se autointitula como “Loba”, ela afirma todas as declarações por parte do narrador, ou de outros personagens, sobre seu caráter animalesco. Ainda na infância Maina foi caracterizada como portadora de *quieta ira, fero amuo*. Ademais, depois do fim da mudez, ela foi comparada como uma besta fera: “Maina Mendes preserva sua mudez de corpo, tal como *besta fera* sobrevive cordata entre os humanos (...)” (COSTA, 1977:67). Vemos que a mudez não é colocada como algo passivo, tornando-se marca de ferocidade e mantida por Maina Mendes, ainda que escondida.

Na fala das outras personagens, a associação de Maina à ferocidade é vista de maneira negativa, ou seja, como algo monstruoso. Maria Esther Maciel (2021), a respeito da zooliteratura (representação dos animais na literatura), discorre que por muito tempo os animais estavam ligados ao bestiário, mas essa situação se transformou, pois o conceito de zooliteratura entrou na análise literária e, paralelamente, as comparações entre homens e animais deixaram de se tornar negativas, já que o homem muitas vezes acaba se reconhecendo no animal.

Por outro lado, os animais, principalmente a figura do lobo, rememorada em *Maina Mendes*, não possuem uma boa recepção pela sociedade. Embora a zooliteratura tenha ampliado o debate sobre a figuração dos animais nas narrativas, ainda há o senso comum que atrela os animais ao rebaixamento, principalmente em relação às mulheres. Em *Maina Mendes*, a comparação das mulheres com lobo tem dois significados, um para Maina e Hortelinda e outro para o restante das personagens que representam a sociedade patriarcal. De acordo com Denise Ramos (2005), o lobo sempre conservou uma fama demoníaca, aliado ao mal e à escuridão. Os lobos são vistos como criaturas sobrenaturais e, muitas vezes, ligadas à promiscuidade quando associados às mulheres:

(...) o lobo pode simbolizar o lado masculino inconsciente na mulher (animus) que, quando não integrado à personalidade, costuma manifestar-se como uma atitude devoradora, que às vezes inclui um comportamento sexual promíscuo e destrutivo. É provável que esse aspecto negativo da mulher, junto com a avidez e voracidade sexuais atribuídas às prostitutas, tenha levado os antigos romanos a dar-lhes o nome de lupa (loba, em latim), para diferenciá-las das matronas, as mães e esposas honestas. Daí vem também a palavra lupanare, que designa o prostíbulo, bordel ou lupanar". (RAMOS, 2005:163).

A comparação de Maina com o lobo reforça o julgamento do discurso dominante que é representado pelos seus pais e seu marido Henrique:

Finalmente, minha senhora esposa, nem esposa, nem senhora, posso perder-vos. Podes ir, Maina Mendes, onde te afoguem mênstruas e te corrompam os costumes rudes que te aprazam. Finalmente conheço e tenho posse sobre o nome da tua esperança. Eis que o menino já diz 'pai'. Eis que nenhuma dor me aflige. (COSTA, 1977:103)

No trecho em destaque, temos a declaração de Henrique sobre o fim do seu amor pela esposa. A relação se esgotou pelo comportamento opressor de Henrique. A imagem construída nesse enunciado não só retrata o discurso de ódio do marido, mas também retoma um senso comum em relação às mulheres: o nojo pela menstruação. Quando Henrique deseja que sua mulher se afogue em “mênstruas”, ele recupera a simbologia do sangue da menstruação como algo nocivo, revivendo o mito de Eva²², em que a menstruação se torna uma punição. Não obstante, Henrique tenta ridicularizar Maina ao associá-la a “costumes rudes”, com o rude, mais uma vez, se relacionando ao animalesco.

Maina, ao se denominar como loba, ainda que confirme as afirmações dos outros, consegue inverter o quadro prejudicial. Para Maina e Hortelinda, o selvagem e o rude não são expressões depreciativas, na verdade, revelam os seus comportamentos transgressivos. Tal situação retoma o mito da mulher lobo (*La Loba*). Clarissa Pinkola Estés (2018) ressalta que a *La Loba* aparece em diversas culturas. *La Loba* é uma velha de aparência esdrúxula, que recolhe ossos de animais e, ao reunir todos os ossos necessários, canta. Sua canção permite que um lobo nasça por meio dos ossos. Depois do seu canto ganhar entonação, esse lobo se transforma em uma mulher. A autora ainda explica que o conto preserva a tradição feminina e trava um vínculo entre o mundo subterrâneo e o feminino selvagem. Logo, a imagem de Maina e Hortelinda vinculada ao lobo também traduz o ideal do feminino selvagem sendo resgatado.

Quando a mulher se separa do seu lado ancestral, devido às circunstâncias sociais, que julgam seu comportamento, a submissão ocupa esse espaço esvaziado. Cleide Rapucci (2011:121) destaca:

A submissão foi imposta ao feminino. As mulheres incorporam essa característica, que marcou profundamente a personalidade da mulher no mundo patriarcal. A

²² De acordo com Cleide Rapucci (2011), Eva carrega a culpa pela perda do paraíso. Logo, chega-se à conclusão de que a mulher precisará ser controlada, uma vez que é imperfeita e suscetível à tentação. Por outro lado, Cleide Rapucci também propõe uma leitura simbólica, já que a atitude transgressora de Eva permite uma transformação e o reconhecimento da sua nudez e a de Adão. Quando os dois se vêem nus, segundo Cleide Rapucci, é o verdadeiro momento da criação.

repressão do mundo feminino é uma necessidade social patriarcal na busca civilizatória que teme forças da natureza.

Desse modo, a imposição do masculino provoca uma descentralização da força natural feminina. O fim do contato das mulheres com seus instintos acarreta uma destruição da imagem do poder feminino, perpetuando a ideia de que as mulheres precisam permanecer inertes, fracas, dominadas. O resgate da natureza feminina reconstitui a consciência, o impulso criativo, sentimentos e, principalmente, o silêncio produz uma voz que anseia pela libertação e pela transgressão das mulheres.

Na narrativa o resgate do feminino selvagem de Maina e Hortelinda se estabelece não só nas alusões ao lobo, mas também nas ações das personagens opostas ao esperado pela sociedade patriarcal. Além disso, há a construção de um campo semântico ligado à natureza: mulheres e homens são referidos como *macho* e *fêmea*. Maina Mendes, quando amamenta, seus seios são *tetas*; animais como bodes, porcos e gado são comparados aos personagens com frequência. Entretanto, não há uma corrente naturalista que visa reduzir o homem ao nível animal – ao contrário, o animal na narrativa é sinal de exaltação.

A lua se torna outro símbolo, visto que, na morte de Hortelinda, Maina Mendes promete: “todas as luas eu vou-lá lavar eu vou-lá vestir dizer à mãezinha que le desça as saias HORTELINDA QUE TENS HORTELINDA” (COSTA, 1977:112). No momento da despedida de Hortelinda, a menção de Maina às luas para garantir a Hortelinda sua fidelidade traz à tona a vivência de um ciclo lunar. De acordo com Harding (1995:65), “O surgimento da feminilidade instintiva acontece na mulher como parte da experiência de sua qualidade lunar”, ou seja, isso ocorre porque a mulher é representada por uma lua escura no seu aspecto mais primitivo e instintivo. Neumann (2003:05) também defende que “O símbolo espiritual predileto da esfera matriarcal é a lua, em sua correlação com a noite e com a Grande Mãe do céu noturno. A lua representa o lado iluminado da noite; pertence-lhe, é o seu fruto e sua sublimação como luz e

essência de sua natureza espiritual”. Dessa forma, o uso da lua, em um momento tão tenso quanto a morte, não é desprovido de intencionalidade.

A narrativa na seleção do vocabulário, na descrição de Maina e Hortelinda, apresenta uma tentativa da recuperação do instinto natural das mulheres. A lua pode ser considerada como um símbolo que reafirma a existência de Hortelinda como representante do feminino selvagem e responsável por compartilhar tal legado com Maina Mendes. O legado, já discutido, apenas existiu porque Maina desde cedo apresentava inclinações para romper com as regras: “Apenas Maina Mendes jamais seria amante em espaços curtos, nos climas sóbrios dos tempos e da zona de gentes em que nascera, criatura demasiado habitado por heranças outras, tenaz na ímpia solidão e avessa à domesticidade.” (COSTA, 1977:24). A avessa domesticidade reforça a incapacidade de Maina de se adequar, despontando na tenra infância o feminino selvagem.

Portanto, a obra *Maina Mendes* traz como uma estratégia a incorporação de símbolos para refletir o resgate do feminino selvagem, que não simboliza apenas uma imagem arquetípica, mas uma mudança interna. No primeiro capítulo, discutimos sobre a leitura de *Maina Mendes* como um romance de transformação e de renascimento, visto que a narrativa não apresenta uma tentativa de integração social, mas uma renúncia desta integração em razão da integração do eu, do reconhecimento e da evolução espiritual. Com esse objetivo, assim como Hortelinda, Maina começa a repetir o lema “Albarda-se o burro à vontade do dono”, aceitando que a sociedade não admite algo diferente do que a submissão feminina, por isso a necessidade de renunciar a integração e se reconstruir em seu mundo. O resgate do feminino selvagem funciona como um instrumento para integração do eu. Eduardo Lourenço (1977) descreve essa capacidade da heroína Maina Mendes:

Maina Mendes não existe para nós com a autonomia clássica das heroínas investidas pelo olhar masculino, mas na opacidade irreduzível e fragmentada da voz que a evoca e evocando-a a constitui como sujeito, como e fora menos pretexto que texto em busca de um sentido pleno através do qual a sua real e imaginária nos imporá. (LOURENÇO, Eduardo. 1977:13)

Em contrapartida, na obra *Myra*, a animalização não se dá apenas por comparações. Há a materialização do animal na figura de Rambô. O cão é como o gêmeo de Myra. No sétimo capítulo, a menina afirma isso a Rambô: “Sou eu agora a tua gêmea, Rambô.” (COSTA, 2008:55). Anterior a essa declaração, o leitor se depara com a seguinte cena: “Deitados na sua cama branca, lacada de flores no espaldar nos pés, enlaçados de patas e braços, Myra e Rambô falam, focinho na face” (COSTA, 1977:55). A aproximação ocorre entre os corpos físicos e reflete na fala, quando juntam focinho e face, um se espelhando no outro. Ambos são párias e estão perdidos.

Maria Esther Maciel (2021), em leitura de Susan McHugh, aponta que o cão é o animal que oferece conexões mais primárias entre o mundo humano e o animal, já que, por serem animais domesticados, sua existência não é pensada fora do domínio humano. A respeito disso, Maria Esther Maciel (2021:60) chega à conclusão de que os cães, “Quando amados, recebem toda gama de afetos, mas, quando rejeitados e descartados, passam a representar a escória e, na condição de vira-latas, a ser associados aos humanos que também vivem à margem da vida social e da política”. Tanto a origem de Rambô quanto a de Myra se inicia na rejeição. O encontro ocorre em um galpão: Rambô é abandonado por seus algozes e Myra chega, também abandonada. Logo, representam a escória, como analisado por Maciel. Toda sociedade sempre os definirá como descartáveis, por isso a existência de ambos não é permitida.

Mas qual seria a intencionalidade da narrativa em aproximar Myra e Rambô? Resgatar o feminino selvagem? Em *Myra*, a animalização não possibilita uma integração do eu, uma evolução espiritual, mas sim se torna uma marca de morte. No entanto, assim como em *Maina Mendes*, há duas linhas que coincidem antagonicamente em *Myra*. Para a sociedade que os rodeia, a aproximação de Myra e Rambô significa um rebaixamento da figura da mulher, principalmente pelo fato de Myra ser imigrante e se aproximar do pior cão do mundo. Contudo, para Myra e Rambô essa relação promove um fortalecimento de seus papéis enquanto

marginalizados. Um vê apoio no outro, fato que prolonga a jornada dos dois. Ambos os perdedores, mas espelhos um do outro.

Derrida (2002), em *O animal que logo sou*, comenta que a mensagem “*não matarás*” atravessa os mandamentos cristãos, mas não vale para os animais. O outro, que é impedido de ser morto por seu igual, se resume apenas ao humano. Segundo o filósofo, a ideia de que os animais não têm consciência da morte fortalece o argumento da inocência do homem ao matá-los. Portanto, isentam os humanos da culpa da crueldade infligida a eles. Quando vemos Rambô sendo abandonado por seus algozes após viver como um cão de briga, ou Mafalda, a pintora e intelectual que planeja, ao lado de seu funcionário Kleber, a morte do cão, temos um exemplo disso. Ao se sentirem inocentados pelos seus pares, os homens acreditam poder ferir o animal. Ainda de acordo com Derrida (2002), quando se nomeia um animal, se atrela ao seu corpo a mortalidade. Logo não se pode afirmar a não culpabilidade daqueles que praticam o mal. Os algozes de Rambô, entretanto, apresentam outras justificativas, tendo como a principal a raça de Rambô, pois o animal é apresentado como um pit bull, o pior cão do mundo, uma raça proibida de existir e se multiplicar, tal fato se torna o motriz para caçá-lo e receber o consentimento de todos a volta, exceto Myra.

O reconhecimento de Myra em Rambô afirma que o corpo da menina também é espaço de violência, pois, assim como Rambô, as infelicidades e as violências sofridas pela heroína russa serão invalidadas, uma vez que Myra é um corpo para ser ferido, de acordo com a lógica patriarcal. A escolha de Maria Velho da Costa de ambientar uma fábula contemporânea que possui uma imigrante do leste europeu como protagonista ao lado de um cão só reafirma o papel de vulnerabilidade da mulher, que se iguala ao animal.

Já a relação singular entre Myra e Rambô transcende os limites, figura um amor incondicional. A passagem da morte dos irmãos de alma apresenta um lirismo, pois descreve

com beleza a morte do cão e da menina, assemelhando-se ao poema brasileiro, *Ismália*, de Alphonsus Guimaraens: “As asas que Deus lhe deu/ ruflaram de par em par”;

Myra puxou uma cadeira para junto do beiral, largo, da janela, debruado a granito, a fazer novo-rico. Como se os novos-ricos não tivessem direitos. Mas ela não tinha. Morria de artista, à russa, e com ela um cão, que de qualquer das formas, estava condenado. Sentou-se no rebordo da janela de costas, e chamou o cão para cadeira. Rambô subiu, sentou-se. Percebeu que nada mais havia a perceber. Agarrar-me bem, disse, para eu bater com espinha antes de ti. Myra tomou-o nos braços e atirou-se para trás, como um mergulhador equipado se atira de um barco de pesquisa submarino. Rambô ainda se debateu nos braços dela na queda, mas já eram asas. Foi o último pensamento vivo de Myra. (COSTA, 2008:221)

Uma cena carregada de tristeza e de certeza: morrem, mas morrem como anjos. Ambos sempre souberam que não poderiam existir, sua existência estava sempre subjugada a processos de violências. De acordo com Foucault (2018), o corpo é superfície das inscrições dos acontecimentos. Em congruência Guaciara Loro (2014), destaca que os corpos são moldados de acordo com a cultura e os costumes. Diante ao quadro da sociedade patriarcal, Myra sabe que não há outra escolha: seu corpo e do de Rambô estão fadados a processos de opressão e cabe a eles findarem com isso.

Para Bourdieu (2007), o corpo da mulher passa por uma aprendizagem sobre o que é ser mulher, isto é, como se comportar como mulher. Uma aprendizagem castradora. A negação de Myra a essa lógica do patriarcado coloca-a em um labirinto. Logo, quando renega a sua existência ao lado de Rambô, Myra demonstra a implacabilidade da sociedade patriarcal capitalista, que controla os corpos dos mais vulneráveis. Para *Maina*, ainda há a possibilidade da integração do eu; para *Myra*, há apenas o suicídio.

RUPTURA FINAL

Maria Velho da Costa construiu um diálogo nas suas obras a partir de temáticas marginalizadas na literatura portuguesa canônica. A centralização do discurso feminino como motriz para a tentativa de formação e integração na sociedade subverte o lugar comum das mulheres, ressignificando-as e as transformando em sujeitos.

Neste trabalho, objetivamos analisar nas obras *Maina Mendes* (1969) e *Myra* (2008) por meio de uma relação dialógica que demonstrasse uma relação de continuidade e ruptura entre os textos. Os romances são a primeira e a última obra publicadas em vida por Maria Velho da Costa. No entanto, a relação temporal se torna um dado pequeno, quando comparado aos enredos. Em *Maina Mendes*, há movimentos de transgressão e aponta-se para um futuro esperançoso para mulher portuguesa, pois ainda que seja contextualizado em uma sociedade patriarcal, Maina consegue renunciar o meio em que vive para seguir seus ideais. Já *Myra* trava um novo debate: os avanços para as mulheres são para quais mulheres? Para mulheres europeias e burguesas? A transgressão também é permitida para corpos violentados? A narrativa se finda negando a existências para o Outro não só na sociedade portuguesa, mas na contemporaneidade.

Em *Maina Mendes* (1969), Maria Velho da Costa, por meio de uma escrita densa e labiríntica, se apresenta como romancista na literatura portuguesa. O experimentalismo linguístico demonstra-se como instrumento para representar o discurso da mulher. As normas padronizadas não cabem mais e nem conseguem atingir o esperado por Maria Velho da Costa, ou seja, a transgressão da mulher. Maina nasce por Hortelinda, empregada de sua casa, que apresenta à menina o mundo do proletariado, o mundo da subversão. O mundo pequeno-burguês de Maina é quebrado por Hortelinda, e o tapa de sua mãe ao repreender a garota sela a separação. Maina nasceu para ser dona de si, mas falha e se isola em um mundo particular, em que o interesse da mulher se sobressai e renasce na neta Matilde. Holly/Matilde aponta para um

futuro com mais Mainas, mulheres de palavra pesada, de silêncio. Afinal, Maina nos mostra o silêncio como arma ao discurso hegemônico.

A integração do eu de Maina Mendes ocorre a partir da renúncia da voz, do filho e do amor. Nossa análise do romance como um romance de transformação e renascimento destaca que, para as mulheres, a formação só ocorre a partir do isolamento, ou seja, do apagamento social. Não é possível, ainda, para mulher ser incorporada na sociedade em sua integralidade. O mundo ainda se fecha e tenta moldá-la a partir de processos de apagamento e silenciamento.

Na obra *Myra* (2008), a fábula, isto é, a narrativa fantástica, foi ressignificada para contar a história de uma jovem russa e seu cão: Myra, uma despatriada que se encontra com um pit bull e juntos embarcam em uma travessia, repleta de aprendizado. Maria Velho da Costa incorpora elementos da cultura pop, livro, filmes, músicas, telemóveis. Enquanto Maina Mendes vive entre o século XIX e XX, temos em *Myra* uma *millenium*; porém, as violências se agravaram. A velocidade da sociedade contemporânea, a necropolítica e o capitalismo financeiro não permitem a existências daqueles que cruzam à margem do *status quo*.

Abordamos a obra *Myra* a partir da óptica do Bildungsroman, uma vez que a narrativa apresenta as características do Bildungsroman tradicional, ao mesmo tempo que rompe ao apresentar uma formação interrompida. Aprendemos que uma relação dialógica não se faz apenas pelo enunciado, mas por meio da forma. O Bildungsroman feminino contemporâneo apresenta uma protagonista questionadora, rebelde, mas fadada ao fracasso. De um lado há o enlouquecimento; do outro lado, há o suicídio como opções ou caminhos. A formação é interrompida, ou seja, para as mulheres não há a possibilidade de integração social. Dessa forma, à Myra cabe a fuga, não só da casa dos pais, da prostituição e de Mafalda, mas da vida. Quando o romance *Myra* apresenta, por meio de um diálogo entre Myra e Rambô, a ideia de que se odeia gente que se mete com literatura e não sofre, sabemos todos que sofreremos ao lado de Myra e Rambô a sina de não poder ser quem se sonha.

Os perfis distintos das protagonistas, assim como os tempos históricos em que estão inseridas, as distanciam. Mas o seu discurso as une: o grito que Myra dá, Maina emudece; a vida que Maina silencia, Myra mata. Maina foge da casa dos pais para a casa do marido. Myra foge da prostituição para o mundo. Maina se reconhece na figura da subalterna, da empregada doméstica. Myra se vê na figura do cão. Maina renasce em sua neta. Myra morre em si. Tudo que é apontado em *Maina Mendes* se radicaliza em *Myra*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia:

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; Costa, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

_____.; *Maina Mendes*. 2. ed. Lisboa, Portugal: Moraes Editores. 1977

_____. *Missa in Albis*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

_____. *Cravo*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

_____. *Casas pardas*. 4. ed. Prefácio de Manuel Gusmão. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

_____. *Irene ou o contrato social*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

_____. *Myra*. 1ed. Lisboa, Assírio e Alvim. 2008.

Aporte Teórico:

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
_____. O Autor como gesto. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARUCH, Elaine Hoffmann. The Feminine ‘Bildungsroman’: Education through Marriage. *The Massachusetts Review*, vol. 22, no. 2, 1981, pp. 335–57. Disponível em: JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25089147>. Acesso em 07 de julho de 2022.

BERGER, Estela Couto. *A audácia da diferença: percursos femininos na ficção de Maria Velho da Costa*, tese de doutorado apresentada em Harvard e publicada pela Universidade do Algarve, Faro. 1998

BARRENTO, João. A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Niterói*, v. 2, n. 3, p. 89-98, nov. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29804>. Acesso em: 10.07.2021

BAKHTIN, M. M. *Teoria do Romance I: A estilística*. 1ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Os gêneros do discurso*. 1ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *O romance de educação e sua importância na história do realismo*. In: *Estética da Criação Verbal*. 11. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BALBUS, Isaac D. Michel Foucault e o Poder do Discurso Feminista. In: *Feminismo como Crítica da Modernidade*. Coordenação: Seyla Benhabib e Drucilla Cornell. Tradução: Nathanael da Costa Caixeiro. 1 ed.:Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos. 1987

BEAUVOIR, S. *O segundo Sexo: Fatos e Mitos*. Tradução: Sérgio Milliet. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Trad. J. M. Gagnebin e M. L. Müller. In: LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8ªEd. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BITTENCOURT, Sylvia M. C. da Rocha Homem, *Exemplaridade da obra de Maria Velho da Costa em relação a vertente experimentalista*. Tese de doutorado em Literatura Portuguesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo. 1990

BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. 5. ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007

BRANDÃO, Ruth.Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004

BRAENDLIN, Bonnie Hoover. *Alther, Atwood, Ballantyne, and Gray: Secular Salvation in the Contemporary Feminist Bildungsroman*. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 4, no. 1, 1979, pp. 18–22. Disponível em: JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3346662>. Acesso em 07 de julho de 2022.

BRIDI, Marlise Vaz. *A sugestão Metafórica em José Cardoso Pires*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2012.

CARVALHO, Jorge. *Jorge de Sena: sinais de fogo como romance de formação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010

COELHO, Nelly Novaes *Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea*. In: *Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários*, n.º 12, Mar. 1973, p. 68-74. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/queryp>. Último Acesso em: 02.07.2021

_____. *Novas Cartas Portuguesas e o processo de conscientização da mulher: séc XX, Letras, n.º 23, Curitiba, pp. 165-171.1999.*

_____. *O Discurso-em-crise na Literatura Feminina Portuguesa*. *Revista Via Atlântica*, n.º 2 de julho de 1999, Universidade de S. Paulo, pp. 120-128, doc. pdf acessível em www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_10.pdf. Último acesso em: 10 de julho de 2021.

COSTA, Yasmin Serafim. *Do Corpo Dócil ao Corpus Queer: Performatividade e Resistência em Maria Velho da Costa*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-08062021->

211826/publico/2021_YasminSerafimDaCosta_VCorr.pdf Último Acesso em: 14 de julho de 2021.

DERRIDA, Jacques, 1930- . O animal que logo sou (A seguir) / tradução Fábio Landa. - São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIAS, Maria José Carneiro. Maria Velho da Costa: Uma poética de au(c)toria. Tese (Doutorado em Literaturas e Culturas Românicas) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2013. Disponível em: <<https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/78514/2/34598.pdf>> Acesso em: 10 de julho de 2022.

FAZILARI, Fábio Luiz. A Epígrafe de Novas Cartas Portuguesas: a semente das Cravos por Barreno, Da Costa e Horta. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25102019-184315/publico/2018_FabioLuizFazilari_VOrig.pdf> Acesso em: 16 de julho de 2021.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FLORA, L. M. R. *Bildungsroman*. In: CEIA, Carlos (Coord.) E-Dicionário de Termos Literários. 2005. Disponível em: <<http://www.fcs.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 13 de julho de 2022.

FLOQUET, Damasceno Daniel. A pulverização das Dicotomias em Myra, de Maria Velho da Costa. Tese (Mestrado de Estudos Literários Culturais e Interartes). Faculdade Letras da Universidade do Porto. Porto. 2010. Disponível em: <https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/55482/2/tesemestdanielfloquet000125156.pdf>. Acesso em: 19 de junho de 2021.

FREUD, Sigmund. Sobre a Sexualidade Feminina. In: FREUD, Sigmund. Amor, sexualidade e feminilidade. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FONTELA, María de los Angeles Rodríguez. *La Novela de Autoformación. Una Aproximación Teórica e Histórica al «Bildungsroman» desde la Narrativa Hispánica*. Universidade de Oviedo-Edition Reichenberger, Kassel, 1996;

FOUCAULT, Michel. Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____ História da Sexualidade I: A vontade Saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. 7 ed. Rio de Janeiro/São Paulo. Paz e Terra, 2018

_____ História da Sexualidade II: O uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. 7 ed. Rio de Janeiro/São Paulo. Paz e Terra, 2018

_____. História da Sexualidade III: O cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. 7 ed. Rio de Janeiro/São Paulo. Paz e Terra, 2018.

_____. História da Loucura na Idade Clássica. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. 12. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. Microfísica do Poder. Organização, introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado, 30. Reimpressão, Rio de Janeiro, Edições Graal, 2012.

GALBIATI, Maria Alessandra. (Trans)formação e representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo. ESTUDOS LINGUÍSTICOS, São Paulo, 40 (3): p. 1716-1728, set-dez 2011

GALLO, Liliana Mabel. Na Casa das Marias: Ficção e História em Maria Velho da Costa. Tese (Doutorado no curso de pós-graduação em literatura do centro e expressão) Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina. 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/90924>. Último acesso em: 02. 07.2021.

GOETHE, Johann Wolfgang von: Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. Tradução: Nicolino Simone Neto. Apresentação de: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2. ed. 2009.

HEGEL. G.W.F. Cursos de Estética. Volume II. Tradução: Marco Aurélio Werle Oliver Tolle, Consultoria: Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2014.

KRISTEVA, Julia. Estrangeiros para nós mesmos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KÜTTER, Cintia Acosta. Balada de Amor ao vento, de Paulina Chiziana: Bildungsroman Feminino. In: MAZZARI, Marcus Vinicius; MARKS, Maria Cecília (orgs) Romance de Formação e Descaminhos do Herói. Cotia, São Paulo: Atêlie Editorial, 2020.

LABOVITZ, Esther Kleinbord. The myth of the Heroine: the female Bildungsroman in the Twentieth Century. New Yorker: Peter Lang, 1986.

LEMAIRE, Ria. DO CANCIONEIRO DAS DONAS ÀS CANTIGAS D'AMIGO DOS TROVADORES GALEGO-PORTUGUESES. In: fragmentum. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 49, Jan./Jun. 2017. ISSN 2179-2194 (online); 1519-9894 (impresso). Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/download/27427/pdf/145005>.> Acesso em: 11 de setembro de 2022.

LOURENÇO, Eduardo. Prefácio. In: COSTA, Maria Velho da. Maina Mendes. 2. ed. Lisboa, Portugal: Moraes, 1977.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes [Org.]. O corpo educado: Pedagogias da Sexualidade. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva, 3. ed., Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013.

LUKÁCS, George. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von: Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. Tradução: Nicolino Simone Neto. Apresentação de: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2. ed. 2009.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura. - São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACIEL, Maria Ester. Literatura e animalidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2d 2021.

MARINHO, Maria de Fátima. Myra ou o contrato de identidade(s). In: Convergência Lusíada n.36, p.94-100.julho -- dezembro de 2016.Disponível em: <http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/wpcontent/uploads/2017/05/09convergencia369_myra.pdf>. Acesso em: 19 de junho de 2021

MARINS, Gislaine Simone Silva. Maina Mendes e a busca da felicidade. Letras de hoje, Porto Alegre, PUCRS, v. 31, n. 1, p. 59-64, mar. 1996.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister “um magnífico arco-íris” na história do romance. Revista Literatura e Sociedade. v. 23. no 27. Jan/Jun 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/148532>> Acesso em: 10 de julho de 2021.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENDES, Patrícia Brito Lino. As figuras femininas em «Maina Mendes», de Maria Velho da Costa. Tese de mestrado, Lisboa, Universidade Aberta. 2003.

MONFARDINI, Adriana. Construções Identitárias em «Maina Mendes» de Maria Velho da Costa. Tese de mestrado em Literatura Portuguesa. Universidade Federal de Santa Maria. 2006.

MORETTI, Franco. O romance de formação. São Paulo: Todavia, 1a ed.2020.

NASCIMENTO, Lilian Soier. Imigrantes: Identidades em Trânsito. In: Literatura e Imigração: sonhos em movimento. Artur Emilio Alarcon Vaz, Carlos Alexandre Baumgarten e Maria Zilda Ferreira Cury – Organizadores. UFMG. 2006, 178p.

NASCIMENTO, Flaviano Batista do. Literatura de e sobre cegos: aspectos semióticos da referenciação. Tese de doutorado em Letras. Universidade Federal da Paraíba. 2020. Disponível:<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/21271/1/FlavianoBatistaDoNascimento_Tese.pdf> Acesso em 11 de setembro de 2022.

NEUMANN, E. A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

ORNELAS, José N. Maina Mendes de Maria Velho da Costa: Linguagem, Ideologia e Poder. Revista Letras Hoje. Rio Grande do Sul. PUCRS. nº 76, Junho/1989. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/16247/0>> Acesso em: 02 de julho de 2021.

PADOVANI, Luciana Zardo. Identidades culturais e imigração em myra, de Maria Velho da Costa. Orientadora: Mairim Linck Piva. 2016. 128 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em História da Literatura) - Universidade Federal do Rio Grande - FURG, Rio Grande, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.furg.br/handle/1/8053?show=full>>

PINTO, Cristina Ferreira: O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros. São Paulo, 1990.

PUGA, Rogério Miguel. O Bildungsroman (Romance de Formação) Perspectivas. Lisboa, Institute of Modern Languages Research (IMLR), 2016.

RAMOS, D. G. (org.). Os animais e a psique. 2ªed. Vol. I. São Paulo: Summus, 2005.

RAPUCCI, Cleide Antonia. Mulher e Deusa: A construção do Feminino em Fireworks de Angela Carter. Maringá: Eduem, 2011.

RIBEIRO, Calafate Margarida. Nas malhas do império: história, literatura, mulheres e exclusão. Revista Via Atlântica. nº 12 Dez/2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50079/54199>> Acesso em: 02 de março de 2022,

SANTOS, Boaventura de Souza, GOMES, Conceição, DUARTE, Madalena. Tráfico sexual de mulheres: Representações sobre ilegalidade e vitimação. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 87, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A gramática do tempo: para uma nova cultura política. 3ed. São Paulo: Cortez, 2012. f

SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. História da Literatura Portuguesa. Porto: Porto Editora, 17ed. 2005

SELBMANN, Rolf. *Der Deutsche Bildungsroman*. 2ªed. Stuttgart, J.B. Meltzer, 1994.

SILVA, Manuel Carlos da. 44º Encontro Anual da ANPOCS, Lisboa. Migrações, Relações interétnicas e racismo na Europa: um estudo de caso em Portugal. Disponível em: <<https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/44-encontro-anual-da-anpocs/gt-32/gt35-11/12396-migracoes-relacoes-interetnicas-e-racismo-na-europa-um-estudo-de-caso-em-portugal/file>> Acesso em 02 de setembro de 2022.

SCHWANTES, Cíntia. *Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 30, p. 53-62, jul-dez 2007. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3733/1/ARTIGO_NarrativasDeForma%C3%A7%C3%A3oContemporanea.pdf> Acesso em 01 de agosto de 2022.

SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analyses. In: SCOTT, Joan. Gender and the politics of history. New York: Columbia University Press, 1989. Tradução de: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.

SCHNEIDER, Ivana. Entre o relato e o silêncio: uma análise comparatista das obras 'Maina Mendes', de Maria Velho da Costa e "A terceira margem do rio", de Guimarães Rosa. Cadernos De Literatura Comparada, (42), 105–121. <<https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp42a7>> Acesso em 10 de outubro de 2022.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (org.) Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, Rocco, p. 23-57, 1994.

SULEIMAN, Susan R. La Structure d'apprentissage: Bildungsroman et roman à thèse. França.Poétique,n. 37.pp. 24-42. fevereiro 1979

SWALES, Martin. The German Bildungsroman from Wieland to Hesse. Princeton: Princeton UP. 1978.

VICENTE F. L. A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX). Lisboa: Athena (Babel) 2012.

VIEIRA, Susana. O silêncio (de Maina Mendes): literatura como ponto de rutura; conciliação com a deformação / Susana Vieira. Phármakon: do combate da enfermidade à invenção da imortalidade. Porto, CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2019, pag. 383-392. Disponível em <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/18003.pdf>>. Acesso em 11 de outubro de 2022.

WATT, Ian. *A ascensão do romance* : estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding / Ian Watt ; tradução Hildegard Feist. — São Paulo : Companhia das Letras, 2010

ZOLIM, Osana Luciana. Pós–Modernidade e Literatura de Autoria Feminina no Brasil. In: Revista Ipotesi. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009 Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-literatura-de-autoria-feminina.pdf>> Acesso em: 19 de março de 2020.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Jéssika Aparecida Santachiara Nascimento Santos****Data da defesa: 09/12/2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Marlise Vaz Bridi**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06/02/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))