

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

DO CORPO DÓCIL AO *CORPUS* QUEER:
PERFORMATIVIDADE E RESISTÊNCIA
NA OBRA DE MARIA VELHO DA COSTA

Versão Corrigida

YASMIN SERAFIM DA COSTA

SÃO PAULO
ABRIL – 2021

YASMIN SERAFIM DA COSTA

DO CORPO DÓCIL AO *CORPUS* QUEER:
PERFORMATIVIDADE E RESISTÊNCIA
NA OBRA DE MARIA VELHO DA COSTA

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) para obtenção do título de Doutora em Letras – Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marlise Vaz Bridi

SÃO PAULO
ABRIL – 2021

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

C837c Costa, Yasmin Serafim da
Do corpo dócil ao corpus queer: performatividade e
resistência na obra de Maria Velho da Costa / Yasmin
Serafim da Costa ; orientadora Marlise Vaz Bridi. -
São Paulo, 2021.
145 f.

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

1. Literatura Portuguesa. 2. Ficção. 3. Queer
Theory. I. Bridi, Marlise Vaz, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): YASMIN SERAFIM DA COSTA****Data da defesa: 02 / 03 / 2021****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 e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 28 / 04 / 2021



MARLISE VAZ BRIDI

SERAFIM, Yasmin. **Do corpo dócil ao *corpus* queer**: performatividade e resistência na obra de Maria Velho da Costa. 2021. 145 f. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Portuguesa) Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para a minha avó.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão de bolsa para o desenvolvimento da pesquisa que resultou nesta tese. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora não necessariamente refletem a visão da CAPES.

RESUMO

SERAFIM, Yasmin. **Do corpo dócil ao *corpus* queer**: performatividade e resistência na obra de Maria Velho da Costa. 2021. 145 f. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Portuguesa) Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

A obra de Maria Velho da Costa passou por transformações nos quarenta anos de publicações da autora, entre romances, contos, peças e roteiros. Nesta tese, três livros foram escolhidos com o objetivo de entender como a resistência do *corpus* literário em se conformar à categorização estática trabalha em consonância com os temas abordados, com as estruturas narrativas e com as personagens para alcançar uma queerização da obra. Tendo isso em mente, *Maina Mendes* (1969), *Lúcialima* (1983) e *Myra* (2008) foram a base para compreender a materialização das normas de gênero, a fragmentação da forma da novela e a fluidez criada pela intertextualidade. Para analisar o modo como esses pontos foram engendrados na obra da autora portuguesa, foram utilizados teóricos da literatura como Roland Barthes, Mikhail Bakhtin, Graham Allen, Andreas Huyssen, Elaine Showalter; junto às teorias filosóficas e da área de estudos de gênero de Julia Kristeva, Michel Foucault, Teresa de Lauretis, Gayle Rubin e, principalmente, Judith Butler.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa Contemporânea – Autoria Feminina – Estudos de Gênero – Performatividade – Resistência

ABSTRACT

SERAFIM, Yasmin. **From the docile body to the queer *corpus***: performativity and resistance in the work of Maria Velho da Costa. 2021. 145 f. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Portuguesa) Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Maria Velho da Costa's work changed throughout the 40 years of publications, between novels, short stories, plays and screenplays. In this thesis, three books were chosen in an attempt to understand how the literary *corpus* resistance to conform to a static categorization works in consonance with its themes, narratives, and characters to achieve a queerization of her work. For that, *Maina Mendes* (1969), *Lúcialima* (1983) and *Myra* (2008) were the basis to comprehend, respectively, the materialization of gender norms, the fragmentation of the novel form and the fluidity created by intertextuality. In order to analyze the ways in which these points are engendered in the work of the Portuguese author, literary theorists such as Roland Barthes, Mikhail Bakhtin, Graham Allen, Andreas Huyssen, Elaine Showalter were used; alongside philosophical theories and gender studies by Julia Kristeva, Michel Foucault, Teresa de Lauretis, Gayle Rubin and, as a core to the analysis, Judith Butler.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese Literature – Female Authorship – Gender Studies – Performativity - Resistance

SUMÁRIO

A OBRA, EM TRÊS ATOS	09
EM SILÊNCIO, <i>MAINA MENDES</i>	20
EM DESAJUSTE, <i>LÚCIALIMA</i>	55
EM FUGA, <i>MYRA</i>	90
A OBRA, EM QUEERIZAÇÃO.....	132
REFERÊNCIAS.....	140

A OBRA, EM TRÊS ATOS

O percurso literário de Maria Velho da Costa foi uma constante transformação de uma escrita que, a partir de protagonistas femininas, perscrutou as normas da sociedade portuguesa. A autora produziu romances, contos, crônicas, ensaios, peças de teatro, roteiros para televisão e cinema, criando uma obra cuja forma é difícil de definir e, principalmente, de abarcar sob uma única classificação.

A primeira publicação da autora veio em forma de uma reunião de contos batizada de *O lugar comum* (1966), um livro escrito em tempos em que a ditadura salazarista ainda exercia forte controle sobre o que era publicado no país. *Maina Mendes* (1969), seu primeiro romance, seria lançado três anos depois, com uma recepção calorosa da crítica especializada.

O impacto positivo do romance viria a se juntar à polêmica do lançamento de *Novas Cartas Portuguesas* em 1972. O livro, publicado em conjunto com Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, foi removido das prateleiras logo que chegou às livrarias e levou-as a julgamento sob a acusação de atentado à moral e aos bons costumes e abuso de liberdade de imprensa.

Em meio ao tumulto do processo do *Novas Cartas Portuguesas*, que terminaria apenas em maio de 1974, a autora lança *Desescrita* (1973), uma reunião de crônicas publicadas em jornais da época, que se transformou em um exemplar do que era escrever sob a repressão do Estado Novo.

A persistência da autora incomodava os censores não só por ter uma mulher publicando¹, mas pelo conteúdo que criticava a tradição patriarcal sobre a qual a

¹ Maria Teresa Horta foi vítima de agressão em uma rua de Lisboa após a publicação do livro de poemas *Minha senhora de mim* em 1971. Os agressores acusaram-na de escrever pornografia, algo que não caberia a uma mulher. (NOTA DA AUTORA)

ditadura salazarista havia sido construída. As protagonistas – sendo a maioria de uma pequena burguesia branca – subvertiam silenciosamente uma sociedade que ainda insistia em condenar a mulher à domesticidade.

Nos anos que se seguiram à Revolução dos Cravos, o tom de crítica da autora não abrandou, apenas se metamorfoseou – acompanhando um movimento literário de revisão do passado recente português. A autora publicou livros que exploravam os efeitos dos longos anos de guerras coloniais, expandindo o olhar para os impactos na vida das mulheres que viveram durante os anos mais conturbados do século XX em Portugal. Nesse grupo de livros, recebem destaque *Lucialima* (1983) e *Missa in Albis* (1988).

Esses dois romances se associam também ao experimentalismo² que se fazia cada vez mais presente entre os autores portugueses nos últimos anos da década de 1970, e que se disseminou por toda a década de 1980. Aos dois, podemos juntar também o romance *Casas Pardas* (1977) que, além de apresentar uma variação de vozes e de perspectivas na narrativa, em determinados momentos chega inclusive a se aproximar do gênero dramático (MESQUITA, 2014, p. 80; p.84). Maria Velho da Costa, dessa forma, explora os limites da prosa, procurando inserir outras formas em suas composições.

Nas duas últimas décadas de publicação, a autora parece optar por narrativas mais lineares, o que não quer dizer que os textos diminuam em complexidade. Em *Myra* (2008), por exemplo, o texto é uma amálgama de citações e alusões à literatura canônica e não canônica, à música pop americana e brasileira, ao cinema europeu e asiático, incitando o leitor a fazer novas relações entre os textos e acrescentar novas interpretações a cada nova referência.

² “É nos anos 60 (chamados “dourados” por toda uma geração que passou a viver desordenadamente a “liberdade de escolha”) que, em Portugal como nos demais países, novos escritores se entregam ao “experimentalismo da forma”, para problematizar a história, o homem e seu estar-no-mundo, a possível/impossível liberdade de ser, etc. [...] Cresce o número de mulheres escritoras. Jovens universitárias (poetas ou ficcionistas), que estreiam nessa época, hoje (1999) já respondem por uma obra madura integrada nos quadros da Literatura Portuguesa. Entre as poetisas: Ana Hatherly, Maria Alberta Mênêres, Luiz Neto Jorge, Maria Teresa Horta, Salette Tavares, Fiama Hasse Pais Brandão. Entre as ficcionistas (muitas delas também poetisas), destacamos Ana Hatherly (*O mestre*, 1963), Maria Gabriela Llansol (*Os pregos na relva*, 1962), Eduarda Dionísio (*Comente o seguinte texto*, 1972), Maria Teresa Horta (*Ambas as mãos sobre o corpo*, 1970), Maria Velho da Costa (*Maina Mendes*, 1968), Maria Isabel Barreno (*Os outros legítimos superiores*, 1970) e outras.” (COELHO, 1999, p.126)

A variedade de vozes não se restringe ao intratextual ou ao intertextual; em todos os momentos de sua produção, a autora trabalhou com outros artistas ou mesmo os ficcionalizou. Além das já citadas Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, Armando Silva Carvalho e António Cabrita são escritores com quem colaborou; os artistas plásticos Júlio Pomar, Teresa Dias Coelho, Óscar Zarate, Ilda David e o fotógrafo José Afonso Furtado também fizeram parte da composição de livros de Maria Velho da Costa, transformando a experiência de leitura dos romances e acrescentando novos significados.

Um exemplo é *Myra* – originalmente um conto publicado em jornal – em que as ilustrações de Ilda David delimitam o ponto onde o conto original termina e o enredo do romance se desenvolve. Há também momentos em que os artistas não colaboram diretamente, mas são homenageados, como no caso de Irene Lisboa e o romance *Irene ou o contrato social* publicado em 2000.

Todas essas relações, diálogos, rupturas e alinhamentos da obra de Maria Velho da Costa contribuem para a configuração do espaço que a autora veio a ocupar na literatura portuguesa. Eduardo Lourenço, na 2ª edição de *Maina Mendes*, faz uma reflexão que poderia ser expandida para o conjunto da produção da autora:

Livro de magia durável, não seria justo referir *Maina Mendes* como romance de imediata fascinação. O seu sortilégio exige uma lenta impregnação da sua matéria textual, de poderes encantatórios pouco comuns, tão visivelmente marcada como está pela aventura poética mais inovadora dos nossos últimos trinta anos e a sua conatural autonomia, mas ao mesmo tempo desviada em profundidade do seu emprego descritivo por um metaforismo implícito e permanente a que só o devir da narração confere verossimilhança sem nunca o petrificar. (LOURENÇO apud COSTA, 2001, p. 14-15)

A “lenta impregnação” a que se refere Eduardo Lourenço talvez seja um dos motivos que impediu uma popularização da obra. Porém, se é fato que a autora nunca foi conhecida do grande público, a quantidade de prêmios que ela recebeu durante os anos de publicação demonstra uma reação oposta da crítica especializada, fazendo

com que o lugar da escritora no cenário literário português ainda seja muito debatido por aqueles que se dedicaram a estudá-la.

A maioria dos pesquisadores concordam que a autora exibe fortes traços modernistas, mas que a sua produção não se detém a reproduzir as inovações introduzidas na primeira metade do século XX. O debate desses estudiosos concentra-se principalmente em que instâncias a autora supera o modernismo português e quais os efeitos dessas transposições (MESQUITA, 2014, p. 74 ; SEIXO, 1984, p. 38).

Há que se considerar também um contexto mais amplo, em que grupos de estudiosos geralmente dividem a literatura portuguesa entre as publicações que, após os primeiros anos de reestabelecimento da democracia, dedicaram-se a revisitar a história recente de Portugal e as publicações que chamaram de “literatura feminina” ou “literatura de autoria feminina” – considerando a *autoria* como termo facultativo da expressão³.

Essa estranha divisão que cria um par formado pelo tema do texto *versus* o gênero de quem o escreve, resulta em um falso antagonismo no instante em que o leitor pode interpretar que ou se escreve sobre história ou se é mulher. Entretanto, os próprios textos que tentam executar essa delimitação acabam reunindo as duas categorias diante da realidade de escritoras como Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno, Lídia Jorge, Hélia Correia, Dulce Maria Cardoso; apenas para citar algumas.

A segregação de obras de autoria feminina é lugar comum na história da literatura. A utilização de parâmetros avaliativos que tem como modelo estético e temático a produção literária de homens legou às mulheres uma posição de segundo plano (SCHMIDT, 2017, p. 58) em que o termo “literatura de mulher” assumiu um tom pejorativo. Dessa forma, escrever sobre duelos pela honra de donzelas indefesas, sobre desbravar novas terras e sobre guerras, definem o cânone literário de uma nação; enquanto escrever sobre os pormenores do cotidiano de uma dona de casa, seria apenas do interesse de mulheres, portanto, uma produção sem a mesma relevância.

Todavia, como foi insinuado anteriormente, não há uma relação direta entre o tema e o gênero de quem escreve, mas decerto há relação entre o gênero e como os

³ Cf. REIS, 2004, p. 31

críticos se debruçavam sobre a literatura de autoria feminina. A posição da crítica gerou a existência do “romance” e do “romance feminino”, em que este seria considerado uma forma secundária de produção daquele. (SCHMIDT, 2017, p. 66)

Daí que a crise moderna da figura do Autor tenha sido considerada com certo cepticismo feminista que sublinha tratar-se nela sobretudo da dissolução do dogma da paternidade hegemónico e institucionalizada. Mencionando o ensaio citado de Foucault [Qu'est-ce qu'un auteur?], Nancy K. Miller replica da seguinte maneira: “What matter who's speaking? I would answer it matters, for example, to women who have lost and still routinely loose their proper name in marriage, and whose signature - not merely their voice - has not been worth the paper it was written on; women for whom the signature - by virtue of its power in the world of circulation - is not immaterial. Only those who have it can play with not having it. (Miller, 1988, 75).”⁴ (KLOBUCKA, 1993, p. 50)

Anna Klobucka apresenta uma discussão em decorrência da declaração da morte do autor no século passado, mostrando que a crítica literária feminista se opôs a essa alegação, porque sabia que o único autor que poderia permitir que seu nome fosse esquecido eram aqueles que tiveram desde sempre o direito garantido à publicação. Ao passo que mulheres, que lutaram – e lutam ainda – durante séculos pela possibilidade de publicar assinando seus próprios nomes, não estariam prontas para perder a parca visibilidade que alcançaram.

Devo ressaltar que defender a *autoria* feminina, não é o mesmo que defender um essencialismo⁵. O que se propõe é o reconhecimento de que um romance não nasce de um mundo afastado da realidade e de que literatura produzida por mulheres

⁴ “Qual a relevância de quem está falando? Eu responderia que importa, por exemplo, a mulheres que perderam e ainda perdem continuamente seus nomes na hora de casar, e cuja assinatura – não apenas a voz – não tem valido o papel em que escreveram; mulheres para quem a assinatura – em virtude do seu poder no mundo de circulação – não é imaterial. Apenas aqueles que a tem, podem divertir-se com a ideia de não a possuir.” (tradução nossa)

⁵ Muitos pesquisadores se dedicam a identificar características ou mesmo temas que apenas uma mulher poderia abordar em um texto, mas o que os estudos feministas vêm apontando nas últimas décadas é a inexistência de uma essência, que, na verdade, seria uma ilusão criada por um longo processo histórico de naturalização da imagem da mulher. Até mesmo o uso de “mulher” no singular passou a ser alvo de objeções, tendo em conta que não se pode dizer que uma mulher branca europeia passe pelos mesmos condicionamentos de uma mulher indígena na Amazônia ou de uma mulher nascida na Coréia do Norte.

merece atenção não por marcas textuais engendradas ou um exclusivismo temático, mas por um reconhecimento de que aquele texto faz parte de uma longa história de apagamentos. Anna Klobucka faz de *Novas Cartas Portuguesas* uma reflexão para essa questão da autoria:

[m]as talvez a lição mais importante já nos tenha sido ensinada pelas próprias descendentes inconformadas de Soror Mariana Alcoforado na linhagem simbólica e literário luso-feminina: pois, em *Novas Cartas Portuguesas*, é tão importantíssimo saber (e impossível ignorar) que quem escreve são mulheres e portuguesas, quanto é irrelevante saber (e impossível descobrir) o nome próprio e a identidade precisa de quem está escrevendo em qualquer momento. A autoridade cultural, predicada na capacidade de as mulheres assumirem a posição de sujeitos representantes, ou seja, de se revelarem como Autoras, não entra pois numa relação directamente antitética com a desautorização textual a que estes sujeitos se submetem dissipando-se na encenação interminável da própria subjectividade de Actrizes. (KLOBUCKA, 1993, p. 62)

Neste trabalho, a proposta é estudar a produção literária de uma autora portuguesa, e isso não pode ser esquecido. No entanto, o objetivo principal é analisar os romances: *Maina Mendes* (1969), *Lúcialima* (1983) e *Myra* (2008) a partir da visão que os estudos feministas e queer desenvolveram desde a segunda onda feminista do século XX, a fim de perceber como o desdobramento da temática e da estrutura narrativa de Maria Velho da Costa caminha em direção a uma *queerização* da obra.

Para isso, é preciso definir os parâmetros para a pesquisa: há a necessidade principalmente de definir que feminismo será empregado e qual teoria queer será invocada para a leitura. Nenhum desses enquadramentos é simples ou mesmo possui apenas uma resposta, mas se faz necessário estabelecer tais diretrizes da partida.

Desde que Simone Beauvoir publicou *O segundo sexo*, em 1949 – desencadeando a segunda onda feminista do século XX – a teoria se transformou e se desdobrou em várias correntes na tentativa de dar conta da recente “descoberta” da existência de várias mulheres, ou seja, das múltiplas realidades que mulheres diversas enfrentavam.

Teóricas como Carole B. Vance e Gayle Rubin deram continuidade ao trabalho da filósofa francesa e nas décadas de 1970 e 1980 publicaram textos que refletiram a respeito da dupla sexo/gênero⁶ e assim criaram uma episteme a partir da instrumentalização de textos de pesquisadores das mais variadas áreas: Karl Marx, Lévi-Strauss, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Jeffrey Weeks, Alfred Kinsey.

Para a criação dessa episteme, por exemplo, começou-se a pensar as teorias que falassem de pulsão, gênero e sexualidade a partir de uma visão de uma construção cultural e não de uma motivação biológica. Essas transformações eram sentidas nas mais variadas áreas, resultando inclusive em publicações quase simultâneas de pesquisadores que não necessariamente estavam em contato: Gayle Rubin escreveu sobre essa necessidade de mudança de perspectiva em 1975⁷ nos Estados Unidos, e em 1976, Michel Foucault publicou, na França, o primeiro volume da *História da Sexualidade*, tornando-se referência nesse assunto.

A década de 80 terá um ponto de virada na segunda metade, quando a AIDS se torna um problema de saúde pública, os movimentos de resistência e de conscientização como *Act Up* impactam nas teorias que serão produzidas pelos estudos feministas e LGBTs. A Teoria Queer é um dos resultados da conjunção desse cenário político e do que já estava sendo elaborado antes do surgimento do HIV.

Assim como no caso dos estudos feministas, não se pode falar de uma teoria queer unificada. Não há alguém que tenha sido o único responsável por criá-la e desenvolvê-la, mas geralmente os nomes de Teresa de Lauretis, Eve K. Sedgwick e Judith Butler são associados aos primeiros momentos dessa gestação.

Teresa de Lauretis foi a primeira a nomear a teoria em 1991 em um artigo de uma revista de estudo culturais feministas: "Queer Theory, Lesbian and Gay Studies: An Introduction". No ano anterior, Sedgwick e Butler haviam publicado dois livros que, mesmo com o passar dos anos, continuam relevantes para o debate a respeito de sexualidade, gênero e identidade. *Epistemologia do Armário* de Sedgwick se debruçou sobre os processos de controle que permitiram a visibilidade/invisibilidade de homossexuais e a posição de privilégio de heterossexuais, teorizando a respeito do

⁶ A dupla sexo/gênero é baseada na oposição em que sexo é considerado o fator biológico e gênero, o fator cultural na construção de um sujeito.

⁷ Cf. RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**: notas sobre a economia política do sexo. Trad.: Christine Rufino Dabat; Edileusa Oliveira da Rocha; Sônia Correa, Recife: Edição SOS Corpo, 1993.

que veio a ser chamado mais tarde de heteronormatividade⁸. Já Judith Butler, nome mais conhecido entre as três, publicou o famoso *Problemas de gênero* (1990) que traçou um caminho pelas teorias do século XX até chegar a uma defesa do caráter performativo do gênero e, em conjunto com o artigo *Corpos que pesam* (1993), definiu a materialidade dos corpos generificados.

Desde que a teoria queer se difundiu, ela foi assimilada por inúmeras áreas (sociologia, antropologia, literatura, cinema) e assim modificada para se adaptar aos mais variados cenários. Uma teoria que surgiu para falar de uma não-identidade, adquiriu aspectos de identidade na prática, mas com características maleáveis e fluidas – influenciada pelo que a filosofia já vinha desenvolvendo no fim do século XX.

Essa falta de um ponto de ancoragem para o queer causou inúmeras críticas à teoria. Pesquisadores e ativistas acusavam o “queer” de impossibilitar uma unidade dentro de grupos minoritários para articulação de uma luta política. A essas críticas, os teóricos, e em especial Judith Butler, vieram logo em resposta dizer que falar em desconstrução do sujeito não era o mesmo que falar na sua destruição (BENHABIB *apud* SALIH, 2017, p. 197).

O “queer”, portanto, pode ter várias acepções e as pesquisas que se dedicam a estudá-lo ou que se utilizam dele não demonstram preocupação em delimitá-lo excessivamente. Até porque, enquadrar o queer sob uma definição fixa seria destruí-lo numa espécie de paradoxo teórico. Tamsin Spargo avalia a atual situação da teoria desenvolvida nas duas últimas décadas da seguinte forma:

[s]e a teoria queer é uma escola de pensamento, ela tem uma visão profundamente não ortodoxa de disciplina. O termo descreve uma gama diversificada de práticas e prioridades críticas: interpretações da representação do desejo entre pessoas do mesmo sexo em textos literários, filmes, músicas e imagens; análises das relações de poder sociais e políticas da sexualidade; críticas do sistema sexo-gênero; estudos sobre identificação transexual e transgênero, sobre sadomasoquismo e sobre desejos transgressivos. (SPARGO, 2017, p. 13)

⁸ Cf. WARNER, Michael. **Fear of a queer planet**: queer politics and social theory. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1993.

Ao mesmo tempo, outros estudiosos consideram não só uma ampliação de áreas de estudo da teoria, mas também da interpretação do que pode ser considerado queer. O sociólogo Richard Miskolci vê o queer para além das questões sexuais e de gênero:

[a]lguém atento percebe como a problemática queer não é exatamente a da homossexualidade, *mas a da abjeção*. Esse termo, “abjeção”, se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política. (2015, p. 24. grifo nosso.)

E complementa rebatendo as críticas quanto à impossibilidade de uma aplicabilidade nas lutas políticas:

[a] nova política de gênero – que também pode ser chamada de queer – se materializa no questionamento das demandas feitas a partir dos sujeitos; em outras palavras, chama a atenção para as normas que os criam. Essa mudança de eixo na luta política se fundamenta em duas concepções distintas com relação à dinâmica das relações de poder: uma que opera pela repressão, e outra que o concebe como mecanismos sociais disciplinadores. Na perspectiva do poder opressor, os sujeitos lutam contra o poder por liberdade, enquanto na do poder disciplinar, a luta é por desconstruir as normas e as convenções culturais que nos constituem como sujeitos. (2015, p. 27 – grifo nosso)

Desta forma, a teoria queer – até certo ponto um desdobramento dos estudos feministas⁹ – traz em si a discussão do gênero e da sexualidade, mas ao mesmo tempo muda o ponto de vista ao pensar na possibilidade de subversão das normas através de uma (re)iteração performativa de um sujeito construído dentro dessas mesmas

⁹ Teresa de Lauretis, no artigo em que queer é utilizado pela primeira vez, reflete a respeito da dificuldade das mulheres de se representarem a partir de teorias criadas por homens. (AMARAL, 2001, p. 79) A teoria queer, portanto, teria nascido de uma necessidade inicial de feministas, que queriam desenvolver conceitos e meios de análises que considerassem a condição das mulheres no mundo. Uma das críticas mais recorrentes era, por exemplo, direcionado ao *História da Sexualidade*, de Foucault, que foi/é utilizado largamente pelos estudos feministas, mas que se mostrava limitado já que utilizava unicamente as experiências do homem como base.

normas, e não através de uma direta antagonização a um opressor. Abandona-se o binarismo de gênero (homem/mulher) ou de sexualidade (heterossexual/homossexual), fala-se agora de investigar as normas que estabelecem dentro de um regime de verdade o que é normal ou anormal, do que é legível ou não legível.

É a partir dessa visão que este trabalho estuda os romances de Maria Velho da Costa, utilizando os estudos feministas e queer para compreender a criação de personagens anormais e ilegíveis, em conjunto com uma obra que também se faz queer na construção de um *corpus* que não se deixa docilizar.

A seleção dos romances foi feita pela capacidade metonímica de representar momentos distintos da escrita da autora portuguesa. Entretanto, isso não quer dizer que não compartilham pontos em comum, que os unam mesmo em uma obra tão difícil de categorizar.

Todos os três romances se dedicam a explorar pontos de transição na vida das personagens, focando em momentos em que elas não são nem uma coisa nem outra. Logo no início de *Maina Mendes*, o leitor é convidado presenciar o episódio em que ela opta por deixar de ser a menina dócil dos Mendes. Em *Lucialima*, dentre as várias personagens que passam por essas transformações, Mariana Amélia é apresentada ao leitor no instante em que faz a escolha que decidirá seu fatídico destino. *Myra* começa no momento em que a personagem menstrua pela primeira vez e termina quando ela chega na maioridade, fazendo deste livro um grande perscrutar de metamorfoses.

Os romances, dessa forma, são carregados de personagens femininas em momentos de decisão entre a subversão ou a obediência ao papel de gênero pré-estabelecido. As escolhas das personagens moldam seus destinos em uma sociedade em que o regime de poder não aceita nem mesmo a possibilidade de escolha, e a perturbação da ordem leva ou à marginalização ou ao apagamento.

Os livros escolhidos serão analisados em seus respectivos capítulos, sendo *Maina Mendes* o primeiro. Nesse capítulo, a protagonista é estudada a partir do

processo de inversão do dispositivo de silenciamento que perpassa toda a narrativa. Tendo o silêncio como *leitmotiv*, o romance conta a vida de Maina da infância até a velhice a partir de várias perspectivas e inúmeras vozes. Porém, dentre as várias vozes e as perspectivas, nenhuma é concedida pela personagem principal, ou quase nenhuma: Maina Mendes repete em todo o romance a expressão “albarde-se o burro à vontade do dono”, essa repetição será o ponto de partida para compreender como a performatividade iterativa da protagonista, que varia entre o silêncio e o dito popular, materializa-se em um corpo de resistência.

Em *Lucialima*, as personagens atravessam temporalmente momentos pré e pós Revolução dos Cravos, dando à luz a um livro que não só não se preocupa em relacionar causa e consequência dos acontecimentos, mas também engendra novas interpretações a partir de uma imagem caleidoscópica. Dessa forma, a análise do livro se subdivide entre as protagonistas – de maioria feminina – e a estrutura híbrida do texto.

O último capítulo versa a respeito de *Myra*, um livro que acompanha uma garota russa que se utiliza de tudo o que aprendeu em filmes e livros para sobreviver em um Portugal patriarcal e em plena crise xenófoba do início dos anos 2000. O livro, talvez o mais intertextual da autora, obriga o leitor a fundir à protagonista todas as personagens que a precederam na história da literatura e do cinema, transformando-a a cada nova referência. Myra é lida a partir da sua performatividade – que nesse caso se confunde muitas vezes com performance – e das tecnologias sociais que possibilitam a representatividade na qual ela pode se espelhar.

EM SILÊNCIO, MAINA MENDES

A publicação de *Maina Mendes* em 1969 projetou Maria Velho da Costa ao cenário literário nacional. Nos anos seguintes, o impacto do romance se confirmou entre os críticos literários, fazendo com que permanecesse como o livro que mais recebeu dedicação da academia dentre os publicados pela autora. Eduardo Lourenço, na segunda edição do livro, coloca-o como a publicação mais inovadora em três décadas, enquanto Oscar Lopes e Antônio J. Saraiva, no célebre *História da Literatura Portuguesa* (1955), apontaram-no como o livro de consagração da escritora.

O romance foi lançado em um momento de tensão tanto em Portugal quanto no resto da Europa. Logo após o Maio de 68 – ano em que o texto foi escrito –, os ânimos revolucionários estavam exaltados com as revoltas estudantis na França, com o assassinato de Martin Luther King nos EUA e, no cenário interno, com a inesperada transição de poder de Antônio Salazar para Marcelo Caetano, desgastando ainda mais o Estado Novo.

As agitações sociais e o barulho dos ativistas refletem-se no livro de uma forma singular, *Maina Mendes* é uma narrativa inquieta, na qual os vários movimentos da narração se debruçam sobre uma personagem que subverte a ordem através do silêncio, naquilo que Eduardo Lourenço irá chamar de *automutilação da voz*.

O enredo abrange temporalmente o fim do século XIX até os anos que antecederam a Revolução dos Cravos – décadas marcadas pela forte instabilidade política do país. Portugal passou por transformações governamentais profundas, como o assassinato do rei D. Carlos, a queda da monarquia, o golpe de Estado por Sidónio Pais e a instituição da ditadura salazarista, que durou quarenta e um anos.

O romance apresenta a protagonista ainda criança e acompanha-a até a velhice, Maina é a primeira personagem a entrar em cena no romance e também a última a

sair. O livro conta história a partir de vários pontos de vista e utiliza-se de saltos temporais para revelar motivações em suas escolhas e ações.

A narrativa se debruça sobre momentos decisivos da vida de Maina Mendes: partindo do momento em que, ainda criança, num ataque de fúria, resolve que não irá mais falar. Após as tentativas dos pais e o diagnóstico do médico – histeria –, o leitor acompanha a decisão da personagem de se comprometer a um casamento sem amor, o período em que é internada pelo marido em um manicômio, os momentos de identificação com a neta e os dias finais da personagem submetida aos cuidados de uma enfermeira na casa do filho.

Por todos esses episódios, a voz de Maina é quase inexistente, não é por acaso que a primeira divisão do romance é denominada “Mudez” – as outras duas, “Varão” e “Vaga”, menos óbvias quanto à motivação do nome, serão explicadas mais adiante. Cada uma dessas partes e suas inúmeras subdivisões vêm precedidas de epígrafes dos mais diversos autores – Virginia Woolf, Garcia Lorca, Goethe, João Cabral de Melo Neto, Gil Vicente, Sophia de Melo Breyner Andresen, Sigmund Freud – trazendo ao livro um diálogo que não apenas acrescenta detalhes à narrativa, como também ajuda a compreender passagens mais obscuras.

O estilo da narrativa e o narrador são alterados durante todo o livro, tendo apenas maior estabilidade na segunda parte. Em “A mudez”, que ocupa quase metade do romance, a narrativa é feita em terceira pessoa e ocupa-se da infância e da adolescência de Maina. A leitura é dificultada por uma escrita que aposta em descrever extensamente os ambientes, as sensações, os cheiros, sempre com uma estrutura frásica truncada e condensando o máximo de informações em poucas palavras, o que aproxima o texto do gênero lírico. Ademais, há ainda duas breves, porém relevantes, mudanças na organização da narrativa: a primeira é uma subdivisão em que o futuro marido da protagonista conhece Maina num baile; em seguida, uma conversa entre Maina e a empregada é estruturada como se fosse o diálogo de uma peça teatral, proporcionando um dos poucos momentos em que a fala da protagonista não é filtrada por um narrador.

A segunda parte, que abrange metade do romance, é narrada pelo filho de Maina Mendes. O estilo da narrativa é mais fluido que a seção anterior, por ser majoritariamente escrito para funcionar como a transcrição da fala de Fernando

Mendes durante sessões de psicanálise. Dessa forma, enquanto a narrativa perde em densidade frásica, ganha em complexidade na distribuição da linha temporal, já que a personagem narra fatos da infância e da vida adulta sem se preocupar em estabelecer uma transição lógica. Além disso, à voz de Fernando Mendes, são adicionadas outras vozes de personagens que conviveram com Maina.

“Vaga” assemelha-se a um epílogo pela brevidade e pelo conteúdo que apenas apresenta o destino de algumas personagens. A terceira e última parte quase não tem trechos de narrativa e conta só com uma notícia de jornal, uma carta da neta de Maina e um pequeno trecho predominantemente descritivo, encerrando, assim, a trama de discursos, gêneros e tipos textuais que Maria Velho da Costa costura no romance.

A CASA DOS MENDES

O romance principia no lar da infância de Maina: uma casa de família da alta burguesia portuguesa, com valores tradicionais e apoiadora da monarquia¹⁰ e do colonialismo. A protagonista passa a vida inteira confinada a espaços fechados, fazendo com que entender o funcionamento da casa dos pais seja essencial para compreender não só a personagem, mas todo o desenrolar do romance.

Já nas primeiras páginas é possível perceber a organização da casa dos Mendes: a mãe de Maina, que simbolicamente não tem um nome, acorda todos os dias e permanece no quarto esperando que as empregadas a auxiliem a se arrumar, o marido é a figura do patriarca que dá as ordens na residência, Maina, muito nova, fica dentro de casa ocupando-se dos brinquedos quebrados e observando a rua pela janela. Há ainda a presença de duas empregadas domésticas: Dália, a faxineira, e Hortelinda, a cozinheira.

¹⁰ A infância de Maina Mendes ocorre entre os últimos anos do século XIX e a primeira década do século XX. Durante esses anos, a monarquia sofria forte resistência de grupos que queriam a implantação da república. O desgaste se intensificou depois que, em 1906, o rei D. Carlos I dissolveu o parlamento e instaurou uma ditadura, como resultado, dois anos depois ele foi assassinado junto com o seu herdeiro direto. D. Manuel II foi coroado rei, mas diante da situação insustentável, auxiliou na transição para a república, que foi implantada em 1910. O apoio dos pais de Maina à monarquia demonstra o forte lado conservador da família.

Os papéis de gênero pré-determinados são muito bem exercidos na casa, o que de início institui um par de opostos aparentes: homem/mulher, tendo como paradigma os pais de Maina. A breve descrição de Álvaro Mendes durante a visita de um primo apresenta o pai como um homem austero: “todo ele é esforço de pergunta pesada e seriíssima” e preocupado em manter a imagem de refinamento: “as pernas acabadas no brilho e polimento seguindo-se aos botões na camurça cinza dos polainitos.” (COSTA, 2001, p. 53). A mãe de Maina cumpre o papel da dona do lar que cuida dos mínimos detalhes do funcionamento da casa, mas sem ultrapassar os limites da inteligência que caberiam a uma mulher: “o pensamento ali não é [...] e os olhos sem presença, como se foram só a retina de um animal cordato que se afina a pelagem, diariamente acossado pela mesma carga de seu encanto e mansidão.” (COSTA, 2001, p. 24).

Homem e mulher acompanhados respectivamente pelos adjetivos: “pesado” e “sério” / “cordato” e “mansidão”, delineiam as personagens que, na virada do século XIX para o XX, formam o casal exemplar, respeitado e admirado por todos.

Características que a partir do século XVIII, com o início da Modernidade, foram cristalizadas como naturais de cada gênero. Ao nascimento, a designação do sexo definia o gênero da criança e todas as características que deveriam acompanhá-la tanto fisicamente quanto emocionalmente. Essa naturalização dos traços masculinos e femininos com base em características físicas passou a ser questionada com a publicação de *O segundo sexo* de Simone Beauvoir em 1949. Nas décadas seguintes, as feministas desenvolveram a teoria apresentada por Beauvoir e elaboraram a distinção entre sexo e gênero, na qual o primeiro passou a ser considerado a base biológica, enquanto o segundo, a manifestação cultural do primeiro¹¹.

A casa dos Mendes é alicerçada na manutenção desse ideal regulatório criado a partir das normas que constroem cada gênero.

O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status

¹¹ A Teoria Queer, de Judith Butler, irá questionar se de fato *sexo* é diferente de *gênero*. A filósofa considera que não só o *gênero*, mas também o *sexo* seria uma categoria cultural, já que a biologia não passa de um discurso. Além disso, para Butler não existe sujeito fora do convívio social, fazendo com que o sexo desapareça da equação, já que ele estaria em uma existência “a priori” da inserção social.

dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. (LAURETIS, 1994, p. 212)

É dessa forma que Álvaro e *sua* mulher se encaixam nessa sociedade, como um casal que obedece à norma como forma de manutenção do prestígio social, qualquer perturbação à ordem deve ser evitada para que não ameace o *status* da família. Michel Foucault em *História da Sexualidade* (1976) investiga esse aspecto dos casais a partir do ponto de vista da sexualidade, refletindo sobre como o exercício desses papéis de gênero e sexuais se tornaram imprescindíveis na sociedade:

[u]m rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. (2015, p. 7)

Destarte, a aparente oposição entre homem e mulher se evanesce diante do papel unificado que o casal legítimo exerce na sociedade. Ele não só determina a legitimidade, mas, pela exemplaridade, também aquilo que é legível aos olhos dos outros, ou seja, o que se pode identificar e classificar e, portanto, apreender.

No romance, a divisão que é estabelecida não é a recorrente polarização entre homens e mulheres, mas a distinção entre os que se enquadram no papel de gênero e os que não se submetem e sofrem consequências por isso.

A DOCILIZAÇÃO DOS CORPOS

Na primeira parte do livro, a divisão das personagens dá-se da seguinte forma: os pais da protagonista, Dália e Ruy Pacheco fazem parte do grupo que produzem e reproduzem a norma, enquanto Maina e Hortelinda figuram como personagens de resistência.

Dália e Hortelinda são as duas empregadas domésticas que trabalham para os Mendes e acompanham o dia a dia da casa. Porém, apesar de possuírem o mesmo status social, as duas agem de forma bastante distinta dentro do emprego. Hortelinda executa seu trabalho consciente da exploração que sofre, resiste sutilmente aos desmandos dos patrões com palavras ácidas, pratos malfeitos e exercendo o papel de mãe para Maina. Dália é a empregada que faz tudo com zelo, ao mesmo tempo em que oculta o ódio aos empregadores, apenas na espera de poder se tornar a patroa:

[p]erfeita no serviço[...]. Seus tabuleiros de roupa são lições fátuas da certeza de sempre os haver de haver e são-no sem paz ou distância mas por vício e cobiça. Dália é a imagem e semelhança de seus patrões muitos, pois partirá sempre à proposta de casa de melhor talher e mais fino luxar. E como tudo o que é à imagem e semelhança, tensa de desejo e grotesca. Com recato lhes cobiça os proveitos e lhes odeia com cuidados os filhos menores. Com os maiores e pais tem gasta a sua donzelia perdida e deles aguarda, com cautela ainda, que a tornem dona. (COSTA, 2001, p. 40)

Dália aproxima-se dos patrões por ambição, esperando apenas a oportunidade de passar da situação de oprimida para opressora. A narração, assim como na descrição da mãe de Maina Mendes, não usa meios-termos no traço das personagens que reforçam a ordem: a mãe de Maina não sabe pensar, Dália é “tensa de desejo e grotesca”.

Além de Dália, outra personagem aparece como referência para o estabelecimento de um padrão: Ruy Pacheco. O primo de Maina junta-se a Álvaro Mendes na instituição do paradigma da masculinidade na sociedade portuguesa. Porém, é através dessa personagem que a falta de *naturalidade* das características aceitas como masculinas é evidenciada. É também nesse momento que fica não só definida a posição dos Mendes em relação ao colonialismo, mas também a crítica do romance às invasões portuguesas.

O rapaz visita os tios ao retornar a Portugal depois de servir no exército português¹². Enquanto Álvaro Mendes interpela o primo de Maina a respeito dos

¹² Durante a conversa, algumas batalhas são citadas, inclusive a de Coolela, ocorrida em 1895 e famosa por ter sido o último ponto de resistência do imperador Ngungunhane. O imperador reuniu um exército de dez mil homens para lutar contra a tropa colonial portuguesa e manter a soberania sobre o território

detalhes da presença e da ação do exército português, *flashes* das lembranças de batalhas interpõem-se na narração. O glamour imaginado pelo pai e confirmado pelas respostas do rapaz destoam da memória de Ruy:

[o] dedo no gatilho aquecido é dormente e nada é doloroso e apenas em espanto espera que na fumaça perdue do outro lado e venha a eles o primeiro vivo. O Neves larga a arma e chora. Couceiro esmurra-o uma e outra vez e os nós dos dedos conhecem-se em montículos no punho fechado na gola do homem que soluça pendendo frouxo do braço agoniado. E Couceiro é apenas a máscara escorrida de sangue da bala que lhe largou sulco aberto no sobrolho esquerdo. “Está cego. Estamos todos cegos e há de levar-nos pela mão e a comida escorrerá dos nossos queixos. (COSTA, 2001, p. 57. Grifo nosso.)

A realidade do desespero dos homens no meio da batalha contrasta com a tranquilidade do momento em que a conversa se desenrola. O casal pergunta ao rapaz a respeito de números, localização de exércitos e cidades, enquanto ele relembra o horror da guerra. No entanto, Ruy não revela aos tios o que viu nos conflitos em que esteve presente. O trecho citado mostra o momento em que um deles chora e é punido pelo capitão, que, mesmo cego de um olho, se mantém firme em batalha.

A frase final evidencia o que aqueles homens perderam ali: “estamos todos cegos”. A afirmação não se refere apenas ao Couceiro ou a eles naquele momento, mas a todos que apoiavam a continuidade das invasões – que, como se sabe, ainda irão durar pelo menos mais sete ou oito décadas. Essa cegueira é reiterada em seguida nas palavras de Álvaro Mendes:

– Sereis lembrados, meu rapaz. Heróis como o capitão Couceiro, vós todos o fostes.
– Era nosso dever, meu tio, e a fama é coisa pouca. (COSTA, 2001, p. 59)

de Gaza – atual Moçambique –, mas acabou derrotado e deportado para os Açores. É por meio de pormenores esparsos, como as citações de batalhas famosas, e de outros detalhes da época que é possível situar o momento em que se passa a narrativa neste primeiro momento, já que, em momento algum, datas são apresentadas como referência ao leitor.

O capitão Couceiro, sem a visão de um olho, retorna como herói. Os corpos dos soldados não importam diante da causa maior, são corpos dóceis, produtos da disciplina e milimetricamente regulados por ela. Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1975) estuda, dentre outras coisas, os mecanismos de docilização do corpo a partir de ambientes como os exércitos, as escolas, as instituições mentais. O filósofo francês aponta um duplo efeito da nova forma de disciplina que surgiu no século XVIII e que já estava consolidada na segunda metade do século XIX:

[a] disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. (1999, p. 119)

Ruy Pacheco, herói da nação, é apenas mais um que passa pelo processo de capacitação do corpo, para cumprir o que é esperado dele; e que ao mesmo tempo é destituído de poder, para que não possa se insurgir contra a mesma disciplina que o construiu. Por isso, apesar da personagem ter o privilégio da *fala*, em oposição a todas as mulheres da casa, é possível pensar num processo de silenciamento de Ruy.

HYSTÉRA

É na sala da casa que anteriormente também conhecemos Maina Mendes, próxima a cozinha – o seu cômodo preferido – e perto da janela, onde estará novamente na última cena da narrativa. A garota, ainda nos seus primeiros anos de vida, brinca desinteressada dentro de casa em uma manhã de outubro. Maina desenha com o dedo na janela úmida “com tão pouca alegria e tão quieta ira” (COSTA, 2001, p. 23), que o narrador diz não haver outra criança como ela naquela manhã: “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 até ao absurdo.” (COSTA, 2001, p. 23).

A cena inicial do romance, se vista por um expectador na sala com Maina, seria a de um episódio sem perturbações. É a onisciência do narrador que apresenta o que de fato se passa com a protagonista por detrás da expressão de tédio. A escolha por uma abordagem de uma cena aparentemente desprezível, em que a protagonista é captada num momento de distração e sem grande importância, indica ao leitor atento que as marcas de personalidade de Maina adulta já estavam presentes mesmo antes da primeira convulsão da garota. Para compreender a personagem, é preciso perceber desde as primeiras páginas que o silêncio dela não é resultado de resignação, mas de uma “quieta ira” em conjunto com um excesso de “parcimônia” e “contenção”.

Do momento em que uma pessoa é designada do sexo feminino ao nascer, os padrões de comportamento foram estabelecidos para ela. Judith Butler no livro *Bodies that matter* (1993), ainda sem tradução no Brasil, defende que

[t]o the extent that the naming of the “girl” is transitive, that is, initiates the process by which a certain “girling” is compelled, the term or, rather, its symbolic power, governs the formation of a corporeally enacted femininity that never fully approximates the norm. This is a “girl”, however, who is compelled to “cite” the norm in order to qualify and remain a viable subject. Femininity is thus not the product of a choice, but the forcible citation of a norm, one whose complex historicity is indissociable from relations of discipline, regulation, punishment.¹³ (BUTLER, 1993, p. 232)

Butler resgata a teoria foucaultiana das relações que constroem um corpo dócil para pensar o conceito de feminilidade. Maina, portanto, deve repetir as normas que

¹³ Tradução nossa: Uma vez que a nomeação de uma “menina” é transitiva, ou seja, ela inicia o processo em que o “tornar-se menina” é obrigatório, o termo, ou melhor, o seu poder simbólico governa a formação de uma feminilidade sobre uma corporalidade encenada que nunca assimila completamente a norma. Esta é uma “menina”, no entanto, que é obrigada a “citar” a norma para se qualificar e se manter um sujeito viável. Feminilidade, portanto, não é o produto de uma escolha, mas a citação compulsória de uma norma, cuja historicidade complexa é indissociável das relações de disciplina, regulação e punição.

foram definidas para uma garota até que ela se aproxime o máximo possível – tanto no comportamento quanto corporalmente – do que é o ideal do gênero feminino. No entanto, a seguir o narrador alerta: “Maina Mendes jamais seria amante em espaços curtos, nos climas sóbrios dos tempos e da zona de gentes em que nascera, criatura demasiado habitada por heranças outras, tenaz na ímpia solidão e avessa à domesticidade.” (COSTA, 2001, p. 24)

A citação adianta que, até o fim da vida, Maina nunca se permitirá a grandes paixões esperadas para os corações femininos. Avessa ao clima rígido e ao ambiente da classe média alta portuguesa, ela insistirá em manter-se afastada dos círculos sociais e não se deixará domar, respeitando uma linhagem que a antecedeu e que teve sua história apagada¹⁴.

Da janela, Maina vê a movimentação da rua lá fora: a luz, as cores, os gritos, o fluxo de pessoas, animais e carros; dentro de casa, os móveis conhecidos, os brinquedos quebrados e a escuridão que domina o ambiente “na sempre penumbra da sala” (COSTA, 2001, p. 28). A criança mira entediada através do vidro e vê um garoto que devolve o olhar na tentativa de compreender o borrão por detrás da janela embaçada. Antes de seguir em frente, o garoto “dá uma banana”, que é respondida com uma careta e a repetição do gesto.

Esse breve embate é o encontro com a liberdade que Maina não tem acesso. Ela responde o escarnecimento do rapaz de igual para igual, um raro momento em que o leitor testemunha uma reação espontânea da protagonista. A resposta da garota reflete a explosividade indicada anteriormente pelo narrado ao contar “do rapaz oculto na menina sã a desbravar” e complementada em “de uma fúria de fêmea atilada, de uma persistência maior em ir-se ou acabar-se o em torno.” (COSTA, 2001, p. 23) Por sinal, o diálogo entre os dois é uma conversa sem a troca de palavras, antecipando a predileção da personagem pela comunicação não-verbal.

Esse aprendizado que veio da rua, do menino vendedor de hortaliça, e que, por isso, não cabe a uma garota burguesa – classe e gêneros divergentes –, é o estopim para a reação desmedida da mãe que levaria, por fim, à primeira convulsão. Na

¹⁴ A “herança” mencionada no excerto será explicada apenas mais à frente no livro, quando Maina revisa a história de Portugal ao dar protagonismo às figuras femininas como a Padeira de Brites, Inês de Castro e D. Teresa (COSTA, 2001, p. 189). Adiante, neste capítulo, a importância dessa linhagem de mulheres será trabalhada mais detalhadamente.

cozinha, na companhia de Hortelinda, Maina entoava uma cantiga enquanto come paio. Quando a mãe entra na cozinha, Maina repete o gesto aprendido e, por isso, leva um tapa. Neste instante, “[a]fluem represadas torrentes de ira antiga” (COSTA, 2001, p. 34) e a garota tem a primeira convulsão.

É importante perceber o conjunto dos fatores: Maina apanha por repetir um gesto masculino, mas a explosão da garota não vem apenas pelo ataque físico, e sim pela constante regulação a que é submetida. O corpo de Maina reage à punição disciplinadora com o que será descrito como uma convulsão. A partir desse momento, opta por não falar mais, uma determinação que irá durar mais de um ano. Como afirma José Ornelas: “[u]sar da palavra para expressar o mundo significa para Maina entrar num pacto de cumplicidade com os códigos do discurso patriarcal ou o modo como a ideologia dominante teoriza sobre o seu sistema linguístico.” (ORNELAS, 1989, p. 14)

A decisão em calar de Maina é um mecanismo de resistência que utiliza o efeito da norma – o silêncio – para subverter essa mesma norma. A prática até aquele momento era a de esconder sob a superfície a cólera contra o ideal regulatório, mas a partir desse instante ela descobre uma forma de desequilibrar a ordem instaurada.

Isto só é possível porque, como considera Michel Foucault¹⁵, o poder não é um objeto que possa ser dominado por alguém ou por uma instituição, já que a sua distribuição não seria feita de uma macroestrutura para uma microestrutura. A proposta de Foucault é a de que o poder é capilarizado pela sociedade e encontra-se por toda ela com pontos de aglomeração maiores ou menores, e sem perder a fluidez. Essa transitoriedade do poder permite que haja momentos de resistência:

os pontos, os nós, os focos de resistência disseminam-se com mais ou menos densidade no tempo e no espaço, às vezes provocando o levante de grupos ou indivíduos de maneira definitiva, inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento. Grandes rupturas radicais, divisões binárias e maciças? Às vezes. É mais comum, entretanto, serem pontos de resistência móveis e transitórios, que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades e suscitam

¹⁵ O filósofo francês desenvolve e aprimora a teoria a respeito do poder através dos vários anos de estudo, como fica registrado nas anotações de suas aulas. No primeiro volume de *História da Sexualidade*, publicado em 1976, ele apresenta pela primeira vez a sua teoria a respeito da capilarização do poder.

reagrupamentos, percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e os remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irreduzíveis. (FOUCAULT, 2015, p. 103)

O silêncio de Maina Mendes faz parte do que Foucault aponta como clivagens que se refletem “em seus corpos e almas”, não realizando uma revolução social, mas inserindo pequenas falhas em unidades normalizadas pelas repetições históricas.

A ameaça ao regime de verdade – ou seja, aquilo que a sociedade aceita como verdadeiro por meio de convenção – faz com que os pais de Maina Mendes decidam procurar um clínico para diagnosticar o problema que estaria afetando a filha. O diagnóstico final é o de *histeria*, que deveria ser tratada com uma criação mais firme dos pais, pois como afirma o médico: “[t]empos estamos passando em que se carece menos fantasias nas meninas e mais galhardia nos mancebos” (COSTA, 2001, p. 42).

Antes de continuar, é importante compreender em que contexto histórico esse diagnóstico é fornecido. Como foi dito anteriormente, a infância de Maina ocorre no período de transição entre os séculos XIX e XX. Esse é o momento de popularização da psicanálise, Freud publica *A interpretação dos sonhos* em 1899, mas a psiquiatria já vinha produzindo material abundante por todo o século XIX. A histeria, em particular, de início enquadrada como doença pelos alienistas, ganha *status* de transtorno mental no fim do século a partir da produção do médico francês Jean-Martin Charcot. Os estudos de Charcot deram início a um processo – que até hoje ainda não se completou – de rejeição das associações que relacionavam a histeria exclusivamente às mulheres¹⁶.

A associação do transtorno com a sexualidade veio em decorrência da crença de que mulheres que não mantinham relações sexuais eram mais propensas à histeria, já que o útero – um órgão autônomo no corpo – reagiria à falta de uma criança. Apesar do absurdo para os parâmetros da ciência de hoje, compreende-se como a figura da mulher histórica foi criada para punir as que optavam por não seguir o padrão e que,

¹⁶ A primeira referência à histeria aparece nos estudos de Hipócrates (século IV ac.), considerado por muitos como “pai da medicina”. À época, acreditava-se que os episódios convulsivos seriam causados por uma movimentação do útero dentro do corpo da mulher, fazendo com que ela ficasse sem ar. O próprio termo que designa o transtorno advém da palavra grega para útero: *hystéra*.

por isso, sofreriam fisicamente esse não cumprimento da função “natural” de reprodutoras.

No romance, o médico que avalia Maina cita os seus colegas de profissão franceses, situando-o numa escola psiquiátrica que o afilia à visão da histeria vigente na época, tanto é que ele inclui o gênero masculino na sua análise quando faz a recomendação da “cura” para o transtorno. No entanto, ao mesmo tempo em que há essa transformação que descola a histeria da figura da mulher na ciência do fim do século, o uso da moralidade para correção dos considerados anormais continua a levar em consideração o gênero do objeto de análise. Por esse motivo, para o médico de Maina, às meninas, deve-se cortar as ilusões; aos meninos, é imperativo incentivar a bravura.

A gestão dos corpos a partir do século XIX passa a ser feita ainda na infância, já que seria importante domesticá-los nos primeiros momentos de sua formação para que não incorressem em desvios das normas. A família é a base que, em conjunto com a ciência, assegura-se da manutenção da ordem.

Uma engrenagem médico-familiar organiza um campo ao mesmo tempo ético e patológico, em que as condutas sexuais são dadas como objeto de controle, de coerção, de exame, de julgamento de intervenção. Em suma, a instância de família medicalizada funciona como princípio de normalização. É essa família, à qual foi dado todo o poder imediato e sem intermediário sobre o corpo da criança, mas que é controlada de fora pelo saber e pela técnica de médicos, que faz surgir, que vai poder fazer surgir agora, a partir das primeiras décadas do século XIX, o normal e o anormal na ordem sexual. A família é que vai ser o princípio de determinação, de discriminação da sexualidade, e também o princípio de correção do anormal. (FOUCAULT, 2010, p. 221)

Dessa forma, os Mendes, em conjunto com o médico, decidem que Maina é histérica, e até os últimos dias da protagonista será um adjetivo que irá acompanhá-la em todos os círculos sociais que for obrigada a percorrer.

“ALBARDE-SE O BURRO À VONTADE DO DONO”

Mais de um ano se passa até que Maina volte a falar, as palavras e o momento escolhidos não poderiam ser mais significativos. Durante a visita de Ruy, a quem Maina muito estima, ela olha-o atenta enquanto ele responde aos questionamentos do tio. Após a tia dar graças por ele ter voltado bem da guerra e o rapaz concordar, a menina passa os olhos por um quadro em que um veado tenta fugir sem sucesso de cães. E em seguida dessa imagem alegórica de Ruy como presa dos tios,

Maina Mendes fala. Os sons enrodilham-se na língua, menos por se haver volvido esta duríssima, do que pelo ocupada que se encontra pela mansidão própria da língua em riso. Sons se repetem no riso que não deveriam fazê-lo e outros se prendem no espasmo ao fundo da garganta que recolhe o ar para soltá-lo de novo, projectado em explosões claras que se não volvem estridente [...] Maina Mendes se continua se recupera [...] “albarde-se o burro à vontade do dono”. (COSTA, 2001, p. 62-63)

Antes de as palavras se formarem na boca de Maina, a gargalhada anuncia o retorno da fala. Em a *História do Riso e dos Escárnio* (2003), George Minois descreve as várias formas que o riso assume:

[n]as relações sociais, o riso é vivido como elemento de coesão e de força diante do inimigo [...]; ele é também um freio ao despotismo [...] é, por fim, um instrumento de conhecimento, que desmarcara o erro e a mentira [...]. É também um modo de endossar o terrível peso do destino, de exorcizá-lo, assumindo-o. (MINOIS, 2003, p. 630)

O riso de escárnio assombra a plateia que ouve sem reação os sons guturais que saem de Maina Mendes, uma forma de comunicação não-verbal que anuncia quais as condições para o retorno ao domínio da palavra. Maina ri da resposta mentirosa de Ruy Pacheco e ao mesmo tempo se impõe diante dos que a ouvem. O riso tem o duplo

viés indicado por Minois: ao mesmo tempo em que foi uma afronta à hipocrisia da casa, também foi uma demonstração de que o silêncio dela seria autoinfligido, diferentemente do de Ruy Pacheco que, mesmo falando, é silenciado.

A expressão, por sua vez, como mencionado anteriormente no romance, havia sido aprendida com Hortelinda. Através da memória que o ditado popular desencadeara na cozinheira, o leitor fica sabendo que era comum entre os trabalhadores do campo dizê-lo como forma de resignação à disciplina imposta pelos donos de fazendas.

Portanto, o primeiro espanto na escolha da expressão é pelo deslocamento que Maina faz ao trazer dito popular que não pertence à cidade, o que levanta o questionamento de como ela teria conhecimento daquilo. O segundo é o contrassenso que é para ouvidos burgueses escutar da filha uma frase utilizada por trabalhadores rurais.

Há que se ressaltar que ninguém na sala compreendeu o que foi dito: “E o pai ouve que fala, e a mãe ‘vontade’ apenas e Ruy Pacheco tão somente ‘dono’.” (COSTA, 2001, p. 63) Cada um assimila apenas o que lhe interessa: o pai entende que a garota agora se atreve falar, a mãe depreende unicamente que Maina tem “vontade” – algo a que a própria mãe nunca teve direito – e o primo capta aquilo que descobriu possuir com a guerra: um dono.

“Albarde-se o burro à vontade do dono” será a resposta de Maina em inúmeras situações e a repetição da máxima provoca a transformação do significado. Toda vez que Maina a utiliza, ela ganha um novo sentido, mas sempre carregando a ironia de quem finge ser o “burro” apenas para se integrar à normatividade.

Essa ressignificação só é possível pelo que Jacques Derrida irá chamar de iterabilidade e citacionalidade – dois conceitos complementares. A iteração seria a capacidade do signo de ser repetido e transformado em outro, ainda que permaneça o mesmo, enquanto a citação é a possibilidade de retirar um signo do contexto original e, mesmo assim, um significado ser produzido.

Na confusão em que todos estão imersos, perde-se a ironia de Maina. A máxima geralmente utilizada como forma de resignação, agora será usada dali em diante para resistir. A protagonista volta a falar demonstrando ter consciência do lugar que ocupa na sociedade. E a opção por ressignificar a expressão funciona como uma espécie

daquilo que Foucault chamou de *en retour* e Judith Butler de *talkin back*¹⁷, em que a personagem transforma um dito popular utilizado como forma de opressão em um ato de resistência.

Porém, não é apenas o signo verbal que pode ser ressignificado. A decisão de Maina de silenciar pode ser interpretada da mesma maneira. A “automutilação da voz”, retomando o termo de Eduardo Lourenço, é uma escolha, mas que se refere a uma longa tradição de mulheres silenciadas na história e que foram transpostas para a literatura. Rita Terezinha Schmidt comenta esse fenômeno chamando-o de “mito da mulher silenciada” e esclarece:

[s]ilenciosa é aquela que, confinada à domesticidade, dotada de vida não reflexiva, é incapaz de raciocinar e conceptualizar e, portanto, não tem acesso à linguagem, ao domínio público do discurso simbólico através do qual se experiencia e se articula o conhecimento de si e do mundo. (2017, p. 44)

Definitivamente, Maina não se enquadra na adjetivação da mulher silenciosa, mas não deixa de fazer parte de uma linhagem de personagens femininas na literatura e, portanto, de ser “criatura demasiado habitada por heranças outras” como havia sido dito anteriormente¹⁸.

Dessa forma, a construção de Maina Mendes na narrativa é um processo que se dá no interstício entre o voluntário e o involuntário, entre as escolhas da protagonista e a condição que lhe foi oferecida. Maina está dentro da norma, porque não é possível escapar dela, porém isso não quer dizer que, ao repeti-las, o produto seja sempre o mesmo ou que ela não se aproxime da abjeção. A repetição estilizada das normas permite recriar, reinventar e, principalmente, desviar-se delas.

¹⁷ Cf. Tamsin, 2017, p. 20-21.

¹⁸ Compreendo que Maina sofre também um silenciamento durante o romance por ter quase todas as suas falas suprimidas durante a narrativa, no entanto, por questões de organização do capítulo, este outro lado do silenciamento será discutido durante a análise da segunda e da terceira parte do romance.

PERFORMATIVIDADE

Partindo da ideia de repetição contida nos conceitos de citacionalidade e iterabilidade em conjunto com a capilaridade do poder de Foucault, Judith Butler desenvolve o conceito de performatividade¹⁹:

a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. [...] [A]s normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual²⁰. (2013, p. 154)

A ideia de materialização é importante para a teoria de Butler, já que para filósofa a performatividade, mesmo que baseada num saber/poder, não fica restrita ao espaço metafísico. A performatividade, portanto, tem resultados corpóreos, ou seja, a repetição das normas se concretiza em corpos reais que serão legitimados ou não pela sociedade.

Sendo assim, essa materialização deveria construir corpos que, de acordo com o discurso e o regime de verdade resultante dele, poderiam ser legíveis e reconhecidos dentro do ideal regulatório daquele gênero. No entanto, é a falha do signo, que Derrida aponta ao descrever a iterabilidade,²¹ que possibilita a criação de corpos ilegíveis ou, na terminologia da teoria queer: corpos abjetos, corpos queers.

Como consequência do ano que permanece em silêncio, o corpo de Maina Mendes se transforma:

¹⁹ O termo em si é emprestado do linguista J. L. Austin, que discutiu “performatividade” e “atos de fala” em uma sequência de aulas realizadas em Harvard em 1955 e posteriormente publicadas num livro intitulado *How to do things with words* (1962).

²⁰ O “imperativo heterossexual” será rebatizado no mesmo ano, 1991, de “heteronormatividade” por Michael Warner no artigo “Introduction: fear of a queer planet”.

²¹ “A iterabilidade altera, parasita e contamina o que ela identifica e permite repetir, faz com que se queira dizer (já, sempre, também) coisa diversa do que se quer dizer, coisa diversa do que se diz e gostaria de dizer” (DERRIDA, 1991, p. 88-89).

[o]s corredores cobertos reforçam o silêncio, a acalmia e pose fixa que a casa consentiu depois que Maina Mendes falou e foi dizendo por vezes coisas prováveis e possíveis. Depois da mudez é dita por apagada e severa no trato. Os seios despontam-lhe sem pasmo, bem chegados aos braços, sem juntura, e sempre pareceu saber ao que vem e como bem se oculta o sangue dos meses. Maina Mendes persevera na sua mudez de corpo, tal como a besta fera sobrevive cordata entre os humanos, no mandamento que a tem escolhido – crescerás entre os seus teres e cuidarás em desprazer da riqueza dos túmulos que lhes enviei. (COSTA, 2001, p. 67 – grifo nosso)

O trecho citado dá conta de expor o que acontece à Maina nos anos que se seguem, a personagem já aparece na adolescência, mas a narração brevemente retoma o ditado popular e a descrição da mãe. Maina Mendes não é o animal domado pelo seu senhor, ela conscientemente finge uma domesticidade para sobreviver. Em oposição ao Ruy que é alegorizado por um animal e à mãe que foi descrita utilizando as mesmas palavras (resgatando a citação): “o pensamento ali não é [...] e os olhos sem presença, como se foram só a retina de um animal cordato que se afina a pelagem, diariamente acossado pela mesma carga de seu encanto e mansidão.” (COSTA, 2001, p. 24).

Além disso, as transformações pelas quais a personagem passa são resumidas na expressão “mudez de corpo”, revelando que o silêncio materializa no corpo da protagonista, frustrando o ideal regulatório. De Maina Mendes, é esperado a domesticidade, um corpo dócil, “que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1999, p. 118), é desse processo que a personagem tenta se desviar.²²

A HERANÇA DE LILITH

As últimas páginas de “A mudez” narram a época em que Maina se casa com Henrique. Trechos em primeira e terceira pessoa se alternam, e em determinado

²² Michel Foucault, no capítulo a respeito da disciplina em *Vigiar e Punir* (1975), dedica-se na primeira divisão a estudar os corpos dóceis e na seguinte estuda as técnicas de docilização. Esta subdivisão é chamada de “recursos para o bom adestramento”, evidenciando a semelhança da docilidade do corpo humano com a do animal domesticado.

momento até um diálogo com aparências de gênero dramático é inserido no meio da narrativa.

A primeira vez que um narrador em primeira pessoa manifesta-se no romance é em uma breve passagem. A condução da narração é confusa a princípio, há um excesso de descrições de detalhes de roupas, de movimentos bruscos, até que o cenário se expande e um baile começa a ser delineado. Apenas adiante é possível compreender que o narrador do trecho é Henrique e a cena apresentada é o momento em que vê Maina em uma festa.

Essa breve narrativa fornece a impressão inicial que o futuro marido de Maina teve, mas cresce em importância porque é através dela que temos as expectativas criadas nesse primeiro encontro.

O episódio do baile é introduzido por uma epígrafe em alemão do *Fausto* de Goethe. O trecho citado pertence a “*Walpurgisnacht*” ou “A noite de Walpurgis”, uma noite de celebrações regadas a muito álcool e associada à sensualidade – o que explica o início da narrativa ser tão confuso e logo adquirir aparência de delírio. Nessa parte da peça, Fausto dança com uma mulher chamada Lilith e é aconselhado a tomar cuidado, já que ela havia traído Adão, um homem conhecido na cidade. Apesar de a peça transformar Lilith e Adão em pessoas da sociedade, é clara a referência à mulher que, nos livros agnósticos da mitologia judaico-cristã, antecedeu Eva e que, por não aceitar ser submissa a Adão, foi condenada ao inferno.

A epígrafe escolhida cria um paralelo entre a figura insubmissa de Lilith, associada à mulher insubmissa, e Maina Mendes. Assim, Henrique é aquele que deveria ser avisado do perigo que a mulher do baile oferece a ele. Em determinado momento, o próprio Henrique parece reconhecer Maina, mesmo sem aparentemente nunca a ter visto: “[j]á vi esta mulher. Conheço esta luz que lhe fica perto, pois não é novo este temor, [...] o sangue latejando-me nas veias da cabeça que sei pujantes ao curvar-me, sei que me esteve comandando.” (COSTA, 2001, p. 75)

Na dança dos olhares trocados entre Maina e Henrique, ao fim, ele admite que era ela quem conduzia. Essa figura recorrente da mulher fatal, que inclusive surge à época da publicação do *Fausto*, é substituída a seguir por outra imagem arquetípica de mulher: “Vem Maina Mendes vem, [...] ‘Benedicta tu in mulieribus.’” (COSTA, 2001, p. 89-91).

Neste novo trecho – também narrado por Henrique – cenas do pedido de casamento e da cerimônia se misturam. Porém, a associação com a Virgem Maria, que estaria no lado oposto da figura de Lilith, passa por uma ressignificação já que o tom de oração se mistura ao tom erótico, motivado pelo desejo de Henrique:

Mulher forte; eis que será louvada [...] Vem Maina Mendes, vem. [...] À face de ti me bato e não ultrapassei sequer a película delicada e húmida que cobre a carne de tua boca e sei que pouco vale tê-la nos dentes a meu gosto breve. Conjugai-nos pois, em nome do maior. [...] Vem Maina Mendes, vem. Era um império a forjar-se dum abafador de vidro justamente ganho na astúcia e firmeza de mão. Era um império e meu corpo crescendo e pouca vergava com ele. Vem, minha pomba justiceira, a que te felicitem. Vem. (COSTA, 2001, p. 91-92)

A última subdivisão narrada por Henrique situa-se um ano após o nascimento do filho Fernando. Mais uma vez imagens são associadas à Maina, mas dessa vez a figura volta a ser da literatura canônica. Ao olhar para a esposa deitada ao seu lado com os seios inchados pelo leite, ele a compara a um animal digno de Zola. Maina transforma-se no olhar de Henrique de Lilith, que o encantou, para Virgem Maria, a mulher para se casar, até se tornar o animal reprodutor de Zola, aquela que agora é realidade ao seu lado.

Henrique sabia mesmo antes de casar que Maina não se deixaria domesticar (“sei que me esteve comandando”, “Mulher forte”), mas o encanto passa no instante em que ele precisa de uma mulher exerça a função de dona de casa. Assim, antes de amanhecer o dia, Henrique toma a decisão e repassa aos empregados: “E que seja a senhora servida no quarto. A partir de hoje, a senhora não está bem, como não se via que a senhora não está bem?” (COSTA, 2001, p. 104)

A tutela é passada da família para o marido e a liberdade de Maina é cerceada por Henrique sem que haja questionamento. A única motivação que o marido apresenta é a desorganização da casa, após o nascimento do filho, Maina se negava a vestir-se como as damas da sociedade, organizar as coisas da criança ou preparar a casa para receber os amigos do marido. O aprisionamento de Maina na própria residência resulta da sua resistência em continuar desempenhando o papel social da

mulher após ter cumprido o seu *dever* de dar um filho homem ao marido. Não é por menos que a próxima divisão do livro será intitulada “O Varão”.

A decisão de casar-se com Henrique foi tomada pela própria Maina, diante da promessa de que ele não a “teria”, a protagonista escolhe um homem a quem não ama com a esperança de não ser propriedade de alguém. Quando Hortelinda questiona Maina sobre a escolha por um casamento sem amor, a resposta vem em formato de pergunta: “– Que é o querer, mulher? É querer de olhos, querer de boca, querer de mãos, querer deste corpo capaz de filhos e atavios?” (COSTA, 2001, p. 84) E em seguida completa: “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.” (COSTA, 2001, p. 84) Na resposta de Maina, reverberam não só a consciência de que o dever de uma mulher na sociedade portuguesa é o de procriar, mas também a vontade de permanecer livre.

A VOZ DE FERNANDO MENDES

A divisão que ocupa metade do romance é narrada pelo filho de Maina Mendes em sessões com um psicanalista e a epígrafe que abre esta divisão é uma célebre frase de Freud, no original: *Wo Es war sol Ich werden*. A escolha pela versão em alemão do aforismo mantém a ambiguidade que os anos de tradução e de estudos da teoria freudiana não conseguiram resolver. Alguns tradutores optaram por: onde estava o Id, ali estará o Ego; Lacan escolheu: lá onde isso estava, devo-me advir; e, em uma proposição de um estudioso brasileiro: ali onde se estava, ali como sujeito devo vir a ser. (TAVARES, 2010, p. 7-8). A máxima de Freud estaria relacionada de uma forma ou de outra a um eu (uma consciência) que advém de uma inconsciência.

Adicionando-se a isto a relevância da figura da mãe na psicanálise, a epígrafe sinaliza o que se desdobrará durante as sessões. Durante as consultas, Fernando irá descrevê-la em busca de uma compreensão da sua história a partir de fatos significativos do passado com a mãe, porém, a carga da criação conturbada na casa da família confunde e impede-o de entender Maina.

Ao leitor, fica o desafio de perceber os choques entre as informações da primeira parte – narrada em terceira pessoa, pretensamente um olhar objetivo – com aquilo que o filho descreve. De certa forma, como a voz do psicanalista nunca aparece diretamente, a narrativa de Fernando Mendes transforma o leitor neste psicanalista que também é obrigado a analisá-lo.

Diferentemente dos homens que apareceram em “A Mudez”, o filho de Maina apresenta suas fraquezas e inseguranças: a relação difícil com a mulher, o contato esporádico com a filha e a hesitação diante da figura esfíngica da mãe. Não se pode detectar exatamente a duração ou quantas sessões aconteceram, mas sabe-se que elas ocorrem entre o fim da Segunda Guerra e os anos que antecedem a Revolução dos Cravos.

Além da epígrafe de Freud que cria a possibilidade de várias de interpretações, o filho de Maina abre a sua fala com: “A situação não deixa de ser ambígua.” (COSTA, 2001, p. 119), anunciando um tom de incerteza que irá se perpetuar até as últimas palavras enunciadas no divã.

Ainda que se fale de uma constância de dúvidas e perguntas não respondidas, a relação com o psicanalista progride com o passar do tempo. No início, o filho de Maina demonstra certa desconfiança em relação àquele que o ouve: “[t]rigo-me para esta situação extrema, com fé última, isto é com fé restante. Com o vigor da fé última que é porém, como última reduzidíssima.” (COSTA, 2001, p. 11). Nos primeiros momentos, Fernando Mendes diz ainda não acreditar que uma relação pessoal possa começar através de uma linguagem calculada, em que sabe que se é ouvido por um estranho e mediado pela ciência, mas julga “que as relações pessoais criam antes a sua linguagem própria.” (COSTA, 2001, p. 119).

A explicação para a desconfiança direcionada à psicanálise vem de Maina, que não apenas foi diagnosticada como histérica ainda criança, como foi institucionalizada mais tarde. E em uma das sessões que se seguem ele desenvolve melhor o tema de uma linguagem nova e compartilhada a partir de uma lembrança com a mãe:

[m]eu mal não é de carência, mas de excesso, de irreversível contradição, porque bem ao início há-de haver sido uma outra pura fala, ao meu início. “Olha, cheira, escuta comigo. Colhe, quebra,

pasma. Sobe Fernando Mendes. Cala. Não nomeies o que flui. A vida é água”. Órfão então, se o quiser, mas de fêmea, órfão do limpo e mudo tempo de meus primeiros passos, do leite bebido porque fome, da roca de prata tangida porque som, da flor comigo porque pura cor, puro odor.

Contudo, falei cedo. Sempre me disseram que falei cedo. (COSTA, 2001, p. 135. Grifo nosso)

A declaração de Fernando Mendes carrega uma nostalgia do momento em que o aprendizado e a comunicação eram feitos através dos sentidos, de trocas com a mãe. Nostalgia e admiração pelo mundo de Maina Mendes, composto por uma fluidez que impedia uma identidade fixa e categórica. Porém, a frase final, em conjunto com a decisão de falar com o psicanalista, indica que ele aceita entrar para o domínio da fala legitimada e regulamentada pela ciência, ou seja, pelo saber que estabelece o regime de verdade. Fernando Mendes, como todos os homens do romance, passa a se alinhar e a reproduzir a normatividade.

Michel Foucault, de encontro ao que se sustentava até então, afirma em a *História da Sexualidade* que a partir do século XIX a sociedade europeia passa por um processo em que as tecnologias e os dispositivos estão imbuídos em “fazer falar”:

[d]esde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda. A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros. Confessa-se – ou se é forçado a confessar. Quando a confissão não é espontânea ou imposta por algum imperativo interior, é extorquida; desencavam-na na alma ou arrancam-na ao corpo. (2015, p. 66)

Por isso, Fernando Mendes confessa todos as suas incertezas, decepções e felicidades a um psicanalista do qual nunca se ouve a voz. No entanto, mesmo quando

ele comanda a narrativa, Maina Mendes faz-se presente: “Compreende? Não pode oferecer-se-me como outro, porque eu sou outros, trilho apenas, eixo de ausências.” (COSTA, 2001, p. 161)

A verdade é que a narrativa do filho de Maina não parece fixar-se em um centro, como se a personagem estivesse tateando em busca de algo a que se apegar: ao pai, morto aos 10 anos do filho; à mãe, a quem ele acusa de um distanciamento; à mulher, que também morreu, e à filha, que sempre foi independente dos pais. Com tantas ausências, ele se sabe coadjuvante na própria história, e em uma história sobre o silêncio e outras formas de linguagem, só resta a ele sobreviver por meio da norma.

OLHARES OUTROS

Com a continuidade das sessões, novas perspectivas a respeito da protagonista são introduzidas na narrativa. A partir de episódios relatados de Cecily, Matilde e o novo médico, é possível perceber características de Maina que, se o próprio Fernando não compreende, auxiliam a entender o que se passou durante a fase adulta da personagem.

Cecily, a esposa inglesa de Fernando, tinha uma boa relação com a sogra e, independentemente de nunca ter conseguido dominar o português, a comunicação entre as duas acontecia normalmente. No parto de Matilde, as duas se fecham no quarto do casal e expulsam Fernando, deixando bem claro que aquele espaço não é dele para ser ocupado:

[n]o branco da dobra do lençol de lavado, entre a bojura plácida de minha mulher e os joelhos de minha mãe, vi as duas mãos delas, a delicada na outra rude e belíssima ainda, grumo de apertada carne, e nem sequer se viraram a mim, tendo eu porém o cuidado de fechar a porta sem ruído. De certa forma me pareceu então quase obsceno o que se passava ali, os fumos e o ar pesado das águas quentes, a tesoura já aberta no linho, a obscura paixão em que as duas me pareciam postas. (COSTA, 2001, p. 176)

A relação silenciosa entre as duas passa por uma comunicação que Fernando não entende e que aparentemente até o deixa enciumado pela cumplicidade das duas mulheres que se compreendem por meio de um ritual composto de gestos, cheiros, cores e que dispensa palavras. A intimidade que elas possuem apresenta ao leitor uma Maina que só esteve presente na primeira parte da narrativa durante as interações com Hortelinda. A mudança de narrador ocasiona a criação de uma Maina distantes de todos, mas esses breves relatos, indicam que ela não cai em uma alienação como talvez pareça em uma leitura inicial da fala do filho.

Em muitos trechos, fica evidente que Fernando Mendes ainda acredita que a mãe tem algum tipo de problema, concordando com o discurso que ouvira do pai e das outras pessoas: “[y]ou 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, 2001, p. 166) E mesmo nessa cena em que Cecily tenta convencê-lo do contrário, ele atribui à proximidade das duas e não considera a possibilidade de a mãe ter sido diagnosticada erroneamente.

A incompreensão de Fernando é corroborada na forma como ele descreve a consulta a um médico jovem: “[o] último chegou mesmo a interrogá-la e a interessar-se muito particularmente pelo caso, dando-lhe tratamento de grande dama lúcida e apenas com o leve toque de dolência que se reserva aos inválidos idosos.” (COSTA, 2001, p. 189). O médico, que “chegou mesmo” a falar diretamente com Maina, não indica que haja problema algum com ela, mas isso não parece demover o filho de sua concepção da mãe.

Aos questionamentos do médico, a mãe reage com sua resposta padrão: albarde-se o burro à vontade do dono. A abertura para o retorno da expressão indica uma constante na sociedade, pois a medicina²³ mudou, mas a obrigação de submeter o seu corpo ao escrutínio do discurso médico permanece – como apontou Foucault. Portanto, o poder continua ocupando os mesmos espaços e se utilizando dos mesmos dispositivos para gerenciar os corpos.

²³ O primeiro médico de Maina encaixava-se em um período pré-Freud, neste momento do romance, a narrativa situa-se temporalmente em fins da década de 60, o que indica não apenas uma influência de Freud na análise da psique humana, mas de todos as teorias que se desenvolveram durante a primeira metade do século XX, incluindo os dois mais famosos: Lacan e Jung.

Dessa forma, a alienação de Maina que tantas vezes é indicada por Fernando Mendes não é validada quando se consideram todos os indícios nos olhares das outras personagens. No entanto, é através da própria protagonista que fica evidente que ela permanece resistindo e sobrevivendo por meio do uso consciente da fala e do silêncio:

[p]ois falou hoje. De ano para ano tem falado menos. Gostava de se sentar na sacada, enquanto minha mulher e a pequena tagarelavam na língua híbrida que usavam. Por vezes, 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. D. Afonso jamais guerreara com D. Teresa, D. Inês morria em terras de África, D. Filipa ofertava aos filhos armas suas. Mas logo o mais fantástico se acendia a propósito da Deuladeu Martins e da padeira. Todas tinham morte violenta e vida casta. [O]uvi-a dizer, um dia que minha filha debitava verbos em francês, já aqui na casa de Lisboa, “l'avenir de l'homme c'est la femme”[...]. (COSTA, 2001, p. 188-9)

A língua híbrida compartilhada pelas três é tratada com espanto por Fernando, que identifica um sistema próprio de comunicação que não permite a entrada no seu domínio. Uma linguagem que rompe com os limites e impõe uma necessidade de adaptação entre o inglês, o português e o francês, na qual a única frase compreensível de que a personagem consegue decifrar é uma ameaça a um outro domínio – do qual também faz parte –, o patriarcado.

Para Maina, a história que deve ser passada a frente é a das mulheres importantes de Portugal²⁴, que não receberam o mesmo reconhecimento e nem

²⁴ Os nomes citados nas histórias contadas por Maina são de mulheres que estiveram presentes episódios importantes para a formação da nação portuguesa:

D. Teresa de Leão e Castela (1080-1130) foi condessa do Condado Portucalense e governou-o ofuscando o marido D. Henrique. Durante seu governo com ares de reinado, D. Teresa fez alianças e disputou guerras, na sua última disputa, lutou contra o próprio filho Afonso Henriques e a meia-irmã D. Urraca e acabou perdendo o direito de governar o condado.

D. Inês de Castro (1325-1355) é uma das figuras mais conhecidas de Portugal. Inês casou-se com o príncipe D. Pedro de Portugal, mas foi assassinada pelo rei D. Afonso IV, que temia que a casa dos Castros ameaçasse à coroa portuguesa caso Inês se tornasse rainha de Portugal.

D. Filipa (1360-1415) foi uma rainha de Portugal de origem inglesa que ficou famosa por ser a mãe – como chamaria Camões – da geração ínclita de Portugal. Os filhos da rainha ficaram conhecidos pela educação, pelo conhecimento bélico e pela presença na vida pública.

tiveram as mesmas oportunidades que as figuras masculinas. A revisão da historiografia é uma recorrente e poderosa forma de descobrir o legado de mulheres para um país, mas principalmente de repensar quais os parâmetros de escolha dos heróis de uma nação. Maina revisita e revisa a História não só fazendo esse resgate, mas também imaginando novos destinos para essas mulheres, como Inês que vai para África e não morre precocemente. Dessa forma, Maina reivindica para si o poder de traçar a linhagem das mulheres que a precederam, propondo uma nova forma de historiografia, na qual mulheres – nobres ou do povo – integram ativamente a história oficial de um país.

Essa questão de tomar o controle da escrita reaparece mais à frente no livro quando, quase ao fim das sessões, Fernando Mendes resgata o poema “Autoridade e Liberdade são uma e a mesma coisa” de Mário Cesariny. No poema, afirma-se que “autoridade é do que é autor” e que, por isso, a aquele que tem a liberdade em si não pode ser desautorizado:

Aquele que julga ser possível autorizar ou desautorizar a autoridade de
[outrem não sabe no que se mete.
Liberdade.
[...]
Ser-se livre é possuir-se a capacidade de lutar contra o que nos
oprime. [Quanto mais perseguido mais perigoso. Quanto mais livre
mais capaz.
Do cadáver dum homem que morre livre pode sair acentuado mau
[cheiro – nunca sairá um escravo. (CESARINY, 1985, p. 75)

Deuladeu Martins é uma personagem que não se tem comprovação da existência, mas ficou conhecida por ter sido responsável pelo fim ao cerco de Monção. Durante a guerra entre D. Fernando e D. Henrique de Castela, Deuladeu assumiu a liderança de Monção na ausência do marido e capitão Vasco Gomes de Abreu. Após dias de cerco, com a população morrendo de fome, Deuladeu jogou os últimos pães que a população tinha para comer da muralha da cidade em direção ao exército inimigo, argumentando que a cidade ainda aguentaria muitos dias sob cerco pois haveria excesso de comida. O exército inimigo, convencido e também com fome, bateu em retirada.

Padeira de Aljubarrota também é uma personagem lendária em Portugal. Diz-se que Brites de Almeida, depois de uma vida de aventura, teria se tornado padeira na cidade de Aljubarrota durante a guerra entre castelhanos e portugueses no século XIV. Após uma batalha em que os castelhanos perderam, a padeira teria encontrado sete homens escondidos na sua casa durante a sua ausência. Brites teria matado os sete homens naquele momento e logo depois formado uma milícia de mulheres para perseguir os inimigos.

A personagem aproveita o jogo que o poeta usa com a palavra “autoridade” para pensar a capacidade criadora e ao mesmo tempo normativa da linguagem:

Parafraseando Cesariny, meu caro, aquele que se mete a autorizar a autoridade de quem desautoriza não sabe no que se mete. Estuporada linguagem que todos os dias as repartições fecundam e os namorados persistem sem ela. [...] O canto tem tradição oral matrilinear, a história não, que alimenta a justaposição dos fragmentos por classes etárias na sucedaneidade das gerações viris. Na reserva, retirante, a água entra pelo discurso. (COSTA, 2001, p. 219)

Fernando torna-se o “autor” que narra a história de uma mulher que optou por resistir ao molde do saber oficial, da linguagem normativa, do discurso que se faz pela repetição de “todos os dias”, da História oficial “das gerações viris” – ou dos Varões. Por isso mesmo, a autoridade do filho de Maina é desautorizada pela performatividade de Maina Mendes, que como água²⁵, adentra lenta e insistentemente os espaços de poder, assumindo novas formas sem se deixar solidificar.

O FIM DAS SESSÕES

Com o encaminhamento para o fim das sessões, a narrativa começa a ficar cada vez mais confusa. O narrador conjectura a respeito de erros e arrependimentos, fixa-se nas figuras incompreensíveis da mulher e da filha e retoma momentos cruciais da história de Maina.

Com a morte da mulher, apenas a voz de Matilde aparece ao lado das confissões de Fernando. Em cartas escritas em um híbrido entre o português e o inglês, a neta de Maina conta ao pai as experiências nas viagens pela Europa e pelo Brasil. A garota não parece ter problemas em ser direta com o pai a respeito dos

²⁵ Por todo o romance, água e sal são duas imagens sempre associadas à Maina. Desde o momento em que ela aparece atrás de uma janela úmida, passando pelo batismo onde comeu sal ou dos momentos na praia com o filho, até o fim de sua vida em que permanece na janela olhando para o mar. Fernando Mendes em determinado momento diz: “Como seriam estas coisas sem o consentimento de minha mãe e o seu odor a húmus e sal naquela casa?” (COSTA, 2001, p. 224)

namorados e da sua vida sexual, marcando uma forte distinção da relação que o leitor acompanhou na primeira metade do livro entre Álvaro Mendes e a protagonista e agora entre Matilde e o pai.

Esse paralelo evidencia a mudança do lugar da mulher burguesa em Portugal durante o arco temporal que o romance abrange. A narrativa agora é contemporânea aos movimentos de libertação sexual das mulheres da década de 1960, os jovens estão fazendo revoltas estudantis na França e, nos Estados Unidos, os negros lutam pelos seus direitos. Matilde é tudo aquilo que Maina não pôde ser, mas antes de tudo é a continuação da linhagem de mulheres de resistência da qual a avó fez parte.

As duas se compreendem no mesmo tom de intimidade que havia entre a protagonista e Cecily. A proximidade entre elas é insinuada na forma como Matilde se refere à “Vómaina” nas cartas que envia ao pai. Fernando Mendes se ressentia dessa proximidade da mãe com as mulheres da casa e ao fim do livro lembra o espanto ao descobrir o sexo da criança:

[q]ue fosse menina surpreendeu-me muito, aquela vagina fechada como pequena boca muda, a feição firme e a fronte alta de minha mãe. Entrou a chorar quando lhe peguei num brado com tal volume que não me pareceu verosímil, nua, nos meus braços, e uma menina. (COSTA, 2001, p. 182)

A surpresa de Fernando é justificada no desconhecimento daquele mundo habitado pela mãe e pela esposa. O relato da primeira impressão é repleto de menção à corporeidade da menina, que o espanta pela proximidade com a fisionomia da mãe. O órgão sexual serve de índice do sexo da criança e, por conseguinte, do gênero – se consideramos uma sociedade heteronormativa. No entanto, a vagina não é apenas um índice na descrição de Fernando, ela é uma boca muda, da mesma forma como a Maina em determinado momento tem uma “mudez de corpo”. A vagina da filha faz-se metonímia do corpo feminino que *incorpora* desde o primeiro momento o silêncio das mulheres.

A continuação do relato, porém, nega as expectativas e a nova geração das mulheres não aceita o silenciamento que foi imposto à geração de Maina. A resistência

não viria em forma de sobrevivência pelo silêncio, mas com um “brado” que para a geração de homens como a de Fernando não faria sentido ou, nos termos dele, não seria “verossímil”.

A última sessão de Fernando Mendes é bem significativa, já que é também a última declaração que a personagem faz antes do fim de “O Varão” e da notícia do seu suicídio na divisão seguinte. A narração se aproxima de um fluxo de consciência em que a personagem interpela e defende a mãe pela primeira vez com a firmeza que faltou a ele por toda a narrativa. Nos últimos dias, o filho de Maina parece finalmente começar a compreender as atitudes da dela. O próprio livro já anuncia essa mudança que se forma dentro de Fernando Mendes ao introduzir uma das últimas sessões com um trecho de Dom Quixote: “... y una de las señales por donde conjeturaron se moría fué el haber vuelto com tanta facilidad de loco a cuerdo.” (COSTA, 2001, p. 185). O primeiro sinal de que um fim trágico se aproxima para Fernando é o início da compreensão da mãe, que só acontece mesmo na última sessão:

Nunca me disse ela o que queria e eis o que muito conta para resolver-nos. Resolver-lhe a ela carências que jamais disse, ela que parece tão satisfeita na determinação com que ainda sobrevive, com que sempre sobreviveu. [...] Ah acha então que a alienação, como diz, não é sobrevivência nenhuma, mas antes desistência? Que a perturbação mental é retirada que o sujeito não comanda? Isso preocupa, pois, o que o sujeito comanda? Mais oiça, ela sempre escolheu quem deveria morrer e quem não. (COSTA, 2001, p. 220)

Apesar de não haver uma compreensão por meio da lógica em relação as intenções da mãe, Fernando sabe ao fim da vida que a alienação de Maina não advinha de uma indiferença, mas de uma forma de sobrevivência. Durante a vida, a protagonista fez o necessário para conseguir habitar no mundo, vivendo no interstício entre o esperado de uma mulher e a libertação do ideal²⁶. Maina aproxima-se ao máximo do campo de sujeito, o que causa perturbações nos limites do mundo

²⁶ “O gênero é um ‘estilo corporal’, um ato (ou uma sequência de atos), uma ‘estratégia’ que tem como finalidade a sobrevivência cultural, uma vez que quem não ‘faz’ seu gênero corretamente é punido pela sociedade (GT, p. 139-140).” (SALIH, 2017, p. 94)

falocêntrico de Fernando. No entanto, este feito da personagem não ocasiona uma transformação imediata na sua condição no mundo, e o leitor vê apenas as reverberações das ações da protagonista na continuação da sua linhagem.

O suicídio do filho de Maina, revelado apenas na divisão seguinte, é precedido pelo momento de clareza em que Fernando é obrigado a aceitar que nunca saberia a verdade sobre a mãe e que provavelmente a julgara erroneamente a vida inteira – colocando-o entre aqueles que a isolaram do resto do mundo. Quando retoma, ao fim, a internação da mãe, ele já demonstra uma resignação diante do incognoscível:

[q]uanto ao que motivou o internamento de afinal cinco longos anos jamais o saberei ao certo. Meu pai deixou fracturas e pequenos apontamentos referentes a esse tempo, mas pouco se infere de certo mais do que por criados e ditos fui sabendo. [...] o que afinal conta é que continuo a interrogá-los em vão, e com mais senso de passagem necessária do que real apetite, sobre os males, se é que os houve, a afligir minha mãe, meu pai, nós. (COSTA, 2001, p. 190-1)

A ONDA

Maina, dessa forma, é redimida da sua alienação nas páginas finais da narrativa conduzida por Fernando. O filho parece resgatar a protagonista apresentada nas primeiras páginas, ainda cheia de ira e de força para exercer o “não” – como uma espécie de ciclo que retoma o início do romance.

Até mesmo a cena da protagonista na janela com o garoto das hortaliças é referenciada, mas agora através da perspectiva de quem a via da rua: “Nas primeiras semanas, parecia apenas perplexa de me ver partir. Minha mãe ficava mais acima, no andar de cima, para lá do vidro, imprecisa mancha mas imóvel, que seria ridículo saudar de mão pois não haveria resposta.” (COSTA, 2001, p. 166); numa cena hitchcockiana, em que a mãe observa da janela do quarto superior, devolvendo o olhar que todos lançaram a ela durante o passar dos anos.

O vulto indefinido de Maina Mendes pode ser a melhor metáfora da protagonista sob a visão do filho e da sociedade portuguesa, mas é também a ironia sutil que a personagem impõe em devolução ao que foi feito dela. Uma das epígrafes retirada de

um poema de Garcia Lorca dizia “las cosas la estan mirando e ella no puede mirarlas” (COSTA, 2001, p. 185), mas neste momento é ela que exerce o poder vigilante do olhar.

Nesse mesmo dia, Maina afirma “donde esta Dolores” e só depois de sair de casa o filho percebe que ela se refere à Isidora Dolores Ibárruri Gómez, “La Pasionaria”²⁷, um dos maiores nomes da luta contra a ditadura de Franco. A força e a percepção da mãe ressurgem na referência à resistência à ditadura no país vizinho e na exibição da consciência de que os passos dados por D. Teresa, por Inês, pela Padeira, continuam a ser seguidos por novas mulheres.

Após a morte de Fernando, anunciada friamente por uma notícia de jornal, o que resta é uma breve subdivisão chamada “Vaga”. Matilde informa ao pai – que nunca receberá a carta – que está grávida e volta para visitar Vómaina.

Ao fim, a protagonista é apenas corpo. Resgatando o que o filho disse anteriormente: “ela que parece tão satisfeita na determinação com que ainda sobrevive, com que sempre sobreviveu.” Persiste através da existência de quem viveu além do tempo de vida dos pais e até mesmo do filho. Permaneceu na insistência de manter a sua incômoda presença, porque só assim os outros continuariam sendo obrigados a discuti-la, já que mesmo com todos os mecanismos de apagamento, é ela que se torna a motivação de tantos escrutínios seja da família seja dos médicos e psicanalistas.

A existência de Maina passou pelo abuso da norma e, mais do que qualquer um dos Mendes, ela compreendeu as regras e as repetiu à exaustão até que elas fossem transformadas. É atravessando as normas, e não por fora delas, que a protagonista engendra a sua performance, ela – a atriz – calcula os seus atos para garantir a sua existência. E em meio à performance e à performatividade, o gênero de Maina é construído²⁸.

²⁷ Isidora Dolores Ibárruri Gomez nasceu no País Basco na Espanha. Foi redatora em jornais e deputada pelo partido comunista. Após o fim da guerra civil espanhola, exilou-se na União Soviética e voltou ao país apenas depois da morte de Franco. La Pasionaria imortalizou a famosa palavra de ordem antifascista “No pasaran!” e a máxima “Antes morir de pie que vivir de rodillas.”

²⁸ Performance e performatividade são conceitos diferentes para Judith Butler. Performance, segundo a teórica, pressupõe um ator ou sujeito que pratica a ação, enquanto performatividade se dá a partir da repetição estilizada das normas que são materializadas no corpo, essa repetição acontece entre o voluntário e o involuntário. Em alguns atos, performance e performatividade convergem, Butler fala da possibilidade dessa união quando estuda em Problemas de Gênero (1991) as *drag queens*, que seriam

No entanto, nem tudo é consciência, o sujeito e seus corpos são generificados desde o momento do nascimento. E o que Butler defende como uma escolha de um gênero não depreende um sujeito pré-existente que opta por esse ou aquele gênero, já que o sujeito só existe inserido na sociedade. A ideia de escolha (uma influência sartriana na teoria queer) compreende a possibilidade agência dentro da norma.

As normas são construídas através de discursos e, por sua vez, o gênero é idealizado dentro dessas normas, porém os atos performativos que as materializam não conseguem reproduzi-las perfeitamente, já que para isso é preciso que o sujeito interprete o discurso. É nesse espaço entre o signo e a materialização da linguagem que é possibilitada a desconstrução das normas.

A tarefa consistirá em considerar essa ameaça e perturbação não como um questionamento permanente das normas sociais, condenado ao *pathos* do fracasso perpétuo, mas, em vez disso, como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas. (BUTLER, 2001, p. 156)

Durante toda a vida, Maina existe nesse processo constante de construção e desconstrução do gênero – que não é o mesmo que destruição. Em “Vaga” essa ideia é reforçada pelo conjunto de textos de gêneros variados que encerram o romance.

O próprio nome dessa última subdivisão aponta os inúmeros significados do encerramento do romance. Vaga refere-se a algo que está vazio, livre, não fixo, que não tem clareza, que é confuso, indefinido e até mesmo versátil; significa também aquilo que anda sem destino ou flutua ao sabor das águas e, ainda, pode-se dizer que vaga se refere à onda do mar.

A multiplicidade de significados para o título dessa divisão se encaixa nas diversas leituras que se pode fazer do destino das personagens. O trecho tem cerca de 10 páginas apenas e é quase completamente descritivo. Em determinado momento, Maina volta a citar Isidora Dolores com “este es el momento de decirse hermanos”, reafirmando lapsos de uma sanidade que vai se perdendo – não pelo diagnóstico precoce – mas pela idade avançada da personagem. A própria descrição parece

baseadas na repetição das normas de gênero levada ao extremo a partir de uma performance teatral. (SALIH, 2017, p. 65-66).

indicar com um breve “Eis onde.” está Isidora Dolores – que à época estava exilada na União Soviética – mas que no livro aparece representada pela agitação das ruas observada por Maina da janela. A movimentação vista de dentro da casa, nesses momentos finais, indicam a inquietação da população nos anos que antecederam o fim da ditadura. Portanto, ali estaria o ideal de luta de Isidora.

Entretanto, além desses breves momentos de lucidez, a protagonista agora é apenas corpo que persiste. A narrativa descreve-a sentada diante da janela enquanto a enfermeira que havia sido contratada por Fernando Mendes cuida das necessidades básicas que ela já não consegue mais realizar sozinha: “São horas de comer e urinar” (COSTA, 2001, p. 236).

O último parágrafo encerra o romance retomando a imagem da água, que foi associada à Maina durante todo o livro. Escondida debaixo da terra – numa comparação com o corpo – a onda se anuncia:

[m]ais para lá é a perfeita montanha das águas aconchegadas ao fundo da terra como a pele se aconchega ao osso e incólume encobre, protege, persiste íntegra, leve, ávida, cerrada, una, e joga com a luz e joga com as quilhas e espera queda à beira das cidades marítimas. (COSTA, 2001, p. 240)

A comparação da água com o corpo nesse último parágrafo, resgata o corpo abjeto de Maina sentado frente à janela, onde a personagem mesmo sem a clareza mental que possuía antes, impõe a sua presença. A protagonista sofreu todas as formas de apagamento durante décadas, mas é aquela que resiste até o momento final. O corpo de Maina está ali para reforçar o ideal e negá-lo ao mesmo tempo. É a partir do seu corpo ilegítimo e ilegível que fica estabelecido pela negação qual deve ser o padrão a ser seguido pelas outras mulheres. A existência de Maina é a confirmação das possibilidades de ressignificação do próprio gênero.

O corpo da protagonista é um corpo político, que feito água não se deixa enquadrar num ideal regulatório. 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.

A descrição do parágrafo final, que é precedida por uma confusão de imagens, também indica o turbilhão político vivido por Portugal naquele período. A escolha de encerrar caracterizando o mar que persiste e espera para dominar a cidade como uma grande vaga/onda política é também uma forma de alegorizar o trajeto de Maina, que desde o início, associada à água e ao sal, existe como o anúncio silencioso da ira que se esconde sob a superfície e que vem para provocar as mudanças.

O romance emula, na sua forma de narrar, o silêncio inquieto, já que Maina faz-se presente a todo momento, mas é sempre abafada pela voz de outro narrador, sem que ela possa finalmente *falar*. O livro, que leva seu nome, circunda a personagem através de inúmeras perspectivas e narra inúmeras histórias da sua vida, mas a protagonista nunca tem a possibilidade de construir o seu relato. No corpo de Maina, misterioso e abjeto a todos, e no corpo do texto, indomável no seu barroquismo, mora a resistência de uma literatura que também passava por um silenciamento próprio.

Escrito em 68, o romance é lançado enquanto os movimentos políticos se fortaleciam. Maria Velho da Costa não sabia que seis anos depois o regime de Salazar seria encerrado pela Revolução dos Cravos, mas as últimas palavras de Maina Mendes (“este es el momento de decirse hermanos”) aludem ao poder de enfrentamento das mulheres em meio aos anos conturbados da Europa e, principalmente, da necessidade de resistência a partir de uma irmandade.

EM DESAJUSTE, *LÚCIALIMA*

Lúcialima, de 1983, é um filho esquecido pela crítica dedicada à obra de Maria Velho da Costa. O romance da fase experimental da autora não se contenta em apresentar respostas já conhecidas, mas expor as incoerências de um processo de busca por uma identidade una. Tanto na forma quanto no conteúdo, a publicação realizada menos de 10 anos após a Revolução dos Cravos, incorpora o sentimento de desajuste do sujeito – em especial o feminino – à revisitação de um passado recente ao experimentalismo da estrutura narrativa.

No entanto, antes de nos debruçarmos sobre essa relação conteúdo/forma, é importante compreender alguns fatores externos que decerto influenciaram no texto final. Dentre eles, três têm um peso maior: o processo de redemocratização portuguesa, a produção literária desse período e os modelos de romance revisitados pela autora.

A LITERATURA DA REVOLUÇÃO

Os anos que se seguiram à redemocratização de Portugal em 1974 transitaram da euforia pela liberdade recém conquistada a um sentimento de decepção da população pelas mudanças sociais que não se concretizaram. Com a Revolução dos Cravos, o país finalmente se via livre de quase cinco décadas de ditadura. Era a liberdade que abria inúmeras possibilidades para uma sociedade presa a uma agricultura familiar, a altos índices de analfabetismo e a uma indústria primária, além de ter permanecido fechada por boa parte desse período para as trocas sociais e culturais com as outras nações europeias.

No entanto, o primeiro ano de abertura mostrou-se um grande desafio aos movimentos que se viam impossibilitados de encontrar uma pauta unificada que correspondesse às esperanças do povo que havia saído às ruas para celebrar o fim da ditadura no 25 de Abril. As disputas e discussões tornaram-se tão intensas a ponto de no primeiro ano de democracia ter ocorrido praticamente uma paralisação da máquina governamental.

As relações externas também exigiam atenção, era preciso melhorar a imagem do país que ficara manchada com as guerras coloniais e aprender a lidar com o retorno de milhares de portugueses para o seu território, muitos dos quais – apesar da cidadania portuguesa – nascidos e criados nas ex-colônias.

Este conjunto de fatores levaria a um questionamento identitário nacional que, após o deslumbramento com a Revolução dos Cravos, desencadearia algumas décadas de revisitação de um passado recente para o país seguir em frente. Esse processo de busca de uma identidade resultante dos efeitos das quase cinco décadas de Estado Novo ainda não finalizou, mas é possível dizer que hoje o país começa a levantar outras questões como os mais recentes processos migratórios na Europa.

Na segunda metade da década de 70 e por toda a de 80, a Literatura Portuguesa tornou-se uma extensão dessas transformações que o país enfrenta. Eduardo Lourenço em *O canto do signo* relata um silêncio na produção literária nos dois primeiros anos após a revolução, ao que Carlos Reis complementa: “Cumprido esse ‘tempo de aprendizagem’, a ficção portuguesa ressurgiu com uma pujança poucas vezes igualada na nossa história literária [...]” (2004, p. 17)

As produções do período dialogam com os variados momentos dos primeiros anos de liberdade, desde o êxtase que tomou a população nos dias após a revolução, como acontece em *Vila Celeste* (1985) de Hélia Correia, ou com um questionamento do real alcance dos efeitos dela, apresentado no romance de estreia de Lídia Jorge *O dia dos prodígios* (1979); até um tom de desilusão, como em *Alexandra Alpha* (1987), de José Cardoso Pires, ou de questionamento do lugar ocupado por Portugal no mundo, como em *Jangada de Pedra* (1986) de José Saramago.

Vale lembrar que durante as décadas de 1940 até 1960, a literatura viveu um longo período de publicações neorrealistas em decorrência da situação política portuguesa, com alguns poucos autores insistindo em uma produção ligada à estética

moderna, como Agustina Bessa-Luís. Sendo assim, é válido dizer que um dos traços mais marcantes da literatura portuguesa das décadas de 1970 e 1980, tornou-se rapidamente a revisitação de um passado histórico. Diferentemente, do que o resto do continente europeu fazia neste momento:

Por um lado, assiste-se à superação das experiências formais dos anos sessenta, e por outro, as circunstâncias políticas de toda a Europa ocidental têm vindo a acabar com a chamada literatura comprometida, conduzindo o escritor a procurar caminhos pessoais. Porém, e no que concerne ao panorama português, não deixa de ser curiosa a presença insistente das circunstâncias do passado imediato de Portugal como pano de fundo dos acontecimentos de ficção, e ainda como principal objecto de reflexão. (GARCIA, 1992, p. 207)

Outro ponto relevante é perceber que, se na prosa, os ideais neorrealistas de uma proximidade da obra com a realidade do mundo externo afastavam publicações que experimentassem como novos modos de narrar, as inovações não eram estranhas para o campo da lírica que havia conseguido romper o isolamento cultural na década de 1960 com o movimento de Poesia Experimental (PO.EX)

A DÉCADA APÓS A REVOLUÇÃO

Em relação à produção de Maria Velho da Costa, o lugar do passado recente português é pano de fundo para os romances do período subsequente ao 25 de Abril: *Casas Pardas* (1977), *Lúcialima* (1983) e *Missa in Albis* (1988). Os três livros de uma forma ou de outra passam pelos momentos finais do salazarismo, situando parte de suas ações em momentos cruciais da década de 1960. Em *Missa in Albis*, a protagonista Sara participa dos protestos contra a ditadura, além de ser sobrinha de um funcionário da PIDE; já em *Casas Pardas*, as protagonistas Elisa, Mary e Elvira vivem o período de transição entre o governo de Salazar e de Marcelo Caetano e todo o conturbado cenário político nacional e internacional.

Essa recorrência de episódios do passado português varia entre um simples contexto para ações das personagens ou um tom simbólico de um cenário político

mais amplo do país. Para além do momento histórico escolhido pela autora, todos os romances produzidos neste período, cada um ao seu modo, experimentam com a forma do romance moderno. *Missa in Albis* possui vários narradores, sem que o leitor possa ter certeza de quem está de fato guiando a narrativa em determinados trechos. *Casas Pardas* varia entre estruturas narrativas e dramáticas a todo momento, além de ter uma divisão interna dos capítulos pouco ortodoxa. *Lúcialima* terá uma análise mais detalhada, mas por enquanto, pode-se adiantar que não só o tempo e o espaço da narrativa têm uma organização e delimitação quase inexistentes em determinados segmentos, mas também os protagonistas perdem suas forças de sujeitos da ação para se tornarem testemunhas de acontecimentos.

Os estudos desse período da literatura portuguesa apontam uma direta correlação entre o momento histórico vivido por Portugal nas décadas de 1970 e 1980 e a fragmentação da narrativa produzida nesse intervalo. Como afirma Carlos Reis:

[p]ara além disso, não podemos ignorar que algumas das mais interessantes tendências da ficção portuguesa contemporânea devem muito a um diálogo ativo com o presente histórico de fraturas, conflitos e desencantos a que o último quartel do século XX deu lugar; [...] todos com a marca de um tempo que projetou na linguagem, nos seus labirintos e nas suas tensões internas o testemunho das ilusões e desilusões de uma geração que viveu de forma não raro traumática a Revolução e os seus desafios. (2004, p. 28)

No caso específico de Maria Velho da Costa, essa ligação entre história e produção literária se entrelaça de modo mais intenso, já que, em 1972, a publicação de *Novas Cartas Portuguesas* em conjunto com Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno seria considerada por muitos um dos fatores que aceleraram o desgaste da ditadura.

O livro não se encaixa em um gênero específico, sem poder ser chamado de romance ou de antologia, reunindo uma variedade textual enorme – cartas, pequenas narrativas, poesia experimental, cantigas. E, para muitos, é o marco na virada para as inovações que a literatura portuguesa iria manifestar após a queda do regime.

Essa vivência política e literária que foi a publicação do *Novas Cartas Portuguesas* resultou em um claro impacto na produção individual de Maria Velho da

Costa, já que, ainda que a prosa de *Maina Mendes* (1969) tivesse uma proximidade com a lírica e experimentasse com a variedade de vozes dentro da narrativa, é apenas nos romances que se seguem à publicação do livro das Três Marias que vemos uma sensível fragmentação e um questionamento das estruturas tradicionais dos gêneros textuais.

O MODELO E A TRADIÇÃO

Dos gêneros atualmente em uso, o romance é o de origem mais recente na história da literatura ocidental. Nascido de uma paródia das novelas de cavalaria no século XVII com *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, o romance moderno só tomou contornos mais bem definidos no século XIX, quando ganhou um novo *status* com a ascensão da burguesia e dos ideais da Revolução Francesa.

Essa jovialidade do gênero propiciou tanto uma liberdade a ele, quanto uma dificuldade para os teóricos da literatura em delinear uma classificação que definisse os seus limites. Mikhail Bakhtin, num dos textos de maior contribuição para esse debate, *Questões da literatura e da estética*, afirmou que:

[o] estudo dos outros gêneros é análogo ao estudo das línguas mortas; o do romance é como o estudo das línguas vivas, principalmente as jovens. Daí vem a extraordinária dificuldade para uma teoria do romance. Com efeito, esta teoria deveria ter, em princípio um objeto de estudo totalmente diferente da teoria dos outros gêneros. O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. (1988, p. 397-398)

Assim, a crítica literária desde o momento do surgimento do romance esforça-se por tentar apreendê-lo sob um modelo capaz de unificar todas as suas manifestações. Ao mesmo tempo, percebe-se diante de um gênero em constante transformação, basta notar a resistência daqueles que se incomodaram com as inovações que o modernismo introduziu no gênero no início do século XX. Incômodo este manifestado não só por escritores que ajudaram a moldar o gênero nos

parâmetros do século XIX, mas também por críticos que, mesmo após as primeiras décadas dos 1900, não acreditavam na efetividade de um gênero mais maleável, como Georg Lukács.

Somado ao pouco tempo de existência, a instabilidade do romance moderno decorre de outro fator também descrito por Bakhtin:

[q]ualquer que seja a sua distância de nós no tempo ele [romance moderno] está ligado ao nosso presente, inacabado pelas contínuas mutações temporais, e entra em relações com a nossa incompletude, com o nosso presente, este presente avança para um futuro ainda não perfeito. Neste contexto inacabado perde-se o caráter de imutabilidade semântica do objeto: o seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente. Isto conduz a transformações radicais na estrutura da representação literária, que adquire uma atualidade específica. Ela entra em relação – numa outra forma ou medida – com aquele acontecimento da vida que está se desenvolvendo agora, ao qual também nós – autor e leitores – estamos ligados de maneira substancial. Com isto, cria-se uma zona de estruturação de representação radicalmente nova no romance, uma zona de contato máximo do objeto de representação com o presente na sua imperfeição e, por conseguinte, também com futuro. [...] A ‘modernidade’ do romance é indestrutível, modernidade esta relegada a uma avaliação injusta dos tempos. (BAKHTIN, 1988, p. 420)

A proximidade da narrativa com o tempo presente do seu escritor e do seu leitor caem numa incompletude positiva, que abre espaço para uma constante transformação. O romance, portanto, está fadado a permanecer em eterna mutação e a não ser contido em modelos fechados como aconteceu com os gêneros pelos quais foi precedido, como a epopeia e a tragédia. É nele também que outros gêneros poderão se abrigar e ampliar as formas de narrar, outros modos de dizer e, conseqüentemente, novas realidades a explorar.

O século XX começa a compreender as possibilidades que o romance proporciona aos escritores para contar histórias nunca narradas, abrangendo realidades e individualidades que antes não cabiam na prosa. Torna-se o espaço de maior liberdade para os autores que optam por não apenas utilizar a forma como um suporte do conteúdo narrado, mas como parte essencial para a composição de uma textualidade.

Exemplo disso, é a introdução da subjetividade, antes restrita à lírica, na tessitura da prosa. E mesmo para os críticos dessa nova experiência e das alterações que ela gerou na narrativa do século passado, é inegável que a relação conteúdo/forma saiu da binariedade em direção a um processo fluido de fusão. Na esteira dos que criticaram, Georg Lukács ainda assim afirma que para o escritor chegar à verdade é imprescindível que ele invente ou encontre uma forma que possa comunicar a realidade em que o homem está inserido. Uma argumentação que, se não parte da defesa de uma narrativa de limites porosos, admite ao menos a necessidade de poder moldar tais limites.

Na outra ponta do debate, Cortázar chegou a afirmar até que na literatura não havia mais romances ou poemas:

Talvez a herança mais importante que nos deixa esta linha de poesia no romance resida na clara consciência de uma abolição de fronteiras falsas, de categorias retóricas. Já não existe romance ou poema: existem situações que se veem e se resolvem em sua esfera verbal própria [...]. (2006, p. 74)

Ainda que a posição de Cortázar seja uma declaração mais extremada, fica registrado a popularização desse pensamento no texto escrito na década de 1930. Uma oposição sensível aos parâmetros clássicos defendidos na *Poética* de Aristóteles ou mesmo na *Epistola ad Pisones* de Horácio, em que o autor romano apontava “singula quaeque locum teneant sortita decentem”.²⁹

DOS GÊNEROS: LITERATURA E AUTORIA FEMININA

Quando as críticas feministas anglo-saxã e francesa começam a publicar os primeiros textos na década de 1960, a crítica e a produção literárias já datavam séculos de desenvolvimento. Porém, o que essa nova linha nos estudos vem apontar é que o olhar dos teóricos que a precedeu poucas vezes se voltou para a literatura produzida por mulheres.

²⁹ Que cada assunto ocupe o lugar conveniente.

Mikhail Bakhtin, Júlio Cortázar, Georg Lukács, Erich Auerbach, Theodore Adorno, Walter Benjamin e tantos outros estudiosos que no século XX teorizaram sobre o romance utilizaram quase exclusivamente escritores homens e suas obras como bases para análises e criação de modelos. À exceção de uma ou outra leitura a respeito de Virginia Woolf – mal lida em alguns desses casos –, a literatura de autoria feminina foi ignorada na formulação das diversas teorias.

Por esses e outros motivos, a crítica feminista por volta da década de 1980 começa um processo de reparação dessas ausências. No artigo “Feminist criticism in the wilderness”, Elaine Showalter aponta esse apagamento, já que, para a teórica americana, o problema do desconhecimento da literatura produzida por mulheres partia tanto da crítica especializada quanto dos escritores:

Woolf says that in *A room of one's own* that ‘a woman writing thinks back through her mothers’. But a woman writing unavoidably thinks back through her fathers as well; only male writers can forget or mute half of their parentage. The dominant culture need not consider the muted, except to rail against ‘the woman’s part’ in itself. Thus we need more subtle and supple accounts of influence, not just to explain women’s writing but also to understand how men’s writing has resisted the acknowledgements of female precursors. (SHOWALTER, 1981, p. 203-204)³⁰

Para Showalter, era necessário que fosse criado um cânone literário de escritoras, já que o estabelecido era composto quase exclusivamente por homens. Essa marginalização seria um efeito e ao mesmo tempo uma das causas de teorias que, ao se deparar com textos produzidos por mulheres, não conseguiam enquadrá-los ou mesmo compreendê-los a partir de uma régua que havia sido criada ignorando a existência de uma literatura que não correspondia à produção publicada por homens.

Ao analisar a obra de Maria Velho da Costa, em especial um livro que não segue os padrões tradicionais de um romance como *Lúcialima*, seria conveniente utilizar quaisquer uma das teorias já amplamente divulgadas e parar por aí. Por exemplo,

³⁰ Woolf afirma em “Um teto todo seu” que “uma mulher pensa por meio de suas mães”. No entanto, uma mulher que escreve inevitavelmente também pensa por meio de seus pais; apenas homens escritores podem esquecer-se ou calar metade de sua ascendência. A cultura dominante não considera os silenciados, exceto para criticar “a parte feminina” presente nela. Portanto, precisamos de um maior reconhecimento dessa influência, não apenas para explicar a escrita de mulheres, mas também para entender como a escrita de homens evitou reconhecer as mulheres que a precedeu. (Tradução nossa)

Theodor Adorno e a teoria da fragmentação do sujeito como efeito do pós-guerra caberia sem grandes objeções como instrumento para análise do livro. Afinal, em Portugal tem-se o aditivo do longo período das guerras coloniais, e o próprio romance tem uma personagem traumatizada pela guerra, incapaz de articular a sua própria história. Assim, a leitura poderia se guiar por uma linha que pensasse a destruição da certeza do épico e a incapacitação da atividade contemplativa.

No entanto, o livro se nega a centralizar a sua narrativa no herói que poderia ser encarnado por Lima, e se dedica também a contar história de mulheres cujos maiores dilemas pertencem ao domínio do privado – motivações e ambientações desconhecidas das grandes narrativas.

Lukács, em *A teoria do romance*, chega a afirmar que “O romance é a forma da *virilidade madura*, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia” (2000, p. 71, grifo nosso). Continuando com o mesmo teórico, em outro momento, ele critica veementemente o fluxo de consciência presentes tanto em Kafka como em Virginia Woolf, defendendo a partir da ideologia marxista que o uso da técnica era uma comprovação de como o capitalismo havia contribuído para uma alienação em conjunto com um afastamento da consciência subjetiva das condições objetivas (BUTLER, 2017, p. 13-14). Para Lukács, resolvidas as questões de lutas de classe, não haveria mais necessidade de uma defesa dos direitos das mulheres.

Lúcialima, por sua vez, abusa do uso de fluxo de consciência para a construção da exegese e de suas personagens. E seria reduutivo pensar que o uso de tal recurso no livro resulta de uma glorificação da alienação, quando muitas vezes é por meio desta estratégia que a denúncia social se estabelece no romance.

A crítica feminista, portanto, precisou aos poucos descobrir formas de desenvolver suas análises levando em consideração dois pontos: a existência de uma longa teoria falocêntrica produzida previamente e o fato dessa teoria não conseguir dar conta de uma leitura satisfatória quando o objeto era um texto de autoria feminina. A solução encontrada por tantas até o dia de hoje é instrumentalizar as teorias existentes e se utilizar da fortuna crítica que vem sendo gradativamente realizada.

A ESTRUTURA DE *LÚCIALIMA*

Maria Velho da Costa opta por uma organização do livro que foge aos padrões do que encontramos no romance moderno popularizado no século XIX. A narrativa é dividida em 6 momentos: Madrugada, Manhã, Meio Dia, Três da Tarde, Crepúsculo e Noite. Dos quais, quatro são subdivididos em 5 segmentos sem títulos.

Cada um desses segmentos narra a história de um núcleo de personagens, sendo que geralmente o protagonista das subdivisões permanece o mesmo do início ao fim do livro. Exemplo: o quarto segmento é sempre protagonizado por Lima. Há algumas exceções, por exemplo, na segunda vez que encontramos o núcleo de Mariana Amélia, ela na verdade aparece como coadjuvante da história, já que a narrativa é um sonho de uma das médicas da personagem. Por isso, o livro exige do leitor uma espécie de mapeamento mental de tudo que está acontecendo. Para facilitar a leitura daqui para frente, esta é a organização do livro com suas divisões e subdivisões (nomeadas pelo nome da personagem recorrente e a fase da vida em que está):

Capítulos	Subdivisões
Madrugada	As subdivisões são breves e não seguem a ordem fixa do resto do livro.
Manhã	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Ramos</u>: estudante universitário; 2. <u>Mariana Amélia</u>: criada; 3. <u>Maria Eugénia</u>: aluna, na escola de freiras; 4. <u>Lima</u>: em casa, esperando ser reconvocado; 5. <u>Lúcia</u>: aniversário de 6 anos.
Meio Dia	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Ramos</u>: criança, brincando na praia; 2. <u>Mariana Amélia</u>: sonho da médica M^a Isaura; 3. <u>Maria Eugénia</u>: casada, conversando com amiga de infância; 4. <u>Lima</u>: adolescente, na academia de formação de soldados; 5. <u>Lúcia</u>: criança, em passeio no parque com a mãe.

Três da Tarde	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Ramos</u>: professor, morador de Lisboa; 2. <u>Mariana Amélia</u>: adolescente, ainda morando com a família no interior; 3. <u>Maria Eugénia</u>: casada, relembrando o primeiro encontro com o marido; 4. <u>Lima</u>: criança, vivendo as primeiras descobertas sexuais; 5. <u>Lúcia</u>: lua de mel dos pais Eduardo e Maria Eduarda.
Crepúsculo	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Ramos</u>: homem adulto, por volta dos 40 anos, conversando num bar com a namorada Cândida; 2. <u>Mariana Amélia</u>: aos 28 anos, internada em um asilo; 3. <u>Maria Eugénia</u>: casada e com filhos adolescentes, recebendo visitas para o jantar; 4. <u>Lima</u>: de volta à guerra, vai a uma reunião de insurgentes; 5. <u>Lúcia</u>: em uma viagem com os pais, sofre o acidente de carro que resulta na cegueira da personagem.
Noite	As subdivisões são breves e não seguem a ordem fixa do resto do livro.

Como é possível observar, apesar de uma estrutura aparentemente confusa, aos poucos o leitor vai se habituando à sequência das narrativas de cada personagem. Um outro ponto importante é que o tempo cronológico das histórias não é respeitado. Exemplo: no capítulo “Manhã”, Lúcia acorda e sai para brincar no dia do seu aniversário, dali a dois capítulos em “Três da Tarde”, o leitor acompanha os pais de Lúcia na lua de mel planejando o momento da concepção da filha.

Assim, o tempo da narrativa não é ditado por uma lógica cronológica, mas pelo período do dia que intitula cada capítulo. Por isso, em “Manhã”, Lúcia está acordando e, em “Três da Tarde”, os pais da menina estão na piscina de um hotel. É sem dúvida uma escolha pouco comum, mas pode se tornar interessante se pensarmos que o

livro, ao fazer uma trajetória completa de um dia, desenvolve uma narrativa cíclica; exatamente o tipo de tempo que se opõe à noção linear de passado-presente-futuro.

Em relação à transição entre núcleos, a passagem é marcada por uma página de separação. E a respeito do que acontece na abertura do livro, no capítulo intitulado “Madrugada”, as narrativas não têm a mesma subdivisão tão bem definida, para transitar entre núcleos basta um toque a mais no espaçamento dos parágrafos. Já em “Noite”, que encerra o romance, a narrativa começa da mesma forma que o primeiro capítulo, mas vai se misturando nas linhas finais até que os personagens apareçam juntos no mesmo parágrafo, ainda que na história ocupem espaços e tempos diferentes.

Para encerrar a explanação a respeito da organização do livro, é importante frisar que todas as narrativas ocorrem em Portugal ou nas suas colônias, entre a década de 1930 e início dos anos 1970 e, principalmente, que os núcleos não se conectam à exceção da citação da personagem Maria Augusta nos núcleos de Ramos e de Mariana Amélia e da presença da personagem Judite no núcleo de Maria Eugénia e uma vez no de Lima, especificamente no capítulo “Crepúsculo”.

AS PARTES DE UM TODO

O período, a ambientação e poucas personagens que se encontram não seriam o suficiente para dar uma unidade a esse romance. Porém, ao finalizar o livro, o leitor permanece com a sensação de que, se essas personagens não se conheceram, elas habitam um mesmo mundo. E, principalmente, há um elemento que as relaciona e vincula: o desajuste – do soldado que voltou da guerra à garota internada num asilo.

De uma forma ou outra, todas as histórias se desenrolam a partir de uma busca constante por um pertencimento. E essa sensação de desencontros, de episódios que se repetem ou que são interrompidos abruptamente é potencializada pelas escolhas que Maria Velho da Costa fez ao construir a narrativa. O próprio corpo do texto é trespassado pelo desarranjo das vozes, dos pensamentos e dos sentimentos manifestados nas personagens.

Em geral, também não há uma preocupação em introduzir tais personagens acompanhadas de uma descrição física ou psicológica, ou mesmo a trajetória que as levou até a situação em que se encontram; evitando uma apresentação tradicional dos romances do século XIX que constroem detalhadamente suas personagens, por vezes muito antes da primeira fala.

Fica a cargo do leitor perceber as particularidades e as aberturas na narrativa que poderão ser preenchidas ou não mais tarde. Algumas personagens só aparecem uma vez em cena, enquanto outras serão citados como influências importantes para o episódio que se desenvolve ainda que nunca participem de fato. Por meio dessa constante quebra de expectativa, aquele que lê é forçado a todo instante a uma busca pelos fragmentos e pistas que a narrativa vai deixando pelo caminho para dar sentido a ela e, dessa forma, o leitor, por sua vez, é levado ao mesmo sentimento de desajuste.

António Ramos é o primeiro a ser apresentado, um dos dois homens que protagonizam as narrativas. A história da personagem vai do momento em que ele, na infância, sente-se humilhado pelas crianças mais ricas, passando pela mudança para uma Coimbra e em seguida Lisboa até sua transformação em professor e posteriormente em funcionário público. A história de Ramos finaliza em um homem de idade mais avançada que optou por uma vida de escritor ao lado de Cândida, uma mulher que foi criada em Goa e que fugiu com medo da perseguição aos pais portugueses.

No primeiro momento em que conhecemos Ramos, ele é um apoiador de Salazar e Hitler, chegando até a duvidar da proporção do Holocausto. Mais tarde, funcionário do governo, vê-se um Ramos conivente com os abusos da ditadura, mas indicando os primeiros sinais de mudança de posição. Ao final, a relação dele com Cândida, que apoiava a retomada de Goa pelos indianos, mostra uma personagem que transformou a sua visão, mas que se sente incapaz de alterar o cenário político.

Assim como Ramos, Mariana Amélia vem de origem humilde e de uma cidade no interior de Portugal. A garota não fala nos primeiros anos de vida e também dá sinais de esquizofrenia na adolescência, por esse e outros motivos, ela é deixada na casa da madrinha rica para servir de criada. Após engravidar de um rapaz que conheceu a caminho da igreja, ela é castigada pela família, que sempre a rejeitou.

Pouco tempo depois, Mariana casa-se, porém se nega a ter filhos ou a fazer o papel de dona de casa e, por isso, é internada ainda adolescente em um manicômio.

Maria Eugénia tem um destino oposto ao de Mariana, apesar de ter o mesmo incômodo em relação ao que é esperado dela como mulher. A diferença reside no fato de Eugénia vir de família rica e ser educada em colégio de freiras para se moldar como uma boa esposa em um casamento dentro dos padrões. Em mais de uma conversa com seus amigos, é visível a insatisfação da personagem, principalmente quando ela se compara à Judite Ackerman – uma brasileira que conheceu ainda criança na escola, mas que nunca se deixou aprisionar nos conceitos do que seria uma mulher.

O soldado Júlio Lima também aparentemente resolveu se conformar. A personagem é apresentada em determinado momento ainda na infância, porém boa parte da narrativa foca na sua fase adulta. Lima compreende o suficiente sobre a guerra para compreender a injustiça e a falta de coerência na insistência do governo português de permanecer no conflito. Essa percepção da personagem fica clara nas conversas que ele tem com o filho e nas aulas sobre democracia. Nas primeiras páginas do livro, Lima aparece na madrugada participando de um episódio de insurgência, do qual é possível inferir que seja a Revolução dos Cravos. Já nas páginas finais do romance, Judite conhece-o no seu posto em África – um dos poucos momentos em que uma personagem cruza os limites de seu núcleo.

Por último: Lúcia, Lucinha ou Lúcialima. Essa é a única protagonista da qual só conhecemos a infância. É uma personagem cega, que conhece o mundo pelas sensações e pelo que ouve do mundo adulto. A narrativa aqui transita entre momentos de diversão da garota com uma criança vizinha, a conversa com o ser imaginário Eukié e o momento em que é revelado o acidente de carro que a deixou cega. Há também um segmento inteiro em que ela está ausente, sendo narrado a lua de mel dos pais, que culmina na relação sexual que gerará Lúcia.

Como é possível ver, *Lúcialima* não é uma narrativa simples de ser analisada ou mesmo organizada. O livro rompe com inúmeras regras estabelecidas e valorizadas pelos escritores do cânone no século XIX. A escolha de Maria Velho da Costa em construir um livro que desestabiliza o leitor em vários níveis é o que será debatido mais detalhadamente daqui em diante.

PALAVRA DE ORDEM

Dos cinco núcleos do romance, apenas dois são protagonizados por figuras masculinas. Uma das maiores contribuições dessas duas personagens para a narrativa está em fornecer um cenário político como pano de fundo. É a partir de Ramos que o leitor sabe o que acontece dentro das repartições públicas e nos bares de Lisboa e por meio de Lima que é contado as movimentações portuguesas no além-mar.

Um é professor e poeta, enquanto o outro é um soldado de pensamentos subversivos; um opta pela permanência, pela inércia, enquanto o outro pela ação. Lima, poucas vezes chega a verbalizar a possibilidade de agir, dando até a impressão de que não teria coragem para tanto: “Eu não, eu espero, é a minha função.” (COSTA, 1983, p. 305), mas o que o soldado espera aqui é o momento certo de atacar o regime totalitário.

Em oposição, Ramos é escritor que não acredita no ofício:

[o] Chile caiu há dias, quem de nós pensa nisso já? Por cima do andar alto as estrelas divagam numa arborescência muito mais eterna que estas criaturas com vísceras, ainda mais remotas. Não deveria ter vindo aqui, porque colectivizar esforços da mais fútil das manifestações – o desenho de sinais gráficos sobre resíduos celulósicos, a mão que mima o comando da descarga espástica do cosmos. (COSTA, 1983, p. 329)

A visão resignada do poeta não se abala pela ideia do que a arte pode fazer pelo coletivo e acredita que tudo perde a sua significância e seu impacto depois de alguns dias, como aconteceu com os protestos após a queda de Allende no Chile.

Os dois são figuras contraditórias: um soldado contra a (nova) ordem instaurada e um poeta que não acredita na arte. Ao mesmo tempo, eles se complementam na narrativa ao apresentar visões dos que ficaram em Portugal assistindo aos fatos e aqueles que integravam a máquina que gerava esses mesmos fatos.

Quando Ramos é apresentado pela primeira vez, ele ainda é jovem e sonha fazer faculdade Direito. No entanto, por vir de origem humilde, mal consegue pagar as contas e por isso torna-se professor. Em uma conversa com um amigo de maior poder aquisitivo, ele manifesta o seu apoio a Salazar:

Reza, reza. Estás sem Direito, mas eu, que vou eu fazer sem Deus e com o diploma de Letras, a minha mãe viúva e a vender leiras aos vizinhos?

Fazes-te cônsul, fazes-te presidente da câmara, fazes a solução final. Inda podes mudar, para Direito, ou coisa assim.

Já não acredito em Deus mas continuo timorato como todos os pobres. Tu é que podes mudar de tudo, tu podes mudar de camisa, de ideias, sei lá. Achas que eles mataram tanto os judeus?

Qual nada, é propaganda da vitória, era lá possível.

E se fosse?

Se fosse o quê?

Matarem milhões de judeus inocentes.

Ninguém é inocente só por ser judeu, estás a ficar menos inteligente.

Vai-te lavar.

E se fosse verdade?

Então eram inocentes, tanto faz que fossem judeus ou não. Eram inimigos políticos, guerra é guerra. (COSTA, 1992, p. 30-31)

Ramos vem do interior e, sentindo-se perdido, busca se alinhar ao pensamento da cidade. Ao encontrar Luís, de família cristã e tradicional, cuja mãe acredita que Hitler está vivo no Uruguai, Salazar é um pobre coitado e a Europa vive em pecado; toma para si a linha de pensamento como certa, mesmo sendo prejudicado por ela. Ramos ainda questiona algumas declarações de Luís, mas sem o poder na dinâmica, ele mesmo afirma ter consciência de que é o outro tem direito de mudar de ideias, camisas ou de curso. Vale notar que essa é a cena de apresentação do rapaz, e nela já há a semente de uma consciência de classe que só mais tarde vai aflorar e se desenvolver na personagem.

Entretanto, essa consciência nunca se transforma em ação, mas em uma resignação diante do cenário. Ramos, um ávido leitor de literatura e notícias, sabe o que se passa ao seu redor, mas escolhe não perturbar a ordem. Quando recebe a notícia de que um colega de repartição desapareceu, em um provável sequestro pela PIDE, ele apenas aceita o fato e diz:

O Salazar é imortal, Juvenal, o Salazar é a pátria e a pátria com o Salazar fez-se mais Salazar do que antes, fez-se. Salazar mesmo, medíocre, reles, fazendo da suficiência pelo valor ético e retórica, jesuitismo judeu é o que isto é tudo, manha e verborreia, olha para nós, olha para isto –

E Ramos, qual diabo no monte a um Cristo atoleimado, fez o gesto em volta. (COSTA, 1982, p. 172)

Esse é o maior momento de insurgência de Ramos, já que a sua indignação momentânea poderia fazer com que tivesse o mesmo destino do outro colega desaparecido. O Salazar que ele desenha nesta fala a Juvenal é de uma aproximação do ditador ao mito do sebastianismo. A imagem de um homem que se mistura a do próprio país, admitindo até que, nessa mistura, Portugal teria intensificado as suas características que já existiam antes mesmo do nascimento do homem Salazar. Porém, esse mito é falho, é “mediocre” e, assim como D. Sebastião, não cumpriria a promessa de um retorno do país à grandiosidade. Ao reformular o sebastianismo na figura de salvador da pátria de Salazar, Ramos justifica o seu estado de apatia diante do caos político vividos pelos portugueses.

Ramos é um poeta que não acredita no poder da arte, mas os poemas que ele escreve e lê entrecortam toda a sua narrativa. De Antero de Quental, passando por Camões a trechos de poemas de sua autoria, ajudam a dar sentido ao que acontece ou mesmo representam a alienação do artista. Além da lírica que se interpõe ao correr da prosa e de diálogos em que os verbos *dicendi* estão ausentes, é uma das histórias mais bem organizadas de todo o romance, ao menos temporalmente. A ordem cronológica sofre apenas uma grande alteração, quando o leitor conhece a infância da personagem no terceiro capítulo (Meio Dia).

Júlio Lima também escreve e começa um dos seus segmentos com a leitura de um texto subversivo em uma reunião de soldados para discutir a tomada de poder contra o regime:

...Tão-pouco se nos afigura suficiente a construção de uma sociedade multirracial caracterizada apenas pelo platónico convívio das raças. Com efeito, não é na convivência entre ricos e pobres que se resolvem as questões sociais, pois por mais honestas que sejam as intenções dos protegidos da fortuna não haverá consciência possível se os ricos continuarem ricos e os pobres continuarem pobres. (COSTA, 1983, p. 289)

A personagem, que lê este texto redigido com base nos estudos sobre o estado de direito, não parece ser a mesma que horas depois irá dizer que ele é de esperar e não de agir. Lima sabe usar bem o poder da palavra do espaço público, ao contrário do que ocorre nas questões pessoais.

A relação do soldado com a esposa Laura, o filho, a amante e Judite mostram uma outra dinâmica com as pessoas que não fazem parte do ambiente de profissão. Como se, na ordem disciplinar, Lima finalmente pudesse abdicar da liberdade de agir e residir no conforto de apenas seguir instruções.

Talvez pareça contraditório dizer que um soldado que planeja um motim esteja preso à ideia de ordem. Porém, após a leitura do texto citado, um companheiro de reunião defende que o exército volte a exercer a sua função de estabelecer a ordem, que, pela lógica da conversa, era rompida pela existência da ditadura salazarista: “Lima suspira. Sarmento garante que a função do Exército vai ser a que sempre deveria ter sido – o restabelecimento da ordem civilizada, moderna, democrática. ‘Eu-ro-peia’, pá, ouviste?’” (COSTA, 1983, p. 290, grifo nosso). Assim, a prática de Lima, ainda que de confronto, é apenas uma tentativa de retorno a um estado ordenado pré-existente.

Lima é decerto um resultado anômalo da educação militar. Lembrando a personagem do primo Ruy Pacheco de Maina Mendes, a disciplina do homem serve não só para capacitar o corpo, mas também reprimir a liberdade de pensamento. No entanto, quando o romance narra um dos momentos de treinamento do batalhão, a contagem em voz alta dos exercícios executados é misturada à discussão com o capitão sobre a validade da democracia da Grécia. Os futuros soldados se questionam se por ter sido um sistema ancorado na escravidão de homens gregos haveria de fato uma democracia consolidada:

– Meu capitão, mas os tipos tinham ou não a noção de que os escravos eram homens?

– Tinham, pá, mas o que conferia ao homem grego, ao ateniense, a qualidade de homem novo foi a criação e uma nova relação com a palavra, com o corpo, os valores da racionalidade que implicam, aceitam que a realidade pode ser mudada, que o capricho do destino e dos deuses tem pela frente o homem, que os pensa, nomeia, e portanto reduz, controlar, percebes Sarmento, vocês entendem isto, rapazes? (COSTA, 1983, p. 133)

Diante da fala do capitão, é preciso lembrar que a formação militar por meio da transformação do corpo passa por uma mentalidade enraizada na sociedade do século XIX, que buscou no passado um modelo que se encaixasse nas novas normas que se desenhavam desde a segunda metade do século anterior: “The Ideal of masculinity beauty took its inspirational from Greece”³¹ (MOSSE, 1998, p. 28). É no ideal grego que a sociedade e principalmente a instituição militar busca espelhar os corpos disciplinados.

E se passarmos pelo ditado também popularizado no século XIX: *mens sana in corpore sano*; é a este duplo controle do corpo e da mente que o trecho se refere. Uma dupla disciplinarização do homem que tem sua materialidade transformada por ser visto como um corpo dócil. “Disciplinar é essencialmente adestrar” (FOUCAULT, 1987, p. 143), com o intuito de estatizar o ser vivo. Ao mesmo tempo, a ação do capitão de também trabalhar a mente com o ideal grego age em direção contrária ao que as instituições de poder necessitavam de seus homens. E nega a norma da violência de reificar sujeitos para que obedeçam a um ideal regulatório que gere, pela disciplina, indivíduos que produzam cada vez mais para o bem público.

O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior 'adestrar'; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. (FOUCAULT, 1987, p. 143)

Além dos espaços em que esse poder disciplinar se desenvolve de forma mais óbvia, como no ambiente militar ou religioso, Foucault estabelece que, assim como no caso do poder, há inserção de dispositivos em vários pontos da sociedade, sem que seja possível apontar uma entidade específica.

No segundo segmento de Lima, o leitor conhece o lar do soldado, no qual ele interage com o filho orgulhoso de um pai que está em guerra pela pátria. Ao perceber o que o filho tem aprendido, Lima se desespera e tenta mostrar pela lógica que

³¹ “O ideal de beleza masculina foi inspirado na Grécia.” (MOSSE, 1998, p. 28. Tradução nossa.)

Portugal poderia escolher investir em educação e saúde o dinheiro utilizado para abastecer batalhões:

Menino pondera a prosperidade da nação. Obviamente séculos de sebastianidade demitem-no. Como a mim, pensa Lima. Mas já não estou na retaguarda demente, estou demente só. Soldado. Soldado. Grudado a uma função que se se pensa é *contra natura*. Palhas, rações de combate deterioradas, tio Marx e o Santo Graal, não vês que não dá? (COSTA, 1983, p. 70)

O sebastianismo que aparece de forma mais velada no núcleo de Ramos surge como percepção da relação que o povo português tem com a política. Para Lima, é da essência portuguesa acreditar na promessa de uma grandiosidade futura. Por sua vez, não é da essência do soldado pensar, mas como Lima quebra a principal regra da sua natureza, é ele que no capítulo de abertura, durante a madrugada, estará entre os que ajudaram a derrubar o regime.

A narrativa do soldado Júlio Lima é bem mais irregular que a anterior, abrindo o livro com a cena da Revolução dos Cravos, o último momento da linha cronológica de todo o romance. É também nesse núcleo que são apresentados os primeiros fluxos de consciência, por exemplo: nos momentos em que a personagem conversa com a esposa em casa, seus pensamentos são cortados por uma enxurrada de imagens e falas do acampamento na Guiné.

Maria Velho da Costa concebe em Ramos e em Lima, personagens que por vezes se contradizem em suas ações, mas que exatamente por isso tornam-se em uma construção crível de pessoas que durante a vida transformam-se com a aquisição de novas experiências. Ramos é um professor e poeta que aos poucos incorpora visões subversivas, mas que, por fim, não acredita na possibilidade de modificar o mundo a partir da sua presença nele. Lima é um soldado que, apesar de compreender que a sua função é apenas a de obedecer, é capaz de enxergar que se há alguma chance no país de reestabelecer a ordem, é necessário que ele aja contra o próprio sistema que o instrumentalizou.

MARIA, MARIANA E LÚCIA

No feminino, a ordem dos homens é quebrada, ao menos é assim que se dá no romance de Maria Velho da Costa. O texto, quando não se centra em personagens masculinas, caminha em direção a uma abjeção em que se torna cada vez mais difícil determinar de quem se fala e mais desafiador ainda unir sob uma única classificação o texto literário que se apresenta ao leitor. Enquanto professor e poeta têm narrativas mais estáveis, as mulheres têm uma fragmentação mais intensas. Num crescente: Maria Eugénia, Mariana Amélia, Lúcia.

De todas as mulheres centrais, Maria Eugénia é a mulher cuja educação – no sentido mais lato – acabou por domar, ou seja, apesar de todo o conhecimento formal adquirido ao longo dos anos, optou por se ajustar às convencionalidades. Dentre as personagens femininas, é decerto também a que tem um discurso que a todo momento contradiz as suas ações, mostrando uma visão de mundo muito mais progressista em relação à forma como ela age.

Durante a maior parte das cenas de Maria Eugénia, a personagem é questionada e também se questiona a respeito do seu lugar no mundo como mulher. A sua posição como jovem da classe média alta portuguesa exige dela uma vida de aparências da qual não só ela, mas todos que a conhecem, discordam sem, no entanto, ousarem contrariar.

Esse descompasso entre o discurso e a ação revela bem o momento contraditório que essa geração vive: filhos de famílias de casamentos tradicionais, mas com acesso a um conhecimento que revela a hipocrisia do contrato econômico e social feito pelas famílias no acordo de união entre seus herdeiros.

Diante desse embate, Maria Eugénia escolhe o marido com quem vai se casar, mas a cena decorre de maneira pouco convencional, na qual ele é o que diz que ela precisa de liberdade para namorar outros homens antes de prometerem amor eterno. Romão Teive é um amigo de infância com quem ela se casa e tem uma filha, mas a relação é marcada pelo distanciamento. Eugénia vive solitária enquanto o marido viaja pelo mundo e a filha ganha cada vez mais independência dos pais.

- Está-me a entender, Maria Eugénia, sei que o seu pai e os meus estariam de acordo, encantados, mas há tanta coisa da ordem do pragmático e do terrível a entender, a resolver. Eu quero ter mais intervenção cívica e isso pode trazer enormes riscos, eu não quero o compromisso definitivo com alguém, não acredito na conjugalidade tal como a concebemos hoje, a família pilar de repressão e da propriedade, há tanta coisa a aprender com outros seres humanos, a sua virgindade, por exemplo, será doloroso para mim vê-la ter experiências com outras pessoas, mas acho isso necessário para a sua maturação como pessoa, pessoa, percebe, Maria Eugénia?
- A voz sobe, exalta-se. É quase em surdina, pausada, que Eugénia diz:
- Experiências de quê?
- Do desejo, dos corpos, do prazer do diálogo total com outras pessoas.
- Parece já tão complicado com uma ou duas, tão imenso.
- Isso já é um condicionamento cultural, está cheia de preconceitos e medos que lhe inculcaram as freiras, os seus pais. (COSTA, 1983, p. 205)

A cena será seguida pela provocação de Maria Eugénia ao falar que já tinha sentido desejo pela amiga Judite e até mesmo pelo pai. Após uma reação violenta de Romão, o segmento termina com uma relação sexual entre os dois.

Ainda que haja muitos pontos a serem discutidos a respeito da protagonista nas poucas páginas em que essa conversa se desenvolve, é possível destacar alguns itens essenciais para a análise do que representa Eugénia no conjunto do livro.

Quando Romão afirma que não acredita na família como base para “propriedade” e “repressão”, exemplifica o citado choque entre gerações em que os ideais se alteraram muito rapidamente e parecem inconciliáveis. Ao falar em propriedade, a personagem demonstra a consciência de que o casamento é um contrato social e, ao citar também a repressão, surgem duas leituras possíveis: uma estaria relacionada à ditadura, cujo lema era “Deus, Pátria e Família”; e a outra em relação ao cerceamento de direitos da mulher que ocorre mesmo em sistemas democráticos.

Com essas duas palavras, Romão resgata uma das discussões mais antigas do feminismo em relação ao casamento como base da sociedade. Gayle Rubin, no texto “Tráfico de Mulheres” publicado em 1975, analisa como durante os séculos XIX e XX inúmeros teóricos de áreas distintas dedicaram-se a estudar essa relação, mas falharam em compreender qual a situação ou o papel da mulher. De Marx e Engels, passando por Freud e Lacan a Lévi-Strauss, as teorias falhavam por inúmeros motivos,

mas principalmente por reificarem a mulher na transação que é o casamento, sem considerá-la como capaz de tomar para si o lugar de sujeito. Rubin se vale de leituras canônicas para ressaltar como a repressão da mulher não é um efeito da biologia ou, especialmente, não depende apenas de uma mudança econômica, mas também está ligado ao antigo sistema do patriarcado que perdura até os dias atuais.

Certamente não é difícil encontrar exemplos etnográficos e históricos do tráfico de mulheres. As mulheres são dadas em casamento, ganhas nas batalhas, trocadas por favores, enviadas como tributo, comercializadas, compradas e vendidas. Longe de serem confinadas ao mundo “primitivo”, estas práticas parecem apenas tornar-se mais afirmadas e comercializadas nas sociedades mais “civilizadas”. [...] Mulheres são transacionadas como escravas, servas e prostitutas, mas também simplesmente como mulheres. (RUBIN, 1993, p. 10)

Romão reconhece que a sua família e a de Maria Eugénia ficariam felizes com a união dos dois, já que assim a tradição seria respeitada e não haveria uma quebra da ordem social. Como Judith Butler afirma em *Problemas de gênero*, a manutenção do patriarcado, depende de uma troca de mulheres; em que o objeto da transação serve apenas para manter uma ligação entre os homens – sendo inviável um elo entre homem e mulher ou entre mulheres. (2016, p. 80). Por isso, Romão critica a futura esposa por ter se deixado convencer pela educação religiosa e familiar que recebeu. Lembrando, que a primeira cena desse núcleo é centrada na educação dada às garotas em uma escola de freiras.

Anos mais tarde, Maria Eugénia observa a partida constante de todos que amou: o marido percorre o mundo, a filha adolescente está sempre ausente e Judite apenas manda fotos das suas viagens. O isolamento da personagem em casa opõe-se às declarações polêmicas da juventude.

A obsessão com a amiga é decerto um resultado do desconcerto que ela gera em Maria Eugénia. Judite Ackerman é uma brasileira de origem judia que recebeu a mesma educação religiosa que Eugénia. Casou-se, divorciou e depois escolheu viajar pelo mundo conhecendo guerras e conflitos. Ainda jovem, Eugénia chega a perguntar à amiga o que tanto ela quer conhecer:

Sei não. Tanta coisa que eu não entendo. Balística, um balanço comercial, juro bancário, por exemplo –
 Judite, que é que isso interessa.
 O dinheiro, a organização do poder?, olha, interessa tudo. Você é bonita e boa porque tua família não tem pobreza, nem sífilis, há muito século. (COSTA, 1982, p. 198)

Judite interessa-se por aquilo que não foi ensinada no colégio de freiras, aquilo que nem sabe o que é, mas que, como mulher criada para casar-se, compreende que lhe foi retirado a possibilidade de aprender. Assim, a brasileira almeja a liberdade de conhecer o mundo, enquanto Maria Eugénia prefere permanecer em uma vida de conveniência. É inegável que há um certo fascínio de Eugénia pela amiga de infância, que chega até se manifestar como desejo sexual, mas que em geral tende para uma vivência por extensão: ela experimenta aquilo que a amiga conta das viagens ou o que os outros relatam.

No entanto, não se pode dizer que a liberdade conquistada por Judite não tenha consequências, mesmo os amigos julgam-na no seu hábito de estar sempre viajando ou de ter se divorciado. Portanto, o livro, ao mesmo tempo em que mostra que há uma saída menos conveniente que aquela que Maria Eugénia escolhe, também revela que não é uma opção sem consequências negativas para aquele que decide se insurgir.

Maria Eugénia parece se aproximar das atitudes da amiga em alguns momentos, mas não consegue transitar do campo da linguagem para o da ação. As falas subversivas que marcam principalmente os anos mais jovens da personagem vão desaparecendo e surgem mais tarde apenas quando provocada por amigos. Esse processo não passa despercebido para ela, que tenta justificar para si a própria condição:

“Sou eu que fico, sou sempre eu que fico”, pensa. [...] Fred há-de estar a chegar. Que importância tem toda esta gente se não me tocassem como os heróis que povoam uma imaginação educada?, este é o meu olimpo e a minha epopeia, tão fechada como a câmara de Hera. Sou eu que fico, porque posso ficar, tanto pior se isso lhes for afronta. E assustada pela própria inusitada prosápia, Eugénia estende a mão para o *imbróglio* de trapos e fios, ‘*Ama e faz o que quiseres*’. Não sei fazer nada, pensa. Mas isso não lhe traz qualquer amargura – atravessar um quarto, ou a dor, ou um continente, talvez seja o mesmo. E ainda que eu fosse exposta à dor de uma maneira muito mais – *lancinante*, como acontece a Romão e a Iza, e a Judite procura, seria o mesmo – não sou

a minha experiência. Ou não tenho curiosidade dela. (COSTA, 1982, p. 276)

“Ama e faz o que quiseres. Se calares, calarás com amor; se gritares, gritarás com amor...” A citação de Santo Agostinho, um provável resultado dos anos no colégio de freiras, vem acalmar Maria Eugénia do arroubo que ela não esperava ter. No entanto, esse trecho mostra a complexidade da condição da personagem, pois, como Maina Mendes, ela busca dentro da situação em que se encontra a possibilidade de subversão.

Enquanto os outros estão fadados a uma busca eterna, ela pode, sem culpa, permanecer. Romão, Judite e Iza (outra amiga de infância) seriam os heróis dos clássicos, vivendo aventuras em um mundo distante; porém, a epopeia da dona de casa ocorre num mundo fechado, sem grandes viagens ou batalhas.

Neste momento, *Lucialima* traça uma das melhores defesas dos romances de literatura de autoria feminina a quem os acusa de contar histórias sem magnitude: “Mas isso não lhe traz qualquer amargura – atravessar um quarto, ou a dor, ou um continente, talvez seja o mesmo.” Narrar a vida de mulheres é contar a história de quem fica para trás enquanto o mundo – e a literatura canônica – volta os olhos para as grandes guerras e infinitas viagens. Para os que ficam, a caminhada talvez não seja física, mas tem a mesma relevância se houver espaço na Literatura. Não é que as histórias de mulheres não tenham importância, mas que não a tem porque quase nunca são publicadas ou mesmo lidas.

Enquanto Eugénia descobre a resistência no ato de permanecer, Mariana Amélia rompe com todos os ideais. Porém, as consequências que a atingem vão muito além do que acontece à Judite. De origem humilde, Mariana foi dada pela mãe para servir de criada, casou-se, mas depois de tentar matar o marido por não aceitar ser a “rainha do lar”, foi internada num asilo com muitas outras mulheres.

A personagem é o antigo estereótipo da mulher louca que permeia toda a história da literatura ocidental, e que já estava presente em *Maina Mendes*. No entanto, aqui há um fator que pesa no seu destino de enclausuramento permanente: a classe social. Enquanto Maina, Judite ou até mesmo Maria Eugénia têm o privilégio da educação e de uma posição social que considerava até como um capricho as atitudes

subversivas; Mariana não tem um sistema de suporte quando se nega a cumprir o que é esperado dela como esposa. Judith Butler discute essa intersecção em *Problema de Gênero*:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. (2016, p. 20)

No caso de Mariana, os principais fatores em confluência para o seu destino são o gênero e a classe social a que pertence, o que implica em uma educação quase inexistente e o descaso da sociedade diante dos problemas que ela enfrenta durante a vida.

Na infância, a personagem sofre violência sexual do tio, uma experiência traumática que se manifesta no fato de continuar vendo-o, mesmo depois que ele morre – situação que decerto irá contribuir para a sua posterior internação num asilo para mulheres. Já na adolescência, Mariana é levada pelos pais, que sempre a trataram com desprezo, para servir de criada para madrinha rica, mas irá ser expulsa da casa depois que é vista com um garoto na volta da igreja. A cena da expulsão, termina com Mariana tendo um surto, que é minimizado como uma encenação pelas outras empregadas da casa.

Na distribuição do livro, esse último episódio é a introdução de Mariana na narrativa. É também a primeira vez que o texto se torna tão errático a ponto de ser difícil de compreender o que se passa em cena. As falas perdem a construção lógica e se manifestam de modo fragmentário, resultando em um corpo do texto que espelha a abjeção da própria personagem:

A morte, não ter paz, não ter lugar, charneca da minha alma, que pequei. Que pequei? Não quero ser de ninguém, nem isso, só, como o galo de ferro que cata o vento, deixei-me em paz. [...] E sem nome não há aqui ninguém. Mata, Mariana. Mata Mariana. Há portadores afligidos pela desgraça e pela outra desgraça. Terrível nisso que não

haja qualquer separação entre os séculos e os sexos. [...] Pobres dos pobres dos imprevisíveis pobres. Não está cá ninguém para estar e não estar. Mariana mata. (COSTA, 1983, p. 44)

Mesmo diante de um texto aparentemente incoerente, aquilo que Mariana afirma ecoa as preocupações que a afligem. A personagem demonstra o desejo de não pertencer a ninguém, nem à madrinha e nem ao rapaz que quer se casar com ela, no entanto, sabe que não será alguém sem o nome do marido ou de uma família rica. Compreende também que o seu destino está relacionado a uma condição imposta pela sociedade, afinal, ela expressa a percepção de que nasce pecadora por ser mulher e por demonstrar desejo – a própria mãe afirma isso em outro momento.

A repetição estilizada dos termos “Mata” e “Mariana”, por fim, são o indício do que mais tarde irá acontecer: a morte social da personagem, que ficará trancafiada, e a vontade de matar o marido que a prendeu num contrato indesejado. Não parece restar a ela uma escapatória da sua condição.

De todas as mulheres do romance, Mariana é a que passa pelo maior silenciamento. Incluindo um segmento inteiro em que ela é apenas a coadjuvante do seu próprio núcleo. A protagonista desse segmento que ocorre no capítulo “Meio Dia” é Maria Isaura, uma médica psiquiatra que sonha com o primeiro dia de trabalho na ala do asilo em que está internada Mariana.

A opção de colocar uma nova personagem no centro da história e deslocar a protagonista para uma posição secundária desestrutura a narrativa e confunde o leitor, que não encontra uma continuidade do que vinha sendo apresentado no romance até aquele momento. Em conjunto, as sequências de imagens são confusas, já que os pensamentos de Isaura não estão destacados da narração dos fatos, dificultando a identificação de quais personagens falam com a médica e quais personagens estão apenas na lembrança.

Aos poucos, o leitor se situa e descobre que a insegurança do primeiro dia de trabalho faz com que Maria Isaura lembre-se do julgamento dos pais e do marido em relação às escolhas que ela fez quanto à profissão e à maternidade. Assim, o segmento da médica torna-se o contraponto para vida de Mariana Amélia. Colocando as duas mulheres em contato no mesmo ambiente, e mostrando que, mesmo estando em pontos opostos da relação de poder, as duas sofrem cada uma a sua opressão.

Ao entrar na ala psiquiátrica, “[a]s entranhas de Maria Isaura contraem-se. Nenhuma mulher se realiza sexualmente se não aceitar o companheiro sexual como um filho, Freud, [...]” (COSTA, 1983, p. 106). A personagem vê refletido nas internas todo o tratamento, que as teorias científicas que organizam o mundo desde o século XIX, deu às mulheres. E ao ver o resultado, reflete a respeito da sua própria situação, de quem optou por não ter filhos e por ser médica – uma profissão de homens – e não Letras – uma carreira associada às mulheres – como os pais queriam.

‘Noli nocere, conhece-te a ti próprio, mas a ti própria?’ Se a tua natureza que começa a falar é marcada pela fusionalidade do feto, pela amarra que o próprio corpo segrega dentro ao corpo, *tota mulier in utero?*, e então o pênis é como esse cordão, essa visitação na mulher sempre iminente e que os dentes, os animais cortam com os dentes e lambem, todo o pênis cicatriz com lágrimas, sémen ou saliva, repetição da memória de um elo ventre a ventre. (COSTA, 1982, p. 107)

O trecho citado é uma continuação do pensamento de Isaura no momento que ela caminha entre as pacientes. *Noli nocere* é uma referência ao juramento de Hipócrates sobre não praticar o mal, já o conhece-te a ti própria é uma das máximas délficas associadas a Sócrates. O primeiro seria a prática da medicina, mas o segundo, dentro do contexto em que Isaura se encontra, poderia ser associado ao autoconhecimento que a própria psicologia fornece. No entanto, ela acrescenta a sua versão em formato de pergunta: mas a ti própria? O questionamento busca entender onde entrariam, na teoria de tantos homens, as mulheres – tanto a médica que diagnostica, quanto a paciente que é examinada.

A pergunta de Isaura reverbera uma crítica que feministas elaboraram desde os primeiros textos produzidos. Mary Wollstonecraft, no século XVIII, publica *Vindication of the Rights of Woman*, em que aponta a exclusão que o “eu” do Iluminismo realizou com as mulheres. No século XX, serão várias as feministas, principalmente das décadas de 70 e 80 que irão rever teorias sociológicas, antropológicas e psicológicas, à luz de um olhar da mulher. Exemplo disso são as críticas ao fato de que, na história da sexualidade que Michel Foucault se propõe a escrever, os homens figurarem como o padrão para análise; ignorando, portanto, todo o resto da população.

Esse tratamento leva a uma conclusão de que o lugar da mulher do mundo seria apenas o de agir como um ser de natureza definida, sem o poder de ação ou de reflexão. Na década de 40, Simone de Beauvoir resgata a máxima da escolástica *tota mulier in utero* na abertura de *O segundo sexo* para discutir a relação natureza x cultura na definição do que é uma mulher:

[O] que é uma mulher? “*Tota mulier in utero*: é uma matriz”, diz alguém. Entretanto, falando de certas mulheres, os conhecedores declaram: “Não são mulheres”, embora tenham um útero como as outras. [...] Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia fru-fru para fazê-la descer à Terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado. (BEAUVOIR, 2009, s/p)

Maria Isaura utiliza a mesma expressão ao refletir que a mulher continua sendo definida pela biologia, seja pelo discurso científico seja pelo religioso. Desta forma, ela e as pacientes estão unidas pelo que se espera delas: que sejam mães. Afinal, é assim que Mariana explica o motivo de estar internada:

Os filhos, os filhos, não quis, não tive filhos para me arrancarem nos olhos os primeiros olhos, nunca me doeram, as raspagens, ia fora, anestésias, *consommé* de galinha. Nem os vi, os pedaços de muco no balde. Um dia levantei-me de noite e fui ferver água para lhe despejar na cara, parei no escuro, vagiam, não me lembrava quem, o quê. (COSTA, 1982, p. 262)

Apesar dessa união pela função reprodutora compulsória, enquanto Isaura tem o direito de contrariar o que é esperado dela, Mariana Amélia é punida com o aprisionamento e com o diagnóstico de histérica, ou seja, uma é admitida no convívio social e a outra é dada como perturbadora da ordem, como “não-natural”. Mariana perde a sua legitimidade quando a legibilidade da performatividade de gênero não é mais reconhecida pelos outros. Assim, por aproximar-se da abjeção, deve ser afastada da vida em sociedade.

A desnaturalização da maternidade torna-se uma constante por todo o livro, mesmo no último segmento, que é centrado em uma criança. Lúcia é filha de Maria Eduarda e Eduardo e, diferentemente de todas as outras personagens centrais, o período que é coberto pelo livro não passa de uma década.

Há uma inversão da perspectiva que ocorre em Maria Eugénia, Mariana Amélia e Maria Isaura, neste núcleo segue-se uma menina nos seus primeiros anos de educação. Lúcia vive num mundo pré-discursivo, a entrada no mundo da linguagem e, portanto, do convívio social não parece interessar a garota que se fecha em um mundo imaginário.

Em oposição ao seu mundo de balbucios, os pais vivem em longas discussões. Uma delas, o que o leitor só descobre ao fim do livro, causará o acidente de carro que cegou a menina. Em um determinado momento, um dos seres imaginários com quem conversa acusa-a de uma cegueira psicossomática, resultado portanto apenas dessa tentativa de evitar adentrar a violência do mundo simbólico dos pais.

No segmento que acompanha a lua de mel de Maria Eduarda e Eduardo, há trechos em itálicos que entrecortam as cenas e narram uma espécie de consciência da personagem antes do seu nascimento. Os prenúncios da sua chegada são marcados por associações ao pecado, ela “desce” ao mundo, vem de uma “concepção maculada” e é batizada de Lúcia, que lembra tanto Lúcifer, quanto a própria ideia de “luz”, que é a última coisa que ela vê antes de perder a visão no acidente de carro.

Ó olhas. Descer, descer por turbilhões que se enroscam em espirais contrárias, helicoidal o mergulho vertiginoso, de novo, onde não repugne o macho ou a fêmea, acoplados no não-ser, orgiástica a besta de oito patas onde incrusto a estação trémula, espástica, o embrião. Quando após as trevas que apenas sei, principiar a azular, branca, outra luza, a indiferenciada, a mesma, a banal, a concepção maculada.

No elevador, Maria Eduarda tira o turbante, sacode o cabelo. Eduardo diz:

- Tens os olhos brilhantes.
- Foi o vinho. Se tivéssemos uma menina, que nome lhe dávamos?
- Se fosse feita hoje, Lúcia, é um dia um bocado tenebroso, vamos dormir. (COSTA, 1983, p. 235-236)

De todos os núcleos, este é o mais fragmentário e cheio de estruturas repetidas. É também o que menos despende tempo narrando, já que foca na descrição dos sons, cheiros e texturas com os quais a menina tem contato. O mundo de Lúcia se organiza por meio daquilo que a mãe descreve e do que ela consegue apreender principalmente com o olfato e a audição.

A menina vive em um mundo pré-discursivo, a ponto de incomodar o pai por não querer brincar com as outras crianças e ter uma linguagem própria estranha, principalmente para ele que se nega a aceitar o mundo dela. Distante da realidade, Lúcia conversa com seres imaginários: Januária – uma amiga invisível – e Eukié – um ser que se assemelha a um inseto falante.

Os diálogos de Lucinha obedecem a uma lógica própria da menina, mas por vezes rompem com a verossimilhança do texto, apresentando termos e conclusões que estariam além da capacidade intelectual de uma menina de 4 ou 5 anos. A conversa em especial com Eukié passa por obscenidades, um jogo de palavras cuja lógica não pode ser compreendida e termina em uma briga em que ocorrem acusações dos dois lados: “– *Então para que é que jogaste o outro jogo que eu joguei, Lúcialima, és estúpida, ou muito bem educada, o que é pior.*” (COSTA, 1983, p. 166)

Eukié acusa Lúcia de se alinhar às leis que regem o mundo dos adultos quando ela busca uma lógica no jogo das duas. A educação que gerou resultados tão distintos em Lima, Eugénia, Judite e Isaura, é vista como a pior das possibilidades, pois encerra o ser. Assim, a menina inicia um movimento para dentro e ao fim afirma com alívio: “Esquecerei. Leva tempo mas esquecerei tudo.” (COSTA, 1983, p. 166). Em um sinal de esperança de afastar a violência de um ideal regulatório que ela presenciou na relação dos pais.

Dessa forma, como na cena do surto de Mariana Amélia novamente o livro ameaça a ordem da linguagem ao afastar-se de qualquer possibilidade de comunicação. No entanto, não o faz pela loucura, mas por meio da recusa de adentrar no domínio do simbólico, evitando qualquer tipo de violência que categorizações exercem aos objetos submetidos à sua análise.

A falta de verossimilhança nos diálogos de Lúcia pode ser vista como um indício de que esses seres não são imaginários, principalmente Eukié. O uso do absurdo em

um livro que em outros momentos discute as questões políticas e sociais que afligem Portugal é a ruptura final com a ordem do romance.

ROMANCE EN-GENDRADO

Ao colocar as mulheres como maioria em romance, Maria Velho da Costa altera um padrão estabelecido sobre as histórias que merecem ser contadas. Essa necessidade havia aparecido em *Maina Mendes* por meio do resgate que a protagonista realiza de outras mulheres na História. Em *Lucialima*, o foco sai do passado histórico que busca uma herança para a mulher, para um presente de mulheres de origens diversas.

As mulheres narradas têm histórias e destinos diferentes, mas nenhuma possui o privilégio de conduzir as suas próprias narrativas. Mesmo assim, o gênero feminino, ao ser transformado em protagonista, altera o gênero romance na obra de Maria Velho da Costa. Por isso, o ato de narrar assume tantas formas no momento que se volta para suas protagonistas mulheres.

O fluxo de consciência e as estruturas emprestadas do drama e da lírica anulam quase por completo a onipotente, onipresente e, por vezes, onisciente figura do narrador. É a partir da ausência da autoridade que outras possibilidades de histórias se dão, mas sem se deixar apreender por uma nova forma fixa, já que a estabilidade resultaria em uma nova centralização.

Tanto não há preocupação em estabelecer uma fixidez no campo da forma e do conteúdo, que, além das estratégias citadas, há no domínio do primeiro: a interrupção constante por meio de fragmentações, repetições, quebras abruptas, descontinuidades de descrições, vozes entrecortadas; e, no do segundo: a ausência de um protagonista que unifique todas as narrativas, mas a presença de cinco personagens que funcionam como pontos de referência para episódios que ocorrem a elas. É bom lembrar que o mais próximo de uma unidade que se aproxima entre as personagens é o desajuste em relação ao mundo, de resto, elas têm gênero e origem social variados e vão de identidades calcadas em traços contraditórios – como Lima – até uma não-identidade – como Lúcia.

Lucialima é um romance en-gendrado duplamente, pelos seus protagonistas e pela forma. O corpo do texto se altera de acordo com o seu protagonista, não se dividindo binariamente entre feminino e masculino, mas transformando-se de acordo com que mulheres e que homens são narrados. Um corpo que não se deixa enformar, que está em constante mutação porque seus objetos – por vezes, abjetos – também estão em movimento e não se deixam conter por um ideal regulatório que rege o seu gênero. Assim defende Butler:

Consideremos ainda a consequência de que, se o gênero é algo que a pessoa se torna – mas nunca pode ser –, então o próprio gênero é uma espécie de devir ou atividade, e não deve ser concebido como substantivo, como coisa substantiva ou marcador cultural estático, mas antes como uma ação incessante e repetida de algum tipo. (2016, p. 195)

A desconstrução, como afirma Butler em “Corpos que pesam” a respeito da identidade de gênero, não é uma forma de destruição, mas uma maneira de descobrir como se dá a construção. Maria Velho da Costa, no seu romance duplamente en-gendrado faz o mesmo, revisitando e repetindo a fórmula e encontrando um novo resultado.

A construção/desconstrução do romance transforma-se em performance, ao mesmo tempo que reflete a performatividade do gênero. Lembrando que na terminologia definida por Butler, a performance pressupõe um sujeito por detrás da ação, enquanto a performatividade não presume essa pré-existência, mas sim a capacidade do sujeito de escolher o modo de manifestar o gênero que lhe foi imposto ao nascimento, já que para a teórica ninguém consegue fugir da norma, apenas modificá-la por meio da exaustão do seu uso.

Butler, resgatando a teoria de poder de Foucault, para explicar a performatividade do gênero, defende que, para desconstruir uma norma vigente, é preciso repeti-la infinitamente:

Entrar nas práticas repetitivas desse terreno de significação não é uma escolha, pois o “eu” que poderia entrar está dentro delas desde

sempre: não há possibilidade de ação ou realidade fora das práticas discursivas que dão a esses termos a inteligibilidade que eles têm. A tarefa não consiste em repetir ou não, mas em como repetir ou, a rigor, repetir e, por meio de uma proliferação radical do gênero, afastar as normas do gênero que facultam a própria repetição. (BUTLER, 2016, p. 255)

Pela repetição, no interstício da instituição dos gêneros literários, Maria Velho da Costa encontra o espaço para narrar histórias de mulheres que não queriam ter filhos, casar ou seguir profissões “femininas”, ou mesmo que se recusavam a entrar na ordem da lógica vigente. Um romance, que, assim como a performatividade do gênero, nunca estará completo.

Vale lembrar que o gênero romance, ainda que novo, sempre foi um espaço de heróis que lutavam suas batalhas muito longe de suas terras de origem, enquanto as histórias em *Lúcialima*, por vezes não passavam da porta das casas das personagens. O livro, dessa forma, traz à luz – mas não ao centro – figuras que pouco aparecem no cânone, a não ser por uma visão simplista, binária e muitas vezes demonizada.

Essa exclusão recorrente se dá porque tais representações são ilegíveis para os que ocupam o lugar de privilégio dentro do cânone literário:

Pois, se esta visão não é encontrada em lugar algum, não é dada em um único texto, não é reconhecível como representação, não é que nós – feministas, mulheres – não tenhamos conseguido produzi-la. É, isto sim, que o que produzimos não é reconhecido, exatamente, como representação. Pois esse “outro lugar” não é um distante e mítico passado, nem uma história de um futuro utópico: é o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos, ou o *space-off* de suas representações. (LAURETIS, 1994, p. 237)

O romance – por falta de melhor termo – é uma mistura fluida entre forma e conteúdo que trafega entre o herói clássico da narrativa e a personagem marginalizada pelo cânone. Para narrá-los, o corpo do texto modifica-se em conjunto com os corpos narrados, variando entre o texto claro e organizado, em que o ideal regulatório de gênero e classe social são respeitados, e o fragmentário, no qual a leitura e compreensão é quase inteiramente afetada. Dessa forma, percebe-se que, a cada materialização de corpos abjetos, a tessitura do texto perde a lógica, como

consequência da abjeção que tenta apreender por meio dos moldes de uma linguagem previamente organizada.

O texto *queer* de Maria Velho da Costa apresenta-se pela fragmentação diante do leitor em uma construção/desconstrução de personagens pouco coesos, de identidades contraditórias, ou melhor, de não-identidades, já que o leitor tem acesso apenas a vislumbres de cenas breves. O emblema dessa recusa a uma submissão às normas (literárias) é o próprio nome do livro: Lúcialima. Batizado com o apelido dado à personagem que se negou a entrar no domínio do simbólico, e que carrega também uma referência ao soldado da Revolução, o nome do romance impõe-se, pelo erro de português, a sua própria ilegibilidade.

Maria Velho da Costa, por meio de tantas contestações a categorizações fixas, alinha-se às tendências feministas que se desenvolviam nas décadas de 70 e 80, que rejeitavam o essencialismo dos primeiros momentos e começavam a se debruçar sobre uma leitura interseccional da figura feminina. A obra da autora ultrapassa a visão voltada para a busca por um passado distante ou por um elo místico que relacione todas as mulheres, mas olha para representações de identidades diferentes e mutáveis. E como o tempo do gênero romance é o agora, ela utiliza a abertura que o próprio gênero apresenta para trazer essas histórias anteriormente consideradas não só ilegíveis, mas também ilegítimas; inaugurando possibilidades para o gênero de “virilidade madura” de Lukács, dando nova matéria tanto ao corpo do texto lido, quanto aos corpos daqueles que o leem.

EM FUGA, MYRA

A produção de Maria Velho da Costa encerra-se em *Myra* em 2008, exatos quarenta anos após a publicação do primeiro romance da autora em uma distante década de 1960 em um tão distinto Portugal. A gênese do livro aparece, no entanto, poucos anos antes em um conto chamado “Um amor de cão” (2002) publicado na *Revista Egoísta*. O texto, mais tarde, viria se tornar o primeiro capítulo do livro quase sem alterações, apenas separado das próximas páginas por oito pinturas encomendadas pela autora à Ilda David, que se juntam a uma nona que figura na capa da edição portuguesa.

O último livro da escritora é provavelmente o de prosa mais linear e fluida, sem a densidade textual de *Maina Mendes* ou o desarranjo estrutural de *Lucialima*. Porém, engana-se o leitor que percorre a narrativa sem perceber que a complexidade do romance reside nas possibilidades de diálogo com outros textos, discursos e mídias que são apresentadas a cada nova página:

We could say that the novel takes on the dimension of a powerful narrative allegory that deconstructs, in a dizzying sequence of visual and dramatic scenes, an aberrant everyday life of beings on the verge of identity, cultural and emotional collapse. It is a liminal narrative between the poetic, the visual and the filmic, staging a permanent tension between word and silence, truth and masquerade, the uttered and the unutterable, fiction and reality, in sum, it features a long soliloquy of human pain.³² (MACEDO, 2017, p. 56-57)

³² “Poderíamos dizer que o romance toma a dimensão de uma poderosa alegoria narrativa que desconstrói, em uma vertiginosa sequência de cenas visuais e dramáticas, um cotidiano anômalo de seres no limite do colapso identitário, cultural e emocional. É uma narrativa no limiar entre o poético, o visual e o filmico, encenando uma tensão permanente entre palavra e silêncio, verdade e disfarce, o dizível e o indizível, ficção e realidade, em suma, é um longo solilóquio da dor humana.” (MACEDO, 2017, p. 56-57.)

Myra, a protagonista, encarna uma heroína não convencional. Traficada com auxílio dos pais para Portugal nos primeiros anos da adolescência para ser prostituída, a menina passa a sua história lutando pela sobrevivência e em permanente estado de fuga. A jornada do herói não se constrói na superação e na conquista de um novo *status* social, mas na capacidade de ludibriar e de se ocultar por trás de máscaras para continuar existindo.

Publicado durante um período de crise econômica em Portugal, o livro incorpora, à dura realidade dos estrangeiros no país, traços de contos de fadas e de romance de formação, o que resulta na desconcertante história da menina vítima de tráfico sexual que foge do semi-bordel onde vivia para tentar encontrar um novo lar, quem sabe no seu país de origem ou em qualquer outro lugar em que pudesse ser feliz para sempre.

O PORTUGAL DO ROMANCE

A turbulência na economia marcou a primeira década do século XXI para Portugal. Em conjunto, houve também uma crise demográfica provocada pelas ondas de imigração que ocorriam desde os últimos anos da década de 1990. Com o alarme provocado pelo aumento da crise financeira, o país reviveu um conservadorismo que associou a situação econômica à chegada de pessoas vindas de países da África falantes de língua portuguesa, da América Latina – em especial do Brasil – e do Leste Europeu. A cobertura da imprensa e a reação da população gerou movimentos xenófobos em todo o país, precarizando a condição de várias pessoas que já chegavam em situação delicada.

Boaventura de Sousa Santos, estudando a questão do tráfico de pessoas, relata o processo de exclusão social que imigrantes, em especial as mulheres, sofriam:

Nos últimos anos tem sido maior a visibilidade das mulheres migrantes, embora nem sempre pelas razões adequadas. A excisão feminina, o uso do véu nas escolas francesas, a poligamia e a prostituição invadiram o discurso político de muitos países ocidentais, revelando, de uma forma polêmica, a presença das mulheres migrantes. Estas questões, longe de servirem de base a uma reflexão profunda sobre a

integração das mulheres migrantes ou sobre o multiculturalismo, foram utilizadas como pretexto para se visualizar, uma vez mais, os elementos culturais e religiosos dos imigrantes como perturbadores. De invisíveis, as mulheres migrantes passaram, pois, a diabolizadas e instrumentalizadas (Gaspard, 1998). 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. (2009, p. 74-75)

Dentro desse cenário, mulheres vítimas de tráfico para fins sexuais encontravam-se não apenas num grupo estigmatizado pela condição de ilegalidade, mas também pela finalidade da sua imigração forçada para o país. A pressão interna, mas principalmente da União Europeia, gerou alteração no código penal português para punir de forma mais rigorosas os responsáveis pelo tráfico³³.

No entanto, a vitória no campo das leis não significou uma mudança imediata na mentalidade da população, muito menos o fim da discriminação contra estrangeiros e notadamente em relação às mulheres de países de nacionalidades sexualizadas – como é o caso de imigrantes vindas da América Latina e do Leste Europeu³⁴.

UMA NARRATIVA EM FUGA

Myra é uma protagonista que escapa aos padrões não só de uma literatura canônica portuguesa – que não costuma centralizar sua luz em jovens prostituídas –, mas também para a obra de Maria Velho da Costa, que opta por dar voz às aventuras e aos percalços de uma imigrante ilegal em Portugal.

³³ Em Portugal, em 2007, apenas um ano antes do lançamento do romance, o país passou por uma revisão do Código Penal, em que o crime de tráfico de pessoas passou de crime contra a liberdade sexual para crime contra a liberdade pessoal. Além dessa mudança, a pena para quem for condenado passou de 2 a 8 anos para de 3 a 10 anos.

³⁴ Um exemplo importante do período foi o movimento “Mães de Bragança” que tentou expulsar prostitutas brasileiras de uma cidade fronteiriça espanhola. Boaventura de Sousa Santos faz uma interessante reflexão a respeito desse episódio: [o] movimento das “Mães de Bragança”, [...] contribuiu para que a sociedade portuguesa despertasse para um moralismo que se prestou a demonizar as mulheres brasileiras em Portugal.” (2009, p. 77)

A primeira cena do livro, se fosse transposto ao cinema, começaria em movimento frenético. Myra corre no meio da chuva em direção ao mar, não há nada de belo, apenas a opressão de um céu cinza que se confunde com as águas revoltas, em uma imagem tantas vezes repetidas na literatura portuguesa, mas, dessa vez, em tom de mau agouro.

Ao se refugiar num casebre sujo, a protagonista vê Rambo, um cão da raça *pitbull*, ser guardado pelos donos que o usavam em rinhos. A partir desse encontro de iguais – ela marcada pelo físico de uma estrangeira e ele por uma raça indesejada – os dois seguirão juntos até o fim de suas vidas.

Desse momento em diante, os dois estarão em constante movimento – à exceção de duas breves estadias – com o objetivo de chegar à Rússia, ao amado Leste de Myra. A jovem irá tentar as estradas em direção ao Sul, ao Leste, até que por fim, a contragosto, seguirá para o Norte do país.

Antes de subir em direção à cidade do Porto, ela irá morar com uma pintora chamada Mafalda, que, ao revelar ao amante a vontade de matar o cão, sofrerá uma tentativa de assassinato de Myra. Em seguida, a protagonista, mais uma vez fugitiva, irá pegar carona com um padre e dormir no estaleiro de um velho cego até chegar na sua segunda casa.

Os anos na Casa Branca de Orlando Gabriel são o período mais longo que a personagem permanece em um lugar em todo o livro. O amor inicialmente platônico entre os dois desenvolve-se em tom de mistério, já que mesmo morando quase três anos nessa casa, pouco sabiam um da vida do outro. Um sonho utópico que a protagonista se permite viver e que é quebrado no dia em que eles se preparam para se mudar para Lisboa.

Na estrada para a capital, o carro em que Myra e Orlando estavam com Rambo é assaltado. O rapaz morre, enquanto ela e o cão são levados para um bordel no Porto governado por uma brasileira. Sabendo que ela voltaria a ser prostituída e o Rambo obrigado a participar de rinhos, os dois abraçados jogam-se da janela do quarto antes que o dia amanheça. Fechando um movimento cíclico em que a fuga é a única constante.

Em relação ao *Maina Mendes* e ao *Lucialima*, esse é um enredo em que há um encadeamento mais tradicional das ações. Personagens entram e saem de cena, os

diálogos têm uma evolução normal e sabe-se sempre quem está falando, o narrador em terceira pessoa dá ao leitor acesso aos pensamentos de todos os presentes, ao mesmo em tempo que constrói uma narrativa linear – com alguns *flashbacks* meramente ilustrativos.

No entanto, se o desenrolar da história central segue caminhos tradicionais, Maria Velho da Costa faz do romance um texto sempre em relação a outro texto, seja ele visual seja verbal, no campo do cânone ou da cultura popular ou de massa.

As hierarquias que a Modernidade criou para diferenciar manifestações artísticas são quebradas pelo romance, que referencia Camões com a mesma aparente naturalidade com que cita uma balada romântica dos anos 1980 ou um filme de Steven Spielberg.

A intertextualidade dá-se no livro de forma despreziosa, por vezes marcadas pela fonte em itálico: “o dia foi de *passos em volta*” (COSTA, 2009, p. 76), como na referência ao livro de Herberto Helder, ou de modo mais discreto, em uma espécie de desafio lúdico ao leitor a descobri-la, como no momento em que Rambo fala para Myra: “Onde o mundo acaba e o mar começa” (COSTA, 2009, P. 108), uma referência aos famosos versos do canto III de *Os Lusíadas*: “Onde a terra se acaba e o mar começa.” (CAMÕES, 2000, p. 104), que anteriormente já havia sido parafraseado por Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984): “Aqui o mar acaba e a terra principia” (2011, p. 9).

A ironia de um cão culto chamado Rambo/Rambô que faz uma referência que envolve não só Camões, mas Fernando Pessoa e Saramago em uma única frase pode passar despercebida ao leitor desatento, mas acrescenta graus de complexidade a um texto aparentemente simplório como uma história de animais falantes.

Myra continues her journey, (that is to say her straying) as the text is constructed amongst echoes of voices more or less anonymous, unlikely wanderers who populate her solitude, and pieces of other texts, in a patchwork of scattered references emerging from the novel in italics, weaving a polyphony, which curiously does not bewilder the reader, rather situates him, helps him focus, and not lose sight of the young outcast and her dog, both in search of a name and a place of

their own. “*Home*, she said like ET, *home*. Somewhere. We just don’t know where it is. Look there” (89)³⁵. (MACEDO, 2017, p. 60)

PROBLEMAS DE INTERTEXTUALIDADE

Em 1967, Julia Kristeva cunha o termo *intertextualidade* em um artigo chamado “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” na revista *Critique*, publicado a pedido de Roland Barthes. A teórica é uma das responsáveis por traduzir os trabalhos de Mikhail Bakhtin sobre polifonia escritos ainda na década de 1920, mas até o momento desconhecidos pelo Ocidente. Os impactos teóricos de Bakhtin aparecem a partir deste momento na discussão da relação da ideologia por detrás da mensagem do texto, ao mesmo tempo em que tanto Kristeva quanto Barthes desenvolvem suas teorias voltando o foco para o leitor.

Em *S/Z* (1970), o teórico francês defende que havia uma diferença entre os tipos de leitores, aqueles que chama de “consumidores”, que leriam apenas pelo significado estável do texto em mãos, e os que ele irá designar como “escritores”, já que esses participariam ativamente no ato da leitura, fazendo o que ele determina como “análise textual” (ALLEN, 2006, 69-70).

A importância do leitor já havia aparecido em um dos textos mais famosos de Barthes. Em “A morte do autor”, publicado durante o conturbado ano de 1968, o filósofo insurge-se contra o poder e remove a autoridade do texto:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o

³⁵ Myra continua sua jornada, (o seu vaguear) enquanto o texto é construído entre ecos de vozes mais ou menos anônimas, andarilhos inesperados que povoam a sua solidão, e trechos de outros textos, numa colcha de retalhos de referências dispersas que emergem do romance em itálicos, entrelaçando uma polifonia, que curiosamente não desorienta o leitor, mas antes o situa, o ajuda a focar e a não perder vista da jovem exilada e seu cão, ambos a procura de um nome e de um lugar seus. “*Home*, disse como o ET, *home*. Para algum sítio. Só não sabemos onde é. Olha ali.” (89). (MACEDO, 2017, p. 60. Tradução nossa.)

leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. [...] O leitor, jamais a crítica clássica cuidou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve. [...] [S]abemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor. (1988, p. 70)

Os efeitos do artigo de Barthes sentem-se até os dias de hoje na crítica literária e à época foram ecoados em maior ou menor grau em textos de outros filósofos como Michel Foucault e Jacques Derrida. No entanto, esse ideal do teórico que chega a afirmar que tudo se perde no texto: “a identidade, a começar precisamente pela do corpo” (1988, p. 65), provoca um grande incômodo na crítica feminista que denunciava a ausência da autoria feminina no cânone literário.

A presença do autor-autoridade tornou-se um debate dentro da crítica literária feminista que ou concordou com Barthes – caso da Toril Moi – ao afirmar que era necessária eliminar o autor como elemento resultante de uma estrutura patriarcal ou defendeu criar um outro conceito de autoria – caso de Nancy K. Miller – que rejeitasse a ideia do gênio original, mas levasse em consideração a diferença e a agência de mulheres autoras (Walker, 1990, p. 560).

A segunda opção leva em consideração um longo trabalho de estudiosas desse período que busca incluir escritoras esquecidas por antologias e livros de história da literatura no cânone literário. Como diz Miller em *Subject to Change – Reading Feminist Writing*:

The removal of the Author has not so much made room for a revision of the concept of authorship as it has, through a variety of rhetorical moves, repressed and inhibited discussion of any writing identity in favor of the (new) monolith of anonymous textuality³⁶. (1988, p. 104)

O ponto de vista menos radical de Miller foi o que se perpetuou nos estudos posteriores, mas sempre com o cuidado de não cair em um essencialismo – estratégico ou não – que a leitura da crítica pode gerar.

³⁶ A remoção do Autor não abriu espaço para uma revisão do conceito de autoria tanto quanto, por meio de variadas estratégias retóricas, reprimiu e inibiu a discussão sobre qualquer identidade autoral em favor do (novo) monólito de uma textualidade anônima. (MILLER, 1988, p. 104. Tradução nossa)

Outro estudioso que pensou a relação da obra de autores canônicos e de seus anteriores igualmente pertencentes ao cânone foi Harold Bloom. O crítico literário, utilizando-se da terminologia edipiana de Freud, defende uma visão de que novos poetas precisavam reescrever a obra de seu precursor e concomitantemente deviam proteger-se da ideia de que estavam reescrevendo o que seus “pais literários” (poetic fathers) produziram (ALLEN, 2006, p. 134).

A visão intertextual que Bloom desenvolve em suas obras tem suas limitações quando o escopo da produção literária é ampliado. Como já foi criticado em inúmeras ocasiões, a visão de cânone do autor limita-se a um centro de produção que exclui mulheres, tanto mães quanto filhas – parafraseando a relação parental teorizada por ele – dessa produção.

Gilbert e Gubar, em *The Madwoman in the Attic* (1979), disserta sobre como a teoria do crítico mostra-se frágil diante da produção de mulheres. Essa fragilidade revela-se no ponto em que ele afirma que o escritor tem uma ansiedade resultante da influência de seu precursor, o que para elas seria impossível, já que mulheres não fariam parte do cânone e muito menos de uma árvore genealógica de autores. No caso de escritoras, ocorreria na verdade uma ansiedade por autoria:

Thus the “anxiety of influence” that a male poet experiences is felt by a female poet as an even more primary “anxiety of authorship” — a radical fear that she cannot create, that because she can never become a “precursor”, the act of writing will isolate or destroy her³⁷. (GILBERT AND GUBAR, 1984, 48-49)

Assim não seria o caso de matar simbolicamente a paternidade literárias como deveriam fazer escritores homens segundo Bloom, mas de resgatar uma maternidade que foi apagada da literatura nos últimos séculos. Como diz Virginia Woolf, em 1928, em “Um teto todo seu”: “Isso porque pensamos retrospectivamente através de nossas mães quando somos mulheres. (WOOLF, 1990, p. 94)

³⁷ Portanto, a “ansiedade da influência” que um poeta homem experiencia é sentido por uma poeta mulher como mais primariamente uma “ansiedade de autoria” - um medo radical de que ela não pode criar, já que ela nunca pode tornar-se uma “precursora”, o ato de escrever irá isolá-la ou destruí-la. (GILBERT AND GUBAR, 1984, 48-49. Tradução nossa)

Maria Velho da Costa percorre essa mesma trajetória ao escrever a sua obra em diálogo com escritoras que a precederam: *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís, é uma clara influência de *Maina Mendes*; *As Cartas* (1669) de Mariana Alcoforado inspiram *Novas cartas portuguesas* (1972); a escritora Irene Lisboa aparece ficcionalizada em *Irene ou o contrato social* (2000); ou, voltando o olhar especificamente para *Myra*, há no romance referências ao *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, ao *Amar um cão* (1990), de Maria Gabriela Llansol, ao *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, ao *Irmã barata, irmã batata* (2000), de Adília Lopes, ao poema “Área Branca” de Fiama H. P. Brandão.

A inclusão de obras escritas por mulheres como componente do significado do livro é *desconcertante* para uma tradição que busca – como faz Harold Bloom – apenas traçar uma genealogia de pais de autores. As obras acima entrelaçadas ao enredo do livro também encontram textos de autores canônicos: o livro de sonetos do Camões é o único livro que *Myra* leva na bolsa, *Os passos em volta*, de Herberto Helder, saem dos lábios da protagonista num momento de angústia, *Macbeth* de Shakespeare, em um instante de alerta ao cão e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa – último romance referenciado no livro –, quando Maribel avisa: “Olhe, *mire e veja*, menina *Myra* é em seu honor.” (COSTA, 2008, p. 214. Grifo nosso.)

A escritora portuguesa coloca autoras que em geral são notas de rodapé em livros de história da literatura – não por falta de qualidade ou inovação estética, mas por não se encaixarem na tradição – em uma relação direta com homens que definiram o conceito das belas letras, e o faz sem estabelecer uma distinção hierárquica entre eles. Esse ato instaura uma nova ordem, em que o romance *Myra* constrói-se no ato de perturbar as categorias que estabelecem o que é centro e o que é margem na visão falocêntrica.

NEM CENTRO NEM MARGEM

Em *Myra*, desconstrução dos paradigmas que estabelecem o que é pensado como central e como periférico não passa exclusivamente pela justaposição de obras compostas por autores de gêneros distintos. Para que isso se consolide, Maria Velho

da Costa cria relações intertextuais com produções que não estariam dentro de um padrão estético considerado elevado para ser citado na galeria da alta cultura.

Assim ocorre no momento em que durante um diálogo de Myra e Orlando uma balada dos anos 1980 é citada, seguida de um musical de Cole Porter; ou mesmo quando no momento mais tenso do livro, um dos sequestradores começa a cantarolar: “descansa a tua cabecinha no meu ombro e chora” de Fagner e Roberta Miranda. Não há pudor em misturar os “pais da poética” aos artistas da cultura de massa ou popular.

Essa dupla desestabilização não é acidental, a associação entre o gênero de artistas e a obra produzida é uma das bases da cultura ocidental. Andreas Huyssen faz uma interessante defesa em que evidencia a intersecção desses dois fatores desde o século XIX – o início da modernidade literária para o teórico – até as produções mais recentes, mostrando como as mulheres foram durante os séculos vinculadas à cultura de massa, enquanto os homens seriam os responsáveis pela criação de uma consciência estética.

No livro *After the Great Divide* (1986), o autor transcreve uma passagem de *Madame Bovary* em que o narrador informa com ironia que a protagonista era uma ávida leitora de folhetins. Para Huyssen, Gustave Flaubert seria um dos responsáveis – como um dos fundadores do modernismo – por traçar a divisão de gêneros em relação ao valor atribuído à obra, tanto em relação à autoria quanto ao público:

One aspect of the difference that is important to my argument about the gender inscriptions in the mass culture debate is that woman (Madame Bovary) is positioned as reader of inferior literature - subjective, emotional and passive - while man (Flaubert) emerges as writer of genuine, authentic literature -objective, ironic, and in control of his aesthetic means. Of course, such positioning of woman as avid consumer of pulp, which I take to be paradigmatic, also affects the woman writer who has the same kind of ambition as the 'great (male) modernist.'³⁸ (1986, p. 46)

³⁸ Um aspecto da diferença que é importante para o meu argumento a respeito da inscrição do gênero no debate sobre a cultura de massa é que a mulher (*Madame Bovary*) está posicionada como leitora de uma literatura inferior - subjetiva, emotiva e passiva - enquanto o homem (Flaubert) emerge como o escritor de uma literatura genuína, autêntica - objetiva, irônica e em controle dos propósitos estéticos. É claro, tal posicionamento de mulheres como consumidoras de subliteratura (pulp), o que me parece paradigmático, também afeta a mulher escritora que tem a mesma ambição de um "grande (homem) modernista". (HUYSSSEN, 1986, p. 46. Tradução nossa)

A exemplo do que acontece no livro de Flaubert, desde o princípio, a modernidade seria construída como uma reação a uma cultura de massa desvalorizada pela falta de valor estético, pela ausência de uma consciência objetiva e racional e pela produção volumosa para um grande público que apenas recentemente havia se aproximado da literatura. Esse novo grupo era marcadamente a burguesia que ascendera ao poder, adotando os hábitos da antiga nobreza de consumo de obras artísticas, mas que era acusada de não saber diferenciar a verdadeira arte de publicações sem qualidade.

A produção que surge no século XIX em crítica a esse primeiro momento de explosão da venda de folhetins volta o seu olhar para as mulheres e cria um imaginário em que elas *naturalmente* estariam inclinadas a histórias de amor e de amantes e sem um olhar racional – que apenas um homem teria para avaliar o seu objeto de estudo literário. Portanto, para Huyssen, a cultura de massa seria permanentemente uma espécie de subtexto oculto da modernidade (HUYSSSEN, 1968, p. 47), sem a qual não teria tomado os contornos conhecidos hoje.

O último romance de Maria Velho da Costa coloca em diálogo “tipos” de arte com recepções críticas tão diversas e, por vezes, vistas até como indignas de atenção, perturbando a separação binária: Alta Cultura / Homens (escritor) x Cultura de Massa / Mulheres (leitora)³⁹. Essa prática, não parece ser uma atitude isolada da obra da autora ou mesmo acidental. Como finaliza Huyssen: “...It seems clear to me that both mass culture and women's (feminist) art are emphatically implicated in any attempt to map the specificity of contemporary culture and thus to gauge this culture's distance from high modernism⁴⁰.” (1986, p. 58).

Entre literatura, pintura, cinema e música, seja cultura de massa, popular ou canônica seja de autoria de homens ou mulheres; *Myra* é um romance com mais de cinco dezenas de referências, alusões, citações, paráfrases. Um romance que abusa da capacidade disruptiva da intertextualidade (ALLEN, 2006, p. 90) para ampliar-se a

³⁹ Em outros pontos da sua tese, Huyssen traça paralelos entre a primeira e a segunda onda feminista do século XX e a fase de inovação que a arte passava nesse período, defendendo que a todo momento em que as mulheres conquistaram espaço na sociedade e, por consequência, na produção de cultura, elas ocasionaram rupturas na arte.

⁴⁰ “Parece-me claro que tanto cultura de massa e arte (feminista) de mulheres estão enfaticamente implicadas em qualquer tentativa de mapear a especificidade da cultura contemporânea e, portanto, de diminuir a distância dessa cultura do alto modernismo”. (HUYSSSEN, 1986, p. 58. Tradução nossa.)

cada nova abertura que os textos trazem. Uma queerização da narrativa que desconstrói uma identidade fixa ao integrar novas possibilidades no espaço da interação e que o faz já de início ao romper com o pensamento binário, que o *queer* ameaça destruir. Não seria possível, portanto, fazer uma cartografia organizando a distribuição já que muitas vezes não é possível nem traçar os limites dos territórios.

De tantos textos que entrecruzam a trajetória percorrida pela protagonista, alguns receberão nesta análise uma atenção destacada e outras serão comentados mais organicamente à medida que forem surgindo durante a análise. É preciso lembrar que o queer, apesar de ser pensado como uma categoria, aproxima-se muito mais de um verbo “to queer” do que de um substantivo estável. Portanto, não há a intenção de esgotar todas as possíveis intertextualidades presentes no romance, mas de compreender como elas criam uma fluidez identitária que se manifesta tanto na performance/performatividade de Myra quanto na própria construção/desconstrução da narrativa.

UM NOME NÃO É UM DESTINO

Sem dúvida, os principais pontos de intersecção do texto construído por Maria Velho da Costa estão nos nomes de dois das suas personagens principais: Myra e Orlando Gabriel (Gabriel Rolando). Como reforço da relevância do ato de nomear, durante toda a narrativa a importância do nome das coisas e das pessoas é debatido, afirmado ou questionado.

Já na abertura do livro, Myra expressa a sua condição de estrangeira na dificuldade em encontrar um paralelo entre a sua língua mãe e a portuguesa: “E os *blinis* que não tinham nome nesta terra. Ao princípio nada tinha nome.” (COSTA, 2008, p. 9) O domínio das palavras em um país estranho na cultura, na história, na geografia é o caminho que a personagem vai encontrar para executar a sua performance de sobrevivência sob a alcunha de Sophia, Sónia, Maria Flor, Helena, Ekaterina (Kate) Ivanova.

E além do ato de ludibrio que Myra executa mudando de nome e nacionalidade a cada encontro, o destino da protagonista parece morar nos nomes que assume para

si. Como argumenta Kleber, ao resgatá-la na estrada: “– 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, p. 33) Ou depois o senhor cego, quando desconfia que ela mente sobre ser grega: “Não sou poeta, continuou o velho, mas há palavras e nomes que nos arrimam o destino, há de haver na tua terra, ó Helena dos cem navios.” (COSTA, 2008, p. 81)

Mas é a própria Myra que, de início desacreditando na sina dos nomes, admite mais tarde a possibilidade de não escapar a um mesmo destino: “Sua avó, Natália, essa sim Ivanova, tinha tido o primeiro filho por essa idade. E sua mãe, essa sim Catarina, também. Tomara-lhe os nomes. Era tempo de lhes tomar um destino que fosse menos funesto. Se pudesse.” (COSTA, 2008, p. 141). A relação entre os nomes e a caminhada dessas personagens ampliam-se e ganham ramificações nas intertextualidades com outros textos canônicos e de massa. Myra, Orlando Gabriel e Rambo ganham camadas de novas identidades que são acessadas e reveladas a cada instante e a cada novo desdobramento da narrativa.

A fluidez dessas personagens apoia-se não apenas no que se passa no livro, mas na relação com obras que as procederam das mais diversas origens e mídias – a começar por Myra... Breckinridge.

Myra

Publicado em 1968, acompanhado de uma polêmica quase instantânea, o romance satírico *Myra Breckinridge* de Gore Vidal, deu vida a uma protagonista que incomodou progressistas e conservadores na representação caricata de uma mulher trans. A Myra de Vidal, uma mulher aficionada pela dominação do mundo por meio da subjugação de homens ao novo tipo de mulher que surgia com ela, encarna na sua representação o questionamento dos papéis de gênero na sociedade americana.

O livro começa com Myra chegando a uma escola de cinema para exigir parte da herança que teria direito como viúva de Myron, o sobrinho do decadente ator de filmes de faroeste e dono do estabelecimento de ensino. Admitida como professora, enquanto investigam a veracidade do seu casamento, ela usa a sua autoridade para

tentar destruir a vida de um de seus alunos, com o objetivo de comprovar a superioridade da nova mulher em relação a virilidade masculina e causar uma reordenação dos sexos feminino e masculino (VIDAL, 2019, n.p). Ao fim do livro, apaixonada pela namorada do aluno e com a revelação para o tio de que na verdade ela tinha sido designada Myron no seu nascimento, a protagonista sofre um acidente de carro e opta por retomar a vida como homem ao lado do seu novo amor.

É importante frisar, que o livro inteiro é escrito como uma sátira, os conceitos tanto de mulher, quanto de virilidade masculina são todos calcados em estereótipos e o livro deixa bem claro pelo tom em que é escrito. As teorias de Myra e as figuras caricatas do romance são construídas para serem ridicularizadas. De um lado, um grupo mais conservador protestou contra a publicação de um livro em que figura uma cena de estupro de uma mulher sobre um homem – lembrando que, mesmo que possa ser uma cena criticada, o inverso ocorre constantemente tanto no cinema e na literatura sem que haja a mesma revolta de grupos conservadores, *Lolita* de Nabokov é um entre tantos exemplos possíveis. Do outro lado do espectro político, a criação de uma mulher trans construída para ser ridicularizada é problemática em um mundo em que tão poucas vezes pessoas não-cisgênero são representadas na literatura.

Apesar de todos os problemas que o livro carrega, a narrativa lança luz a questionamentos dos limites estabelecidos para os papéis de gênero. O ideal de “Nova Mulher” que Myra lança mão recupera um ideal de mulher do cinema da década de 1930 ao mesmo tempo em que vislumbra uma inversão dos poderes em que as mulheres estariam no papel de dominantes. Há momentos em que fica claro que gênero é uma questão de performatividade – no sentido butleriano de repetição estilizada da norma – e também de reconhecer-se em paradigmas anteriores de feminilidade ou masculinidade. Já na abertura do livro ficam estabelecidos esses pontos:

I am Myra Breckinridge whom no man will ever possess. Clad only in garter belt and one dress shield, I held off the entire elite of the Trobriand Islanders, a race who possess no words for "why" or "because." Wielding a stone axe, I broke the arms, the limbs, the balls of their finest warriors, my beauty blinding them, as it does all men, unmanning them in the way that King Kong was reduced to a mere

simian whimper by beauteous Fay Wray whom I resemble left three-quarter profile if the key light is no more than five feet high during the close shot⁴¹. (VIDAL, 2019, n.p)

Myra de Vidal estabelece a sua nova identidade ao mesmo tempo em que usa como paradigma a performance cinematográfica, não muito diferente da jovem Myra de Maria Velho da Costa, que também em uma posição desafiadora firma-se como personagem de força e ao mesmo tempo de resgate de padrões anteriormente estabelecidos pela literatura e pelo cinema.

As duas protagonistas, uma em Portugal dos anos 2000 e a outras nos EUA dos anos 1950, encontram-se na forma bélica e performativa que assumem na narrativa. No romance de Maria Velho da Costa, em uma cena em que é recebida em uma festa por Orlando Gabriel e em que se sente ameaçada e atraída pela figura ambígua do rapaz, Myra rebate:

– Vermelho e preto, *Darling*, que boa escolha, *my fair lady*.
Myra sentiu-se ultrajada.
Pensou, sentindo. Disse.
– Sou russa. Levantámos o mundo com a alavanca do bico da foice e os dentes do martelo. Tem de me receber com algo de tão corriqueiro?
– Credo! Também é luta de classes, são águas passadas, Kate. *Kiss me Kate*.
Parou a música e ele tomou-a nos braços. Todos os serviçais quietos, a ver.
Jorrou uma valsa de Strauss, *O Danúbio Azul*.
Myra agarrou a ponta da saia do tecido que era fluido, transparente e sem forro, e deixou-se levar, leve e fácil.
Quantas heroínas era. (COSTA, 2008, p. 121-122)

As protagonistas de Gore Vidal e de Maria Velho da Costa, apesar de tão diferentes e em livros com tons tão distintos, carregam a subversão na insistência de

⁴¹ Eu sou Myra Breckinridge a quem nunca homem algum irá possuir. Vestida apenas com uma cinta liga e um espartilho, eu afugentei toda elite dos troianos, uma raça que não tem palavras para “por quê” ou “motivo”. Empunhando um machado de pedra, eu esmaguei braços, membros e bolas dos seus mais finos guerreiros, minha beleza os cegando, como faz a todos os homens, emasculando-os da mesma forma como King Kong foi reduzido a um mero símio pela beleza de Fay Wray, a quem eu me assemelho em três quartos do perfil esquerdo caso a luz principal não esteja a mais de cinco pés de altura durante o *close*. (VIDAL, 2019, n. p. tradução nossa)

existir sem conformar-se: “I exist entirely outside the usual human experience... outside and yet wholly relevant for I am the New Woman”⁴² (VIDAL, 2019, n. p), diz Myra Breckinridge orgulhosa logo no início da narrativa. Enquanto Myra, a russa, reconhece-se na mesma posição, mas lamenta ter sido forçada a essa condição: “A minha vida não é igual às outras, Rambô. Fui proibida de existir. Fui roubada de poder ser.” (COSTA, 2008, p. 55).

Orlando Gabriel

Enquanto o nome da protagonista compõe uma intertextualidade mais direta como o livro homônimo de Vidal, a sua contraparte entretetece uma relação mais dinâmica e complexa. No romance, o rapaz por quem Myra se apaixona é chamado por vários nomes e de início, à semelhança dela, não revela sua alcunha verdadeira, mas uma variação dela. Como resultado, tanto a protagonista quanto o leitor conhecem-no pelo nome Gabriel Rolando por boa parte das páginas em que a personagem está em cena.

A escolha do nome leva o romance a uma das referências mais antigas do texto de Maria Velho da Costa: *Le Chanson de Roland*. Publicada no século XI, na França, a canção de gesta era protagonizada por Rolando, o fiel e corajoso cavaleiro. A popularidade da publicação estendeu-se pela Idade Média e, séculos mais tarde, durante o Renascimento, mais duas famosas histórias foram protagonizadas pelo guerreiro de Carlos Magno: *Orlando Enamorado* (1495), de Matteo Maria Boiardo, e *Orlando, o Furioso* (1516), de Ludovico Ariosto, dois poemas épicos⁴³.

A imagem do cavaleiro de honra e moral impecáveis é uma das características que Orlando Gabriel esforça em transmitir para Myra. Desde o início, a forma de tratar a sua hóspede é sempre com muito respeito e comedimento. A proximidade entre os dois cresce nos meses em que vivem juntos, mas sempre com um certo distanciamento do rapaz:

⁴² Eu existo inteiramente fora da experiência humana comum... fora e mesmo assim completamente relevante já que eu sou a Nova Mulher. (VIDAL, 2019, n. p. tradução nossa)

⁴³ A transformação do nome, originalmente germânico, de Rolando para Orlando ocorreu no século XII por influência italiana.

Seria doente? Era uma das conjecturas, para não se deitar com ela. Porque espelho lhe dava, o espelho de manequim ou de camarim, ou o do quarto de roupas miríficas, esses espelhos não lhe retiravam o ardor de si mesma – estava a ficar bela, como se fosse a mesma e outra. Porque não a queria, porque não a tomava?

– Vou fazer dezasseis anos, é uma idade de muito alimento, Roland.

– Eu sei, não precisa escusar-se. Faz dezasseis anos quando o Outono começa. É a idade núbil. O ciclo da renovação do que se autodestrói. *Scorpio*. Eu também.

Era isso, era isso? Tinha medo de ser acusado de pedófilo?

Mas como, quem saberia? Eram ambos tão novos e longe do mundo. (COSTA, 2008, p. 106-107)

Durante o almoço, Myra, que vivera em bordéis, tenta desvendar a moderação nas atitudes de Orlando Gabriel, que cada vez mais se aproximava dos heróis de contos de fada. Afinal, desde a introdução da personagem, a narrativa associa-se a esse ideal, afastando-se de toda a violência presente nas origens de tais histórias:

Debaixo da azinheira está sentado um rapaz pardo. De perfil, não a vê ainda. Myra aproxima-se, Rambo agora à trela curta. Pode ter vinte, pode ter trinta anos. Não é preto nem branco. Parda a pele do perfil e as mãos, que seguram um caderno, um livro no chão ao lado, aberto. Está vestido de branco, dos pés à cabeça, tem um colete axadrezado, cor de terra, laranja e branco [...]. Na cabeça do rapaz pardo tem um chapéu, mesmo chapéu, de abas largas, branco, com uma fita de gorgorão castanho a toda a volta. Mesmo sentado na fina manta, é longo e fino e grácil e de uma beleza estarrecedora. Perto, parado como um dócil corcel, expectante, está um Land Rover branco, alto e enorme, mais bem um alazão. (COSTA, 2008, p. 90)

O príncipe encantado de Myra, com seu cavalo branco, aproxima-se do molde do herói que guarda um passado obscuro e triste, muito próximo das leituras que o século XIX deu às novelas de cavalaria. A revelação a respeito da trágica história de Orlando Gabriel se dá apenas depois do aniversário de Myra, mas muito do que de fato aconteceu à personagem não é dito ao leitor do romance. Para tanto, é necessária a leitura de outro livro: *Irene ou o contrato social*, lançado em 2000 por Maria Velho da Costa.

O último romance publicado antes de *Myra* é centrado em três personagens: Irene, Raquel e Orlando. Os enredos de cada uma são desenvolvidos em capítulos

independentes até que ao fim todas elas estejam no mesmo núcleo. Irene – que foi livremente baseada na escritora Irene Lisboa – adota Raquel ainda criança, já Orlando possui uma história paralela que só se entrecruza com as duas outras na segunda metade do livro, quando o rapaz encontra a moça na produção de uma peça de teatro e depois apresenta-se para a mãe adotiva dela.

O romance, ainda que tenha uma escrita obscura por vezes, esclarece o que em *Myra* permanece mistério. Sobre Orlando Gabriel, pouco se sabe, e as dúvidas do leitor se refletem nos questionamentos da protagonista, que indaga a sua profissão, o porquê de morar numa mansão sozinho, onde estaria o resto da sua família e, principalmente, qual o crime ele cometeu e resultou na sua castração.

Diante da réplica padrão da personagem: “– [...] Nada de mais perguntas. Iremos sabendo.” (COSTA, 2008, p. 99), resta ao leitor procurar pistas em *Irene ou o contrato social*. No livro, fica evidente a relação amigável com família, que se mostra ausente em *Myra*: a mãe Anastasia, nascida em Cabo Verde, o padrasto Rolf, um diplomata alemão, e a meia irmã Vânia. Todos apoiam o rapaz mesmo quando ele mata *Spider*, um homem cujo nome real, Emílio, é assumido por Orlando durante a fuga de Portugal. As circunstâncias do fato são obscurecidas pela própria narrativa, mas o assassinado teria primeiramente vitimado uma amiga de Orlando em um crime de ódio⁴⁴. O rapaz decide no impulso encontrar o responsável e vingar a morte da amiga: “É da massa do herói, da sua espessura, que se faz o criminoso mais capaz. Papel mortalha, *et passim*. Qualquer rapaz raro diz *n’importe quoj*, até o fazer. Um golpe de machado abolirá a sina.” (COSTA, 2001, p. 92)

Com apoio da família, o rapaz sai de Portugal, mas para a sua proteção esconde-se sob novos nomes e novas identidades, como a de um trabalhador braçal:

Tinha passado um ano, um inteiro ano, tanto como se fossem sete, tanto Orlando, Or, que agora se chama Emílio, foi errando por lugares e tarefas consentâneos com o envio de avisos sucintos e vales bancários. [...] [E]ja, eia, sempre na qualidade de servente, sempre heterónimo, José, Antero, António, Alfredo, Mário. Mudou de estatura e constituição, mudou de nomes, mudou de mãos, mudou de falas para um só linguajar local, saboroso embora, de mão-de-obra dispensável, errante, português de papéis sebentos. (COSTA, 2001, p. 111)

⁴⁴ Ao racismo escancarado no livro, junta-se o debate gerado pela presença de Hanna, que fugiu do nazismo e que mora na casa de Orlando, cujo padrasto diplomata também é judeu.

É apenas em *Irene*, que é possível compreender a perspicácia de Orlando Gabriel ao encontrar Myra pela primeira vez e imediatamente perceber que ela mente não só sobre o nome, mas também sobre a história que conta. O paralelo entre a história dos dois, mesmo diante de toda a riqueza dele em contraste com a pobreza da menina, que os leva a fugir por conta de marcadores que os fazia párias sociais.

É também possível entender as respostas evasivas, que espelham a relutância da garota russa em se revelar aos outros. Quando ele finalmente fala do passado para Myra, é apenas por meio de algumas imagens lançadas, sem pormenores:

Sempre me deixaram ir, só lhes dei alegrias escolares, o veredicto de sobredotado, um crime abafado, estudos depois bastante brilhante em Inglaterra. E eu quis ir.
Um crime abafado?
Isso é outra história. Foi mais uma brutal execução de um malvado.”
(COSTA, 2008, p. 165)

Orlando oculta de Myra um último detalhe do seu passado: Spider não é o único a quem ele tira a vida, uma vez que ele também mata Irene. Com a saúde cada vez mais debilitada pelo *alzheimer*, a escritora pede que o genro a ajude a morrer, o que ocorre nas últimas páginas do livro⁴⁵.

Por meio de *Myra*, sabe-se que ele foi castrado em uma viagem em busca de suas origens e que a motivação também foi racial. A errância da personagem leva a

⁴⁵ Além da evidente ligação entre *Irene ou o contrato social* e *Myra*, por meio da personagem Orlando, Maria Velho da Costa costura mais de um livro da sua obra. Em *Myra* o rapaz tem uma cadela rottweiler chamada Maina que no romance é referenciada em mais de uma ocasião sem ser nomeada: “Rambo a roncar no canto, na sua cama da cadela morta.” Já em *Irene...* não só o nome é citado, como o próprio livro em uma curiosa conversa entre o rapaz e a sogra:

“– É pronome, ou nome, a cadela?

– *Eure. Oira. Vossa. Maina.*

Coitadinha. É nome de livro com desgraça.

Eu sei. Só li depois.

E Irene apoiara-se no meu braço, no occipital tremendo da cadela, como se fosse um castão de prata. Maina estava por tudo, como um bom cão, desde que estivesse comigo e tivesse gado a guardar à vista. Idoso ou não, leiteiro ou seco, bezerra ou novilho inteiro, manada ou casa das carcaças esventradas, obedecer ao pampilho ou ao silvo inaudível. Estava comigo. Estava feliz. E eu era talhante e ganadeiro, na competência dela. Ah, *amar um cão*, amar como um cão. Conhece?” (COSTA, 2001, p. 189)

uma última relação intertextual possível no livro: *Orlando* (1928), de Virginia Woolf. Em *Irene*, já havia aparecido em forma de verso:

Orlando vai e vem
 por isso não sabe o que tem
 seja em terra seja em mar
 quando um dia parar
 É menino e menina também.
 (COSTA, 2001, p. 45-46)

Entretanto a androginia da personagem de Woolf surge apenas no livro subsequente, tanto na emasculação da personagem – com traços de príncipe casto de contos de fada –, quanto no acréscimo do angelical “Gabriel” ao nome. Em mais de uma vez essa ambiguidade é relacionada à personagem: “Gabriel Rolando, parece o nome de um arcanjo aos trambolhões. [...] É isso que sou, um anjo caído, adejando no luxo das últimas penas.” (COSTA, 2008, p. 99). E em outro diálogo com Myra (Kate): “– Estamos uma senhora, Kate. – Não é plural que lhe convenha, espero.” (COSTA, 2008, p. 153)

O romance inglês publicado oitenta anos antes do romance de Maria Velho da Costa tangencia literariamente a proposta de androginia que Woolf desenvolveu nos seus textos teóricos. *Orlando*, escrito no formato de uma biografia, acompanha uma personagem por mais de 300 anos, desde os tempos Elizabetanos na Inglaterra até o século XX. Além da longevidade da personagem, que em determinado momento para de envelhecer, há o grande mistério da troca de sexo dela. Depois de uma longa viagem percorrendo países e terras distantes de sua casa na Inglaterra, Orlando, que servia como embaixador em Constantinopla, acorda num corpo de mulher e, da metade para o final do livro, a personagem que até então era o exemplo de masculinidade passa a refletir e questionar os papéis de gênero.

Parece que ela não tinha dificuldade em sustentar o duplo papel, pois mudava de sexo mais frequentemente do que podem imaginar aqueles que usaram apenas uma espécie de roupa; e não pode haver dúvida de que com este artifício colhia uma dupla colheita, os prazeres da vida eram aumentados, suas experiências multiplicadas. Trocava a proibição dos calções pela sedução das saias, e usufruía igualmente o amor de ambos os sexos. (WOOLF, 2018, p. 132)

De início, Orlando ainda tenta se ajustar ao seu novo corpo e as práticas sociais esperadas dele, mas logo percebe que a fluidez entre os gêneros é possível e aprende a tirar proveito disso. Woolf, portanto, cria uma personagem, na década de 1920, que irá colocar em questionamento a relação binária e causal entre sexo e gênero.

Em *Myra*, Orlando Gabriel assume essa androgenia não apenas no seu corpo mutilado – que seria uma leitura imediata e superficial – mas na sua postura de príncipe angelical de contos de fada, que ao mesmo tempo encarna um ar de perigoso mistério. Ao olhar de um espectador, a personagem existiria na fluidez sem limites de Orlando, o “Furioso”, o “Enamorado” e/ou o woolfiano.

Rambo/Rambô

A transição do cão de Myra entre duas figuras tão extremas nunca se completa. A personagem, que aparece como um escudeiro de uma heroína quixotesca, transita entre “a manha e a força” ou entre a lealdade amorosa e a virilidade assassina. Rambô é o primeiro medo que Myra precisa superar no livro, o “cão danado” é rapidamente dominado por Myra que o compreende como seu igual.

Explorado como ela, o pitbull era utilizado em rinhas e é identificado como o mais violento de todos. Não por acaso recebe o nome de uma das personagens mais icônicas do cinema de massa americano dos anos 1980:

Rambo é sem dúvida o último dos heróis a assumir de tal forma sua virilidade agressiva, carregando-a pelo ombro ao mesmo tempo em que estufa seus músculos, arma seu arco e faz seu corpo regredir, pela sua maneira de combater, a um primitivismo selvático. (CORBIN, COURTINE E VIGARELLO, 2013, p. 547)

Do imaginário popular do desgraçado herói americano, Maria Velho da Costa retira o nome para o companheiro fiel da protagonista do livro, mas com afiada ironia – alinhada com a ambiguidade das outras personagens – muda o seu nome para Rimbaud: “Myra agora chamava-lhe Rambô quando estavam a sós. E ele respondia a

todos os nomes que ela quisesse dar-lhe, porque se dava a ela.” (COSTA, 2008, p. 55). Em contraste com a imagem da selvageria de Rambo, o “enfant terrible” da poesia francesa do século XIX encarna a fragilidade e rebeldia de um dos maiores poetas de seu tempo.

O cão, como Myra e Orlando, vive também em uma fluidez entre identidades tão distintas. Ele fecha um triângulo com os outros dois fundado no reconhecimento recíproco das dores de um passado que encontram na Casa Branca o período sabático. Em mais de uma ocasião essa identificação é reafirmada, com Orlando, no físico marcado pela violência: “Myra pensou para o cão, Outro marcado, como tu.” (COSTA, 2008, p. 93). Tanto o rapaz quanto o cachorro ostentavam uma cicatriz no rosto, já a menina vê na infância sequestrada o motivo para seguirem juntos: “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” (COSTA, 2008, p. 55)

A ROTA DE SHERAZADE

Tanto o cinema quanto a literatura adicionam camadas às personagens a ponto de ser difícil descrevê-las sob uma identidade quando consideradas as nuances acrescentadas a cada nova referência. A isso, soma-se o fato de serem personagens fora de um centro e que têm em comum práticas que se empenham para mantê-los distantes do domínio do sujeito. Por isso, há a possibilidade de pensá-los como personagens *queer*, em especial Myra e seu eterno processo de construir-se e desconstruir-se que é feito diante do leitor:

O *queer* exemplifica, então, o que o teórico cultural Paul Gilroy, em seu livro *O Atlântico negro* (1993), identifica como uma ênfase teórica *en routes* [rotas] mais do que em *roots* [raízes]; em outras palavras, o *queer* não está preocupado com definição, fixidez ou estabilidade, mas é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação. (SALIH, 2017, p. 19)

A precariedade⁴⁶ de Myra mora no fato de ser mulher, menor de idade e estrangeira; a de Orlando, no de ser negro e a de Rambo, na sua raça odiada. Os três trafegam pelo campo da ilegibilidade, o olhar do centro não os reconhece e não lhes atribui uma identidade reconhecível, esse é o motivo de tantos nomes e tentativas de assimilações. Por isso, ao voltar os olhos para eles, a única coisa que conseguem perceber na sua presença é a ameaça que oferecem à norma vigente.

Em seus corpos, está materializada, cada um a seu modo, essa ameaça à inércia que o ideal regulatório estabeleceu, e a ela, a única resposta que o poder hegemônico possui é a violência. Não é por menos que a primeira cena do livro começa com Myra e Rambo identificando-se pelo sangue e pela necessidade de escapar das condições que lhes foram impostas.

A fuga dos dois é interrompida pelo resgate de Kleber, que os leva para a casa de D. Mafalda Ivens. Já no caminho, fica bem estabelecido a que tipo de vida Myra foi submetida, apesar da pouca idade:

Tantos cuidados, pensou Myra. Se eu tiver que fugir deste, como é que faço?
E continuou com a sua narrativa mirífica pela noite e estrada dentro. [...] Já não estavam na auto-estrada mas num ramal bordejado de mimosas em flor. Pode-se ser morto e esquartejado em qualquer lugar, mas Myra, ladina, não tinha muito por onde escolher. Nem que ele lhe pedisse uma mamada e isso ela tinha aprendido a fazer. (COSTA, 2008, p. 35)

A inocência de Myra ao contar histórias “miríficas” contrasta com o conhecimento sobre a violência e até uma resignação diante da possibilidade de sofrê-

⁴⁶ O conceito de “Precariedade” utilizado é retirado da obra de Judith Butler, que vem sendo desenvolvido desde o início da década de 1990, mas que tomou uma forma mais definida nas publicações da filósofa a partir do início do século XXI. “A ‘precariedade’ designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte. Como mencionei antes, a precariedade é, portanto, a distribuição diferencial da condição precária. Populações diferencialmente expostas sofrem um risco mais alto de doenças, pobreza, fome, remoção e vulnerabilidade à violência sem proteção ou reparações adequadas. A precariedade também caracteriza a condição politicamente induzida de vulnerabilidade e exposição maximizadas de populações expostas à violência arbitrária do Estado, à violência urbana ou doméstica, ou a outras formas de violência não representadas pelo Estado, mas contra as quais os instrumentos judiciais do Estado não proporcionam proteção e reparação suficientes.” (BUTLER, 2018, p. 40-41)

la em prol de sua sobrevivência. A crueldade dos contrastes é uma constante durante todo o romance, até as suas últimas páginas.

Na casa de D. Mafalda, Kleber dá aula para a menina, enquanto ela absorve cultura por meio de livros e cinema. Já a dona da casa, utiliza-a como modelo para os quadros que pinta. Myra aprende tudo o que ensinam, vivendo a mentira de que havia sido atacada por rapazes na rua – vítima de um estupro –, mas também mantém, por meio de uma insinuação, que tinha sido obrigada a trabalhar em um bordel onde a chamavam Sónia. Sem dizer o nome verdadeiro, “revela” aos moradores da casa que seu nome real é Sophia Nicolaievna Stabnikov.

No entanto, Mafalda percebe a falsidade na história da garota e mantém a suspeita em relação a ela e ao cão por todos os meses em que os dois permanecem na casa. Quando Myra pergunta se ela se incomoda com a raça de Rambô, a resposta é dúbia: “Sabes que cão é? Sei. Não é a primeira vez que tenho criaturas de alto risco em casa.” (COSTA, 2008, p. 40). O plural do substantivo escolhido deixa em aberto se a garota também estaria entre as criaturas que a pintora descreve. No entanto, meses mais tarde, o plural é confirmado em uma conversa, em que Kleber expressa o espanto da impassibilidade de Myra diante da violência:

E a miúda já não é tão miúda. Tem mamas e canela cavada. Esperta como um alho. Cita Camões a propósito de tudo, os tempos e as vontades mudam, viu o vídeo do *Ivan o Terrível* como se estivesse em casa, sem pasmo e sem medo da crueldade. Os tempos e as vontades que mudam, sobretudo os meus. Se o cão for abatido longe da vista, ela entende. É a lei da força. Ou ele, ou a polícia, mais dia menos dia. Esperta como um alho. Já trazia muita escola. Há gente assim, inesperada no mundo. Monstros. (COSTA, 2008, p. 52)

Da breve descrição do olhar que Mafalda lança sobre a dupla Rambo e Myra, é possível depreender a avidez com que a menina se debruçava sobre o que lhe era ensinado, a frieza diante da crueldade, o incômodo que a incompreensão que essa calma causava e o impulso dos outros de responder com violência contra aquilo que não era capazes de compreender – por isso a “ilegibilidade” de Myra.

A aprendizagem dos tempos na casa de pintora ecoa pela narrativa. Mais tarde, Myra irá reconhecer uma citação de Camões na conversa com um senhor cego, e

ainda mais relevante é o fato de, ao se apresentar no encontro com Orlando Gabriel, dar o nome de Ivan à Rambô e a si o sobrenome de Ivanova (filha de Ivan). A história do épico russo, portanto, não fica esquecida por ela, muito menos a crueldade do primeiro czar de seu país de origem.

Retomando a cena acima, a conversa entre os dois amantes sobre o destino de Myra e Rambo identifica a falta de pertencimento da garota naquele espaço, eles são “monstros”, “inesperados”, ou, como classificaria inicialmente Kristeva, *abjeto* e, mais recentemente Butler, *queer*⁴⁷. As duas personagens estão fora do espaço de sujeito, melhor dizendo, a exterioridade que ocupam determinam aquilo que é o sujeito. Afinal, todas as suas características oferecem uma ameaça à ordem e à existência de um grupo hegemônico.

Ainda que eles exerçam sobre Myra uma tentativa de educação, a forma como a garota compreende as normas do mundo não são as esperadas, o que expõe um perigo. Como diz Júlia Kristeva em *Powers of Horrors* o *abjeto* aproxima-se, mas não pode ser assimilado. “It [the abject] lies outside, beyond the set, and does not seem to agree to the latter's rules of the game. And yet, from its place of banishment, the abject does not cease challenging its master.”⁴⁸ (KRISTEVA, 1982, p. 2)

Mais que uma ameaça à norma, Butler defende que é necessária que o abjeto, por consequência o *queer*, exista para que o sujeito seja fundado. Mafalda e Kleber precisam do processo reiterativo de queerização de seres como Myra e Rambo, já que apenas pela desumanização de suas existências, torna-se possível definir quem é ou não humano.

Por isso que o desafio silencioso descrito por Kristeva é respondido com a promessa de assassinato de Rambô, justificada como uma inevitabilidade: “Ou ele, ou a polícia, mais dia menos dia”. Além desse momento, há uma conversa na qual os dois também brincam sobre matar a garota. Isto é, existe uma necessidade constante de reafirmar que há vidas que importam menos e a precariedade delas não só incita a

⁴⁷ Judith Butler retira deste artigo de Julia Kristeva o termo abjeto que irá aparecer em textos seminais da Teoria Queer, em especial, *Problemas de Gênero* (1990) e “Corpos que pesam” (1993). No entanto, o termo “queer” como categoria acadêmica fará sua primeira aparição no texto de outra teórica, Teresa de Lauretis. É por isso que na maior parte das citações utilizadas nesta tese, o termo “abjeto” aparece para identificar o que apenas mais tarde ficaria conhecido como “queer”.

⁴⁸ “Ele [o abjecto] permanece do lado de fora, para além do estabelecido, e não parece concordar com tais regras do jogo. Ainda assim, do seu lugar de banimento, o abjeto não deixa de desafiar o seu mestre.” (KRISTEVA, 1982, p. 2)

violência, mas garantem a humanização de um grupo hegemônico. Assim, mesmo que pareça paradoxal, matar Rambô ou Myra, por essa lógica, não é de fato um assassinato já que não há quem chore sua morte⁴⁹ ou se importe com a violência desferidas contra eles.

O ciclo de violências se perpetua quando Myra vê como sua única opção fugir novamente, mas antes decide envenenar Mafalda. A tentativa de matar a dona da casa não é bem sucedida, e apenas meses mais tarde, ao vê-la em um programa de televisão, ela descobre que a pintora havia sobrevivido: “Myra estava estupefacta. Matara e não matara. Não fazia dela menos assassina, o que conta é a intenção, mas sempre era um alívio. Uma prenda imensa.” (COSTA, 2008, p. 136).

Um alívio muito diferente da primeira reação de Myra, que foi a de não sentir culpa alguma. De início, conhecendo apenas a violência e a vontade de sobreviver, a garota só conhece a linguagem que fora até então utilizada contra ela, mais tarde, vivendo na Casa Branca, o sentimento se transforma.

Após a fuga da casa de Dona Mafalda, as reações a sua existência são as mais diversas. Um casal em uma taberna suspeita que a garota está andando sozinha e, sentindo-se ameaçada, Myra afasta-se o mais rápido possível da situação. No entanto, na narrativa há dois encontros que ilustram os desafios que a menina e o cão enfrentaram como fugitivos.

O primeiro é a breve carona dada pelo frei Bento e pela Madre Maria Augusta. Os dois levam Glicínia para o hospital, uma moça de origem humilde em trabalho de parto, prestes a morrer. O cenário urgente nos fundos do veículo equipara-se à pressa com que a freira tenta livrar-se de Myra e de Rambo, e contrasta com a aparente distração com que o padre puxa conversa.

Independentemente das reações distinta dos dois religiosos, Myra sente a necessidade de combater de imediato a visão estereotipada que os dois formariam caso descobrissem a sua origem e a sua atual situação. A inquietação da personagem se confirma nas palavras que Maria Augusta dirige a Frei Bento para tentar convencê-lo a seguir sem dar a carona: “[A] rapariga tem cara de assombração. Vá por mim, que

⁴⁹ Cf. BUTLER, 2011, p. 29

tenho experiência do mal, do puro mal.” (COSTA, 2008, p. 69). Apesar das afirmações categóricas da freira, o padre chama os dois para os acompanharem.

Mesmo diante da bondade de Frei Bento, Myra – agora Maria Flor acompanhada do cão Piloto – conta um passado fantasioso para justificar estar no meio da estrada, o que resulta num questionamento da freira:

- Tu és romena, filha? És da etnia cigana? Não te mandaram observar, nasceste a termo?
- Credo, disse Myra benzendo-se, católica, nasci já cá, no Hospital de Setúbal, muito perfeitinha, e a minha mãe tem mais medo de ciganos do que do diabo na cruz.
Tão fácil, mentir aos fátuos.
- Da cruz, o diabo da cruz, filha. (COSTA, 2008, p. 72)

O erro da expressão, precedido por outro erro de pronúncia, revela a capacidade manipuladora de Myra, que mesmo sabendo que o padre não acredita na sua história, mantém a personagem porque é uma opção melhor a saberem que é uma estrangeira perdida em Portugal. A garota sabe o estereótipo de mulheres de certos lugares da Europa – como as dos países do Leste e as de etnia cigana –, afinal foi por esse motivo que ela foi traficada. Assim, evita uma associação que a levasse a sofrer um novo tipo de violência motivada pelo preconceito com a sua origem.

De volta a estrada, Myra tem um último encontro antes de chegar à casa de Gabriel Rolando. O velho Alonso, cego e sem uma mão, conta a história da sua vida para Myra, que escuta e logo determina: “Um estropiado, pensou Myra para Rambo, mais um.” (COSTA, 2008, p. 77). Motivado pelo mútuo reconhecimento, o idoso dá abrigo e comida aos dois.

Alonso encarna uma dupla persona na caminhada épica de Myra, ele é o velho cego de sábias palavras e também o navegante português marcado pela sua vida como marinheiro, mas no lugar de causos heroicos, tem apenas um passado de resignação diante das dificuldades financeiras de Portugal. Ele dá a oportunidade para Myra descansar um pouco da sua função de Sherazade (COSTA, 2008, p. 80), contando histórias para sobreviver a mais um dia.

Nas passagens por Mafalda, pelo padre e a freira e por Alonso, Myra segue criando versões distintas de si, adaptando-se a cada novo encontro: Sophia, Maria

Flor, Helena. A caminhada vai aos poucos levando Myra ao encontro de personagens que, como ela, ocupam o espaço fora do centro. Da ameaça de morte de dona Mafalda, passando pela aversão da freira e das boas palavras do padre, até chegar ao apelido carinhoso que o velho cego lhe dedica.

No entanto, a performance parece funcionar como forma de sobrevivência apenas. A sua abjeção é sempre identificada e invocada pelo interlocutor: “*Isto* foi achada na estrada.” (COSTA, 2008, p. 39. grifo nosso.), diz Kleber para Mafalada e Alonso comenta: “És formosa e branca, ó pobrinha de Deus. [...] E loira, que é a tentação destas terras de moirama. [...] Cheiras a rosas murchas, a pita e a sovaco, a lama e cão. Cheiras a menina fugida, que é um bom cheiro para uma virgem.” (COSTA, 2008, p. 80).

É no corpo feminino, jovem e de origem exótica para os portugueses que Myra se torna abjeta. “*Isto*” é uma coisa que se escolhe recolher ou devolver à rua; os cheiros, texturas da pele e contornos são a materialização das normas que a tornam desejáveis, e, em conjunto com o deslocamento do seu lugar de origem, a tornam alvo de violência. Assim, a performance de gênero foi executada com excelência por Myra, afinal ela tornou-se garota dentro das normas e dessa forma é reconhecida por aqueles que a veem.

Entretanto, é preciso lembrar que, como afirma Judith Butler, a ação de vir a ser é constante – diferentemente do ato acabado que Beauvoir vem a descrever – e, portanto, a materialização nunca está acabada:

A garota torna-se uma garota, ela é trazida para o domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação do gênero. Mas esse tornar-se garota da garota não termina ali; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades, e ao longo de vários intervalos de tempo, é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma. (BUTLER, 2013, p. 161)

Seu corpo materializou-se como o ideal regulatório estabeleceu, fazendo-se legível, mas a situação de Myra de “tentação destas terras de moirama” retirou a sua legitimidade e seu lugar de sujeito.⁵⁰

Myra tenta reverter essa situação por meio dos personagens que interpreta, busca nas protagonistas que conhece nos livros e nos filmes compreender as normas e, pela reiteração, quem sabe reorganizá-las. No entanto, o seu lugar de “cigana”, de “monstro” ou de “o puro mal” é constantemente reforçado pelo mesmo poder que a produziu como ilegítima, a começar pelo poder jurídico. Já que, como defende Butler: “[o] poder jurídico ‘produz’ inevitavelmente o que alega meramente representar;” (2016, p. 19).

A MORADA UTÓPICA

A busca por um espaço por aceitação tem uma clara relação com o novo espaço que ocupa. Para a protagonista, a Casa Branca é finalmente a possibilidade da chegada ao seu Leste, a terra que ela tanto procura e que durante a narrativa perde a fixidez da fisicalidade de um país real e transforma-se em uma espécie de terra prometida que possa ser chamado de lar: “Rambô, Rambô, pode ser. Poder ser que, desta vez, não tenhamos mais que andar a sós e a monte, sem mentir. Perdi força e manha, mas ganhei esperança. Vais ver. Pode ser o Leste.” (COSTA, 2008, p. 177)

A citação acima acontece depois de meses morando na casa e é o ápice de todas as conjecturas de Myra a respeito do local, é também o máximo de confiança que a protagonista deposita em qualquer outra situação ou personagem que não seja Rambô.

Além disso, mostra um desejo que se desenha muito antes e que, por meio de referência a outras histórias de personagens distantes de sua terra, se descortina para o leitor:

⁵⁰ Não se pode esquecer também que, apesar do romance nesse ponto não tematizar a questão, Myra é uma adolescente. Assim, o desejo que os homens sentem por ela não está fora do domínio da pedofilia.

Fiddledee, lérias, diz Myra continuando aos tropeços. Sabia de cor tiradas de Vivien Leigh em *Scarlett*. Isto é da fome, Rambô, e do medo, são maus conselheiros. Eu não fujo, eu vou contigo para algum lado. *Home*, disse como o ET, *home*. Para algum sítio. Só não sabemos onde é. Olha ali. (COSTA, 2008, p. 89)

Como Katie Scarlett O'Hara na primeira metade do longa, Myra busca a sua própria Tara, já que, como diz o pai da personagem no filme, "Land is the only thing in the world worth working for, worth fighting for, worth dying for. Because it's the only thing that lasts!" (GONE..., 1939)⁵¹. A protagonista do filme perde ainda muito jovem toda a sua fortuna durante a guerra civil americana e trabalha para retornar à situação de riqueza⁵². A personagem de Vivien Leigh, apesar de todos os infortúnios e da conservadora sociedade do Sul dos Estados Unidos, empenha-se em superar as amarras impostas a uma mulher e o faz sempre com inteligência e com diálogos perspicazes – o que parece inspirar Myra a seguir caminho parecido⁵³.

Complementando a citação, aparece um outro sucesso de bilheteria: *E.T. – o extraterrestre* (1982), de Steven Spielberg. E da mistura do clássico da Era de Ouro do cinema com um subgênero menos valorizado pela grande crítica, surge a representação da necessidade de um retorno, mesmo que seja simbólico, a um lar, mas – principalmente pela figura de O'hara – da possibilidade de construção de si como protagonista da própria história.

Ao fim da citação, as duas palavras "olha ali" marcam o momento em que tudo muda para Myra. Como foi dito anteriormente, do instante em que Myra vê Orlando Gabriel pela primeira vez tem ares de contos de fada, mas há um fator importante que foi negligenciado até este momento: a referência à *Grândola, Vila Morena* (1971).

⁵¹ A terra é a única coisa no mundo que vale a pena trabalhar por ela, lutar por ela e morrer por ela. É a única coisa que permanece. (GONE..., 1939, tradução nossa.)

⁵² É importante ressaltar que, ainda que não haja indícios no romance de Maria Velho da Costa de qualquer crítica ao filme de Victor Fleming ou ao livro que o inspirou, *O vento levou* é um filme de bandeira escravocrata em que, em mais de uma situação, é reforçado que o período da escravidão era superior aos novos tempos a que as personagens são obrigadas a se adaptar, incluindo a protagonista e seus interesses amorosos no filme.

⁵³ Assim como o resgate do clássico da Era de Ouro do cinema, outras protagonistas em situação análoga aparecem mais tarde na narrativa, como Chihiro, do filme de 2003 de Hayao Miyazaki, que se perde dos pais e precisa superar desafios para voltar reencontrá-los e seguir viagem para a sua nova casa; ou *A pequena sereia*, animação da dos estúdios Walt Disney, que conta a história de uma personagem que, por amor, abandona o seu reino no mar para viver entre os humanos em terra firme.

À distância ainda, numa clareira já brotada de trevo em campainhas amarelas e rosmaninho vivaz e tenaz, debaixo de uma azinheira *que já não sabia a idade* e frondosa, era um quadro de estranha paz e beleza. Mais clichés, diz Rambo, impaciente, paciente. Eu fui feito pelos homens mas não fui feito para isto. (COSTA, 2008, p. 89)

A reclamação de Rambo tem origem no resgate de um dos trechos de uma das mais importantes músicas para a história recente de Portugal. A canção foi escolhida como sinal para avisar que a revolução iria começar e, pouco depois da meia noite do dia 25 de abril de 1974, a composição de José Afonso ecoou na rádio Renascença⁵⁴. Assim, os versos que escaparam à censura do Estado Novo, mesmo falando de uma terra fraterna organizada pelo povo, carregaram a mensagem de revolução para um mundo mais democrático: Dentro de ti, ó cidade / O povo é quem mais ordena / Terra da fraternidade / Grândola, Vila Morena // Em cada esquina, um amigo / Em cada rosto, igualdade (CORTE-REAL, 1996, p. 157).

Os versos referenciados no romance: “À sombra duma azinheira / Que já não sabia a idade / Jurei ter por companheira / Grândola, a tua vontade” (CORTE-REAL, 1996, p. 157) – declaram o amor à vila. Grândola, como diz a letra, seria um espaço de práticas distantes do que ocorria no resto de Portugal.

Com os bons augúrios da música que embala a mudança de tempos, Myra começa um processo de aproximação de Orlando Gabriel e do lugar em que irão habitar juntos. A casa, reflexo do seu dono, é habitada apenas pelo rapaz e seus empregados das mais diversas origens: Cabo Verde, Ucrânica, China. Assim, o local aceita a chegada de uma russa sem grande espanto e logo ela é incorporada à rotina da casa.

Apesar da aparente receptividade, a garota deveria seguir as regras da casa, entre elas a de não acessar o andar de cima onde Orlando passava boa parte do tempo. E nos primeiros meses, há um certo ar de mistério em relação ao que Myra podia ou não saber a respeito do local e de seu dono.

⁵⁴ José Afonso, mais conhecido como Zeca Afonso, compôs a música em homenagem à Sociedade Fraternidade Operária Grandolense e nos dias que se seguiram à Revolução dos Cravos, tocou em rádios e canais de televisão portugueses, tornando-se símbolo da redemocratização. Décadas mais tarde, durante os protestos de 2013 contra a *troika*, em Portugal e em Espanha, a música voltou a ser usada, mostrando mais uma vez a sua importância no imaginário popular.

Tudo muda no dia em que um forte temporal se forma fora da casa e, para acalmar os ânimos, Orlando ordena que todos se arrumem para uma festa:

Esta casa está feita para durar o fim do mundo, e nós com ela, Mila. Enrolem os tapetes. Traz o saco de plástico com a roupa molhada, Mila. Traz o pano *di terra*, Nonóia. Traz a tua sanfona, Kiki e tu Igor, a *balalaica*. Wong, o banjo, os ferrinhos. Myra, que vergonha, a minha namorada fugir sempre. Mudem todos de roupa. Ponham a melhor, sem farda. (COSTA, 2008, p. 116)

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.

No entanto, no dia seguinte com o fim da tempestade, todos voltam aos seus postos e esse detalhe não deixa de ter a sua breve consideração. Com a chuva, algumas partes da área externa foram destruídas, dentre elas, o jardim cuidado por Wong. Cremilda passa quando ele conversa com Myra sobre como recuperar o que havia sido afetado e, em tom de ironia, a cozinheira não deixa de comentar o estereótipo formado a respeito de negros:

– Pois pensa, chinoca. Pensa e refaz. Não é como preto. Pois não, Katezinha?
Isto já era dito aos gritos de afastar-se, com uma veniazinha jocosa para Myra. Preto trabalha e goza. Não pode pensar de onde vem. Não dá tempo. Pensa tu, Wong, pense a menina. Pensem por preto. Preto não dá para pensar. Estar vivo é a única coisa que preto lembra. E olhem, para que deu tanto pensamento milenar? Estar vivo e gozar é o que conta.
Parou, um alguidar em cada braço.
Ontem à noite éramos como uma família feliz. Isso é o que eu penso para parar o desgosto. (COSTA, 2008, p. 126)

Cremilda expõe a complexidade das relações dentro da casa, em que a reunião aparentemente harmônica de várias nações sob um mesmo teto não deixa de ter sua hierarquização ditada pelo dinheiro. Orlando Gabriel, apesar de negro sul-africano,

filho de mãe cabo-verdiana, ao construir esse espaço que no romance funciona como um oásis num mundo tão cheio de preconceitos, termina por repetir estruturas da realidade para além dos muros.

O romance não apresenta um posicionamento ou mesmo uma crítica mais bem desenvolvido em relação as estruturas da casa. Porém, deixa uma mensagem ambígua em que a fala de Cremilda fica mais próxima da importância de uma nota de rodapé em uma narrativa, que, a partir desse momento, amplia a crítica para discutir o racismo sofrido pelas personagens – mas não o faz sem problemas, ao ignorar quase completamente, a sua relação com a desigualdade de poder econômico.

Ao ouvir os comentários de Cremilda e de Wong, Myra compartilha dos sentimentos dos dois e lembra: “Como é que pudemos perder para quem não tem razão? Pensou Myra, que tinha lido isto num dos livros de Rolando, com dicionário, *L’Aventure Ambigüe*, de um Sheik preto, Amidou Kane⁵⁵.” (COSTA, 2008, p. 126)

O livro do autor senegalês centra a sua história em Samba Diallo, um rapaz que deixa o Senegal para estudar na França, durante a narrativa, o narrador descreve o impasse da personagem em ter que escolher o seu alinhamento com a escolarização islâmica e a cultura de seus ancestrais ou com a educação científica e o modelo capitalista europeu. A escolha em citar o romance, portanto, vai além da frase oportuna, mas alude a um dilema não só de Myra, mas também de Orlando Gabriel e dos outros imigrantes da casa.

Há outra mudança importante na noite da festa, é a primeira vez que Orlando confirma seu interesse amoroso por Myra e chama-a de namorada. Até então a dubiedade das ações do rapaz alternavam entre a devoção e um certo descaso, o que levava a jovem russa, já apaixonada, a duvidar dos sentimentos do amado. No entanto, ao referir-se a ela como namorada e ordená-la que se arrume, a personagem compreende que o seu lugar no mundo de fato havia mudado, e na indignação de ouvir a ordem traduz o incômodo por meio das narrativas que a precederam:

[...] Ele Pigmalião e ela dúctil Barbie?

⁵⁵ Cheikh Hamidou Kane (1928 -) é um autor senegalês que ganhou o Grand Prix Littéraire d’Afrique Noire pela publicação de *L’Aventure Ambigüe* em 1961. O livro de traços autobiográficos tornou-se um dos marcos dos estudos africanos de língua francesa ao abordar assuntos como identidade e nação em um contexto pós-colonial.

Tantos livros, tantos contos.
Um Barba Azul rapaz ainda? (COSTA, 2008, p. 117)

Correta ou não na sua leitura total das intenções de Orlando, Myra se coloca no lugar de passividade e precariedade diante do rapaz. O enigma que ele cria ao redor da própria figura leva ao medo da violência traduzido na citação da história popular do assassino de esposas, Barba Azul⁵⁶.

Ao mesmo tempo, ela coloca-se na posição de objeto pronto para ser moldado por um mestre. Do mito de Pigmaleão, passando pela peça de Bernard Shaw e das inúmeras adaptações para a tela, Myra marca a sua transposição de *O Vento Levou* (1939) para *Minha Bela Dama* (1964), ou seja, da força de Scarlett O'Hara para a resignação para a transformação – ainda que sem perder a ousadia – de Eliza Doolittle.

Não é por menos, que nas páginas seguinte, o próprio Orlando recebe Myra – em citação já comentada – chamando-a pelo título da versão imortalizada por Audrey Hepburn: “– Vermelho e preto, Darling, que boa escolha, *my fair lady*. Myra sentiu-se ultrajada.” (COSTA, 2008, p. 121)

A MORADA ABJETA

Os meses que se seguem dão continuidade ao mistério em relação ao dono da casa. Myra vive em um espaço em que os impulsos dos corpos são sempre contidos e regulados. No entanto, com a chegada do seu aniversário de dezessete anos, o cenário muda e o rapaz a convida para visitá-lo no andar de cima.

O convite é precedido com uma espécie de ritual de iniciação, antes de ascender ao último andar da casa, Myra deveria ler *Amar um cão* de Maria Gabriella Llansol e assistir à *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini. O livro da autora portuguesa em que o cão fala com a protagonista e que mais tarde é citado por Rambô aparece como um aceno ao leitor para uma influência externa sobre

⁵⁶ Barba Azul é um conto popular registrado por Charles Perrault em 1697. A personagem homônima assassinava as suas esposas e escondia seus corpos num quarto de acesso proibido. Em uma viagem do nobre, a mais recente esposa desvenda o mistério das mulheres desaparecidas e, antes que ela tenha o mesmo destino, seu irmão mata Barba Azul.

a forma como o romance constrói a relação entre Myra e seu cão. Já a indicação de *Salò* pode ser pensada também no jogo interno entre as personagens.

Orlando Gabriel, dando continuidade à sua performance de Pigmaleão, vê no aniversário da sua hóspede o momento de apresentá-la ao mundo por meio do violento filme de Pasolini. O clássico do diretor italiano é uma película que não se furta em mostrar cenas de violência sexual, física e psicológica cometidas a nove jovens sequestrados por quatro fascistas. Assim, o estranho presente funcionaria para Myra como prévia daquilo que ela descobriria finalmente a respeito do rapaz.

À noite, os dois sobem em direção aos quartos do andar superior, onde Orlando revela a morte da sua mãe, a partida da sua irmã e a boa relação com o padrasto que vive agora em Lisboa. Revela também que o câncer que matou a mãe veio da dor do crime cometido contra ele em uma de suas viagens:

– Como teu corpo, que foi buscar a desgraça, até a encontrar? Parece-me mais amor do caos, o vício da desdita.

– Ekaterina, escuta-me. Nós não matamos por um impulso de furor assassino, mas por uma fidelidade ao clã, à etnia, à hombridade de macho ofendido. Entendes, Kate?

– Mais ou menos. Toda a gente que mata, mata assim. Não é preciso ser preto. E tens o buraco entre as pernas sarado como poucos teriam.

– Kate, Kate, 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, nunca. Se estenderes a mão honesta, friável, ela vem pasto de criaturas vorazes, famintas. Como este meu testículo residual às mãos de quem nem me queria mal, só queria a assimetria do mal, o gozo restante de causar dor e dano. Entendes, Kate? E eu era novo, tão novo, que pensava que a crueldade era uma espécie de saldo justificado do sofrimento. Não é. É um prazer, misterioso como o andamento das estrelas. Ou a indiferença de Deus diante da cabeça estalada de uma criança contra as tábuas de um comboio da Leva da Morte em Auschwitz, ou o rostinho encardido de um menino, pequeno como um punho de velha, ao cimo de um ventre inchado de vermes e dos gases da fome.” (COSTA, 2008, p. 167-168)

O corpo marcado de Orlando é a materialização da violência contra um corpo negro. A emasculação a que é submetido está relacionada a uma duradoura visão de que o homem africano é definido pela força advinda de uma virilidade exacerbada. O ato de castrá-lo busca, portanto, certificar-se que aquele corpo não irá ocupar um

espaço que o poder hegemônico compreende como seu. Dessa forma, fazendo com que o corpo, na sua assimetria imposta, seja um efeito das normas que o atravessam.

Pelo que se compreende do que o rapaz narra do passado, Orlando ameaça a ordem ao possuir um poder econômico que o deslocaria do local que o ideal regulatório designou para ele. Para garantir que ele não se encaminhe em direção ao centro, é executada uma castração física que assume forma de uma castração simbólica, ou seja, o rapaz perde o falo – símbolo do poder da sociedade patriarcal. Já que, se não é possível retirar o seu poder econômico, o que fazem, pelo raciocínio do patriarcado, é remover a sua virilidade.

A intenção do crime de ódio cometido contra Orlando é, portanto, mantê-lo na zona inabitável reservada a todos aqueles que não cumprem os requisitos para serem considerados sujeitos:

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Nesse sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está afinal, ‘dentro’ do sujeito como seu próprio fundante repúdio. (BUTLER, 2013, p. 155)

Para que a ordem não seja ameaçada, é necessária não apenas a exclusão de Orlando, mas que seu corpo seja usado como exemplo e, como consequência reitere e reforce quem pode ocupar o centro.

Além disso, no discurso que a personagem faz, há uma equiparação de várias formas de opressão e domínio: a fome causada pelo capitalismo, as mortes de inocentes resultante de guerras, o preconceito de origem de raça ou etnia. Orlando coloca-as todas juntas sob a designação de um holocausto contínuo que não teria terminado com o fim da Segunda Guerra Mundial ou da colonização ou da escravidão. O tom resignado em relação à crueldade sofrida por eles e por tantos outros, em que

a dor surge como forma de aprendizado é encarada com indignação por Myra, que responde:

– Sendo assim, chateias-me. *Tu m'emmerdes*. És um salvado de ricos a apaparicar a boneca achada na estrada, esmoler. O que queres de mim? Não me incomoda seres aleijado. Incomoda-me queres ensinar-me a ser aleijada com resignação. O que queres de mim? Sou pária, sem nome, sem abrigo.” (COSTA, 2008, p. 168)

O incômodo revelado na fala de Cremilda após o temporal retorna aqui. O posicionamento de Orlando continua reiterando as estruturas ao afirmar que era preciso pagar um preço para compreender que a opressão, segundo ele, nunca irá acabar. Myra, no entanto, vem desde o início da narrativa tentando aprender as normas, repeti-las, mas para poder subvertê-las. Enquanto ele usa o filme de Pasolini para mostrar a crueldade do mundo a Myra, a garota aprende com livros e filmes formas de andar pelo mundo para existir nele. O ato de sobreviver que, para Orlando já é uma forma de resistência, não basta mais à Myra, que exige o direito da existência.

O PORTO FINAL

Após a revelação, o casal forma-se e vive dias alegres que refletem no bom humor de todos na casa. E assim, o final feliz que Myra tanto buscou havia sido encontrado. Porém, o lugar idílico guardava escondido a semente da realidade do mundo lá fora no andar superior, e quando Myra tem acesso ao último andar, o mundo começa a entrar na casa e, como efeito, a perfeição não pode se manter: “A partir daquela noite, todos, criados, bichos, plantas e noivos, viveram felizes para sempre naquela casa, durante muito pouco tempo.” (COSTA, 2008, p. 172).

Decidido a ter uma nova vida ao lado de Myra, Orlando organiza uma mudança para Lisboa. No caminho, no entanto, o carro é assaltado e os bandidos reconhecem Rambô como seu antigo cão de briga. Como resultado, o rapaz é assassinado e Myra é levada para um bordel. No último momento juntos do casal, a protagonista finalmente revela seu nome e o do cachorro a Orlando, que havia, por sua vez, revelado o seu no

aniversário dela. O momento de despedida dos três é apressado e o corpo do rapaz fica caído na beira da estrada, enquanto os outros dois seguem na direção norte, para a cidade do Porto: “Que outra cidade se chamaria assim? *Oporto*, abrigo final. [...] *Meu Porto*, cheguei para ir embora.” (COSTA, 2008, p. 201)

Logo ao chegar no bordel, Myra descobre que o cão irá voltar a participar de rinhas, enquanto ela será prostituída novamente. Apesar do destino ser tão longe do seu ponto de partida, a garota reconhece que retornou a sua condição inicial. Adalgisa, uma brasileira de Minas Gerais, recebe-a com elogios e com as regras estritas do lugar. Na casa, vivem ela e mais algumas crianças, cujos corpos são comercializados da mesma forma como acontecia com a protagonista.

Em uma das últimas cenas do livro, Bebel, uma das vítimas dos *poderófilos*, interrompe a conversa entre Myra e Adalgisa: “– Não posso dormir, madrinha. O Nandinho queixa-se muito. Diz que lhe dói o cu e que amanhã não quer mais *poderófilos*. Até dormindo ele chora e lamuria, que não, que não.” (COSTA, 2008, p. 21).

A ausência do horror no tom da fala de Bebel equipara-se ao que se ouvia de Myra logo no início da narrativa. O erro de pronúncia da criança expõe, ainda que por acidente, a relação inextricável entre o poder e a exploração sexual de crianças. Adalgisa, nesse momento, representa o poder, apesar de as falas da senhora indicarem que ela faz parte de uma rede maior que explora todos os tipos de corpos. Há crianças como Bebel e Nando, há adolescentes como Myra e há cães violentos como Rambo.

Porém, a protagonista, depois de experimentar a felicidade na Casa Branca, rejeita qualquer resignação e questiona uma última vez Adalgisa:

Eu não tenho mau coração, mas ordem é ordem.
E não tinha, mau coração. Era mais um dos horrendos azares da existência, Dona Adalgisa, um algoz da prepotência obediente. Cumpro ordens que não me cumpre decifrar.
[...]
E se houvesse de haver, alguém que se rebelasse contra a senhora, uma denúncia, uma queixa na polícia?
Ah, isso. Eu estaria do lado de quem não atrasasse minha vida. Memória de pobre, e eu fui pobre, é assim, sabia? Vai com quem sobe. Fome nunca mais. Tem vezes que você come demais porque tem memória da fome, sabia? E olha, Myrazinha, não fica pesarosa. Olha

só de onde eu tive de andar, da favela, da fossa, até aqui. A vida dá muita volta.

A morte também, pensou Myra. (COSTA, 2008, p. 218)

Como um burocrata que se esconde por detrás do discurso vazio de apenas obedecer aos superiores, sem questionar sua responsabilidade nas consequências de seus atos, Dona Adalgisa garante que a ordem seja preservada. E essa ordem não é aquela mantida pelas leis, mas um sistema que perpetua a exploração sexual questionando-a apenas até onde convém, mas não o suficiente para desmantelá-la, já que é o próprio poder que a alimenta.

Ao invocar o poder da polícia, Myra larga mão de um artifício que em nenhum momento ousou utilizar, afinal nenhuma outra figura de autoridade havia de fato a protegido. Assim, a ameaça de denúncia parece mais uma provocação ao falso discurso de bondade de Adalgisa, que uma possibilidade real para Myra. Fica claro para o leitor a solidão da protagonista, que não pode recorrer a nenhum tipo de poder, nem o das leis nem aos que vivem à margem delas.

A VER SE NÃO CAÍMOS

O desfecho trágico de Myra, ao jogar-se da janela do quarto abraçada a Rambô, ocorre diante do fim da crença na viabilidade das táticas performativas/performáticas praticadas pela protagonista. No assalto, ao revelar seu nome a Orlando, ela também revelara por acidente aos seus algozes, os quais agora tinham acesso à única parte de si que sempre tivera o cuidado de ocultar.

Assim, a protagonista morre como Myra, e não como Kate, Sônia, Sophia, Elena ou tantos outros personagens que criou para si. As vidas que planejou também foram apagadas, em especial ao lado de Rambô e Orlando: “Sua avó, Natália, essa sim Ivanova, tinha tido o primeiro filho por essa idade. E sua mãe, essa sim Catarina, também. Tomara-lhe os nomes. *Era tempo de lhes tomar um destino que fosse menos funesto. Se pudesse.*” (COSTA, 2008, p. 141. grifo nosso). Esse novo destino que ela planeja foi explorado em todas as suas tentativas, reiteraões, citações de novas

personagens, em busca de uma fissura nas normas para rearticulá-las até alcançar uma existência legítima, inteligível e menos precária.

E na última conversa que tem no carro com Orlando, fica evidente a dificuldade que seria a realização desse ideal:

- Todo o privilégio é corrupto? Ou não é?
 - É. Mas tudo é relativo. Não somos santos, perfeitos, Kate.
 - A nostalgia de qualquer russo é de ser santo, perfeito. Santa Mãe Rússia, lembras-te? Não é uma nação, é uma fé. E quanto mais se degrada, mais assim é. A Rússia morre de desgosto.
 - E os Estados Unidos da América do Norte, não são assim?
- E o país de Salazar, Deus, Pátria e Nação, não era assim? Sossega, Ekaterina, vamos ser úteis no pouco que pudemos, juntos.
- Deus, Pátria e Família. Vamos ser uma família? Por inseminação *in vitro*?
 - *Why not?*, disse Gabriel Orlando, olhando pelo retrovisor e, metendo a terceira, abrandou. (COSTA, 2008, p. 187)

O resgate do ideal salazarista da nação, regido por um amor à pátria portuguesa, uma fé cristã católica romana e uma família nuclear tradicional está distante de tudo que se encontra dentro do carro que segue para a capital do país. Um sul-africano e uma russa, ele ateu e ela católica ortodoxa, ele castrado e ela prostituída, acompanhados de um cão danado. Todos são ao seu modo abjetos tentando encontrar formas de assimilação na sociedade portuguesa.

No entanto, assimilar-se para eles não é tentar encaixar-se perfeitamente em no ideal regulatório, mas aproximar-se dele continuamente até que o próprio ideal seja alterado.

A tarefa consistirá em considerar essa ameaça e perturbação não como um questionamento permanente das normas sociais, condenado ao *pathos* do fracasso perpétuo, mas, em vez disso, como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas. (BUTLER, 2013, p. 156)

Assim, não é necessariamente abandonar todas as categorias, mas as repetir a exaustão até que não haja mais centro ou periferia. O romance trabalha com o

“relativo” e utiliza-se da ideia de fluidez que as suas personagens trazem desde os textos que referenciam. Está presente na transformação do Orlando de Woolf, no herói másculo do ideal medieval em Rolando, no príncipe encantado emasculado dos contos de fada, no corpo performativo de Myra Breckinridge, nas heroínas de Audrey Hepburn e Vivien Leigh, na amálgama da virilidade assassina de Rambo e do *enfant terrible* de Rimbaud.

A performatividade tanto étnicas quanto de gênero fracassam na visão de um poder calcado na binaridade e no conceito de família do século XIX. Além de serem subvertidas no casal Myra e Orlando, ainda que formado por um homem e uma mulher. No entanto, é preciso compreender que a subversão não ocorre porque esses corpos escaparam às normas e ao poder que os regulam, já que os corpos estão sempre submetidos a esses dois:

Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória. (BUTLER, 2013, p. 154)

Os ideais, os livros, os filmes e os discursos presentes no romance passam por essa rearticulação quando acionados pelo seu núcleo de protagonistas, uma vez que a pura insistência em existir já era uma transformação das normas. Por isso, Myra nunca era capaz de convencer seus interlocutores das histórias que contava.

As personagens que Myra decidia apropriar-se eram sempre mulheres que de alguma forma conseguiram assimilação ou que, ao menos, alcançaram o *status* de protagonistas de suas histórias. Da arte popular, de massa ou canônica, foram sempre personagens que mereceram ter sua história contadas.

Diante da possibilidade de ser submetida a novas violências, Myra opta pela única escolha que foi dada: a morte. No entanto, é uma escolha do modo como sua vida se encerra, não a obtenção de um lugar de sujeito definitivo. O romance não glorifica o suicídio da personagem e revela que, a aparente escolha, é na verdade uma trajetória traçada desde o início:

Lembrou-se de Ernst Kleber, o bom alemão, *os suicidas são sempre assassinados*.

E da avó-mãe. *Marcha, marcha contra a neve, por vales e ventos, e se a neve te soterrar, paciência, há sempre alguém que apanha os teus pertences e continua. Um samovar, um ícone, um cão. Marcha, Myra, um pé atrás do outro, não penses. Voa. Um pé atrás do outro. Como reses que ninguém abate, nem mortas.*

Myra disse a Rambo,

A ver se não caímos em cima de ninguém.

O cão, aterrado, disse,

Tem de ser?

Myra disse,

Tem de ser.

[...]

Myra tomou-o nos braços e atirou-se para trás, como um mergulhador equipado se atira de um barco de pesquisa submarina. Rambo ainda se debateu nos braços dela, na queda, mas eram já asas.

Foi o último pensamento vivo de Myra. (COSTA, 2008, p. 220-221)

Apesar do tom poético da última cena, fica evidente a compreensão de que a garota sabe ser vítima. O suicídio dos dois é o resultado de um assassinato e de uma condenação prévia. No entanto, guarda uma semente de esperança na passada de bastão, que já foi dela e agora segue para a próxima protagonista que quiser se utilizar da história da menina russa traficada para Portugal e seu cão de briga Rambô.

Maria Velho da Costa constrói uma narrativa de enredo tradicional, afinal, não há nada de inovador na história da Literatura Ocidental um herói e seu fiel escudeiro percorrendo o mundo para chegar na terra prometida. No entanto, cede o protagonismo a uma personagem que costuma ficar nas margens, sempre de forma caricatural e sem o direito a humanização. *Myra*, até mesmo para a obra da autora que tende a centrar em mulheres burguesas, distorce o ideal que determina quem tem o direito a protagonizar a produção literária de escritores dignos da atenção da crítica literária. E faz isso desdenhando das leis do cânone ao construir não só a personagem principal, mas a toda tessitura do romance seguindo não apenas o legado de Camões, Camilo ou Pessoa, mas também de Hayao Miyazaki, Steven Spielberg, Cheikh Hamidou Kane, Clarice Lispector, Virginia Woolf, Adília Lopes e Maria Gabriella Llansol.

A OBRA, EM QUEERIZAÇÃO

A queerização da obra de Maria Velho da Costa é um processo longo e em constante mutação até o seu último romance publicado. *Maina Mendes*, *Lúcialima* e *Myra* configuram três desses atos performativos de publicações que reiteram e subvertem o cânone literário no decorrer de sua construção, tanto internamente no campo da forma e do conteúdo quanto externamente nas relações de diálogo que estabelecem com outros textos e outras mídias.

Uma análise de três romances não pretende ser exaustiva a ponto de abarcar todas as nuances de uma autora que não só incluía outros gêneros artísticos como parte do seu texto – como as pinturas de artistas convidados –, mas também se dedicou a escrever para outros meios como o cinema e a televisão. Entretanto, os três romances escolhidos captam na sua complexidade a metamorfose de uma obra que desde o seu início obteve êxito em expandir as possibilidades para a literatura portuguesa.

Cada um deles, a seu modo, serve à revelação de um matiz distinto da produção da autora. Enquanto *Maina Mendes* introduz o posicionamento de colocar mulheres insurgentes como protagonistas e questionar a tradição histórica/literária, *Lúcialima* segue o mesmo caminho, mas questionando o conceito de protagonismo, ampliando a categoria de mulher e transformando a sua forma para adequar-se ao conteúdo; ao passo que *Myra*, aparentemente mais tradicional na estrutura, retoma toda a ideia de herança cultural, misturando-a ao não-erudito, na narrativa de uma personagem que não costuma ter o direito de aparecer na Literatura.

A obra que, aparentemente é tão fragmentária e distinta nos seus discursos, estilos, gêneros e suportes, interliga-se por meio de diálogos intertextuais, de expressões revisitadas, mas principalmente nesse perscrutar do lugar das mulheres

no mundo, em especial, no Portugal do século XX e XXI; resultando em uma obra coerente e coesa na sua permanente inquietação.

Desde o primeiro romance, o leitor precisa acostumar-se com uma narrativa que exige dele uma adaptação a uma condução pouco tradicional do enredo. Não só na troca de narradores, mas na dinâmica que a autora lança mão para escrever textos que mudam de forma inesperada, no entanto, sem perder a fluidez.

Essas mudanças que Maria Velho da Costa impõe às suas publicações acompanham alterações que o mundo externo à literatura também passava, e não seguiam apenas um experimentalismo artístico desligado da realidade.

Ao olhar para o tratamento que Maina Mendes, Mariana Amélia, Maria Isaura, Maria Eugénia, Lúcia e Myra recebem em seus respectivos romances, percebe-se a transformação nas caracterizações de cada uma delas e a forma como seus status de personagem alteram-se na construção da narrativa.

Maina encarna a visão de um feminismo essencialista que vigorou logo após a segunda onda do movimento na década de 1960. A relação que a protagonista do romance desenvolve com a nora e a neta é fundamentada – por meio da visão do filho – em uma língua que apenas elas compartilham e que Fernando não consegue ter acesso. A forma como o romance trata a ligação entre as personagens não está calcada na lógica ou em construções culturais, mas na natureza de seus corpos femininos, basta lembrar do episódio do parto em que Maina ajuda Cecily em uma cena descrita como um ritual medieval em que as duas compreendiam-se por meio de uma linguagem gestual, de um entendimento baseado nas sensações do corpo.

Já em *Lúcialima*, publicado durante um período em que as teorias feministas passaram a rejeitar um essencialismo e a defender a noção de que não há um só tipo de mulher que deva ocupar o lugar de sujeito dos estudos. Em consonância, no romance não há uma única protagonista em cena, mas mulheres que se revezam ocupando por vezes o centro, por vezes a margem de suas narrativas. Essa pluralidade reflete-se também nas escolhas e nas consequências das ações das personagens. Enquanto em *Maina Mendes*, o foco recai sobre uma mulher burguesa, o segundo livro analisado incorpora o desenvolvimento que as novas linhas de estudos feministas. Dessa forma, não haveria um só modelo de mulher, que sofreria apenas um tipo de opressão ou que sempre um mesmo lugar nas relações de poderes. *Lúcialima* mostra

os diferentes destinos que sofrem as personagens que, apesar de fazerem a mesma escolha, têm finais completamente distintos por conta da camada social que ocupam. Esse é o caso de Maria Isaura e Mariana Amélia, por exemplo, em que ambas optam por não ter filhos, mas uma torna-se médica psiquiatra e a outra, a paciente de um asilo para mulheres. No mesmo romance, Lúcia toma uma decisão semelhante à de Maina Mendes, porém, diferentemente da protagonista do romance de 1969, a criança opta por um afastamento completo do domínio da linguagem. E essa escolha resulta na permanência da cegueira da personagem – uma materialização no corpo, que metaforiza esse estado performativo de negação.

No último livro publicado pela autora, o enredo volta inquestionavelmente a ter um centro, mas a escolha dessa vez é transformar em protagonista alguém que costuma figurar sempre à margem das narrativas. O fator da representatividade em *Myra* expande-se para mulheres fora do grupo alvo do feminismo de décadas anteriores: mulheres brancas com uma formação educacional, vivendo em suas casas de classe média. Representatividade e interseccionalidade, tão caros aos estudos de gênero do século XXI, entram em cena na figura da protagonista e de seu par amoroso, e ensaiam timidamente uma crítica em personagens como Cremilda. É também neste romance que a autora se aproxima do encaminhamento que os estudos queer tomaram – em específico na obra de Judith Butler – em direção a um perscrutar sobre precariedade de certas vidas e principalmente sobre que vidas importam e quais são descartáveis em uma sociedade que se constrói na reafirmação da abjeção do outro. Não é por menos que todos as personagens centrais do livro são assassinadas pela violência e pelo descaso com seus corpos e suas existências.

Assim, a obra de Maria Velho da Costa vai gradativamente explorando os limites da representação. Parte de um foco na essência e de um grupo de mulheres mais próximo ao centro – ainda que marginalizado – em direção ao olhar sobre a fluidez do abjeto; dois pontos interligados por uma evolução histórica dos estudos de gênero, mas que atualmente estão em lados opostos, já que a Teoria Queer não suporta a ideia de uma identidade fixa estável, muito menos essencial. Há, portanto, uma coerência na produção da autora que assimila as transformações do mundo externo a ela.

Além de teorias sociais e filosóficas, as narrativas da escritora portuguesa são construídas em diálogos com outras obras de literatura, cinema, pintura ou mesmo

interligando a própria obra com personagens que reaparecem, com padrões de comportamentos que se repetem ou mesmo máximas que tomam novas formas.

Um exemplo desse último ponto é a famosa frase que Maina Mendes entoa por todo o romance: “Albarde-se o burro à vontade do dono”, enquanto para a personagem é uma grande ironia a respeito da sua falsa obediência ao silenciamento dos homens, funciona também para contrapô-la à mãe, que é descrita em determinado momento com o olhar de um “animal cordato” em um corpo em que “o pensamento ali não é” (COSTA, 2001, p. 24). Em *Myra*, por sua vez, um comentário feito por Orlando demonstra o desdobramento na obra da autora do pensamento de Maina, agora em novos tempos e em outras corporalidades:

Tento pensar e não chego a lado nenhum, não tenho com quê. Sou burra? [...]
 – *Welcome to the club*, dissera ele a rir. Mas sabes pôr-te no que estás, Kate. Nunca terás a vergonha de uma sensualidade pobre, falsa. Acredita que há gente assim, geralmente escondida num palavreado muito esperto, muito pensado, num corpo morto. Não somos burros, somos bárbaros. O burro é um animal civilizado. (COSTA, 2008, p. 118)

Diferente da mãe de Maina que não pensa e, portanto, nunca questiona o seu lugar, essa é uma constância em *Myra*, que se pergunta se é “burra”, ao que Orlando responde aproveitando a ambiguidade da palavra. E é a afirmativa de que eles não se enquadram entre os animais de corpo dócil que define o local dos últimos protagonistas da obra de Maria Velho da Costa. Mesmo a protagonista do primeiro romance tem que fazer suas concessões, já que “Maina Mendes persevera na sua nudez de corpo, tal como a besta fera sobrevive cordata entre os humanos” (COSTA, 2001, p. 67). Para os protagonistas de *Myra*, a certeza da barbaridade, ou seja, do não pertencimento a um espaço hegemônico é a compreensão da queerização de seus corpos e de como eles podem funcionar como uma forma de resistência à assimilação.

Afinal, a precariedade dos corpos ascende desde *Maina Mendes*, passando pelas personagens – principalmente as femininas – de *Lúcialima* até chegar no último romance. A resposta de Orlando determina um abandono do ideal de sobrevivência

do corpo cuja resistência é subverter o silenciamento – como ocorre com Maina – para culminar em uma existência que enuncia e anuncia o seu lugar – o que se dá com Myra e o próprio Orlando.

A materialização e a rematerialização destes atos performativos vê-se na “mudez de corpo” de Maina, na cegueira somatizada de Lúcia, na exotização dos traços de Myra e na violência emasculadora de Orlando. Todos são corpos que sofrem diferentes tipos de violências e, quanto mais distantes do centro, maior é a brutalidade contra a matéria.

Para que esses corpos queer mantenham-se à distância, há uma permanente deslegitimação de suas existências, como acontece na internação de Maina Mendes e de Mariana Amélia ou na ilegalidade de Myra; há em conjunto uma ilegibilidade, em que eles não são reconhecíveis ou compreendidos pela visão normativa, exemplo disso é a incompreensão de Fernando a respeito das mulheres na sua família ou dos desejos das personagens femininas em *Lúcialima*, ou mesmo da dupla Myra e Orlando, vistos como ameaças e corpos criminalizados.

Maria Velho da Costa integra essa ilegibilidade no corpo do texto, empregando diversas técnicas narrativas. Ainda que o foco nesta análise tenha sido na forma de *Lúcialima*, essa prática não é uma exclusividade desse romance e acontecem em maior ou menor grau nos outros livros trabalhados nessa tese. *Maina Mendes*, por exemplo, tem uma escrita barroca que reflete, na sua difícil penetração, a impassibilidade do corpo de resistência da protagonista.

Porém, é em episódios como o do surto de Mariana Amélia ou no diálogo entre o ser imaginário Éukié e Lúcia que o ápice dessa incorporação do conteúdo à forma do texto ocorre:

- *Ceguinha de todo. Sendo assim, não vale a pena. Estou aqui muito bem sentada a ver-te fingir.*

- *Ó tu. Éukié.*

[...]

- *Olha, Lúcialima, sabes como és que se brinca aos ratos?*

- *Não.*

- *É assim. Eu digo Rato. Tu dizes raio, eu digo rola, tu dizes relógio e assim por diante. Diz lá.*

- *Rato.*

- *Acrópole.*

- *Alho-porro.*
- *Plenipotenciário.*
- *Pureza.*
- *Teatral.*
- *Teatrológico.*
- *Desordem.*
- *Ordem.*
- *Perdeste, Lúcialima. Agora eu:*
Calcedónia. Calo. Assunção. Asna. Fidedignissimamente. [...]
- *Fenomenologia da intervenção frenológica fascista sobre fractura do fêmur.*
- *Ena, Lúcialima, és boa. Boa.*
- *Banal, benigna, bem aventurada, besta. Preferia nascer. Basta.*
[...]
- *Viste? Fazes-te de cega para não te doer mais nada.*
- *Queres dizer que é psicossomático?*
- *Não, piscatório, psitacismo, pescado dos clássicos como um inocente pesca a peste mais do que a justiça. Que interessa a vulva dos velhos, é velha. Vou-me embora, Lúcialima, não devias ter nascido, não és de cá nem de lá, é o que é. Nasceste, nasceste. Ninguém se encontra, deixa-me em paz, posso amar um burro mais que uma boa menina.*
[...]
- [Os] espasmos residuais de soluços a percorrerem-lhe o corpo no prazer de uma passagem cumprida. Esquecerei. Leva tempo mas esquecerei tudo. (COSTA, 1983, p. 165- 166)

O trecho transita entre o drama, a narrativa e até assemelha-se à lírica, como uma forma de encontrar um suporte mais adequado ao diálogo ilógico que se desfaz toda vez que se aproxima de uma lógica compreensível ou de uma “ordem”. De forma mais ponderada e organizada, Éukié – um ser imaginário – reforça essa necessidade de caos ao resgatar a relação entre o “burro” de Maina e a “boa menina”. O corpo do texto só retorna ao formato tradicional e ordenado quando Lúcia sente as últimas ondas de prazer percorrerem o seu corpo ao fim do ritual de passagem.

No caso de *Myra*, Maria Velho da Costa optou por desestabilizar a narrativa pela intertextualidade, resultando em um leitor inquieto que está em constante busca de ressignificações para personagens e fatos que a princípio estavam dados. Um fator que não é uma novidade na obra da autora, já que em toda a obra é possível encontrar referências a publicações das mais variadas. *Maina Mendes* abre cada capítulo com uma epígrafe de diferente autor (Goethe, Marguerite Duras, Agustina Bessa-Luís, Luiza Neto Jorge, Virginia Woolf, João Cabral de Melo Neto), enquanto Ramos, em *Lúcialima*, não deixa de citar Camões ou Tomás Ribeiro quando há abertura para tal.

Porém, em *Myra* essa intertextualidade disruptiva – para retomar a visão de Graham Allen – assume novas funções, já que ao mesmo tempo que ajuda a informar a protagonista de novos modos de ser no mundo, ela também amplia o projeto inicial de revisão da História do primeiro romance, alcançando o campo também da cultura. Se Maina revisa a tradição portuguesa ao incluir mulheres ativamente políticas entre os heróis nacionais ou se Judite Ackerman insiste em viajar o mundo aprendendo tudo aquilo que deixaram de ensinar na escola para meninas, *Myra*, por sua vez, compreende como construir-se a partir da sua herança estrangeira e das referências da tradição canônica e da não-canônica da arte que, principalmente a partir do século XX, vem aproximando-se cada vez mais de uma protagonista como ela.

Dessa forma, a falta de legibilidade *Myra* não se dá num texto impenetrável ou numa estrutura complexa de distribuição de episódios narrativos, mas no desafio que ele lança aos leitores do livro – em sua maioria uma elite acadêmica conservadora – que é obrigado a conhecer não só Luís Vaz de Camões e Herberto Helder, mas também literatura de autoria feminina, cinema português, hollywoodiano e japonês, ficção científica e animação, balada românticas dos 1980 e música brasileira.

O fim do binarismo que a Teoria Queer defende, em que inexitem margem e centro, funciona em oposição a teorias que se esforçam por fazer a migração de grupos minoritários para o centro, mas sem perceber que pela lógica binária sempre haverá uma margem. Dessa forma, o objetivo real seria pulverizar o pensamento binário e falocêntrico solidificado na base da Modernidade, permitindo novas formas de organização, em uma existência que reconheça a interseccionalidade de inúmeros fatores.

Por fim, a queerização da obra de Maria Velho da Costa afasta-se no seu último romance daquilo que poderia ser acusada, de um elitismo que a distanciaria cada vez mais do grupo que ao final ela pretende representar. Esse dismantelar de hierarquias dentro da arte impacta a própria obra da autora, tanto na visão a respeito do lugar que a produção ocupa, já que ela se enquadra no cânone literário de autoria feminina em Portugal, quanto nas transformações das temáticas, que começam sendo protagonizadas por mulheres burguesas e aos poucos foram migrando o olhar para as margens.

A escrita de Maria Velho da Costa acerca-se de um conjunto abjeto que, se não é ilegível no senso comum, é inclassificável pelas categorias tradicionais da Literatura. Dos fatores externos à obra até questões estruturais e de escolha das personagens, o que, por fim, é possível retirar da inquietação da obra da escritora portuguesa é uma reiteração performativa do corpus literário que se nega a uma docilização e a cada nova publicação procura encontrar novas formas de insurgir-se contra as normas.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London/New York: Routledge, 2006.

AMARAL, Luísa Amaral. Desconstruindo identidades: ler Novas Cartas Portuguesas à luz da teoria queer. **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto, n. 3-4, p. 78-93, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões da literatura e da estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP, 1988, p. 71-210, 397-428.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1988. p. 65-70.

BUTLER, JUDITH. **Bodies that matter**: on the discursive limits of 'sex'. Routledge: New York/London, 1993.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 151-172, 2001.

_____. Vida precária. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 10. ed. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. Introdução. In: LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**: ensaios. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

_____. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAMÕES, Luiz Vaz de. **Os Lusíadas**. 4. ed. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

CESARINY, Mário. **As mãos na água a cabeça no ar**. Assírio e Alvim: Lisboa, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. O discurso-em-crise na literatura feminina. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 2, p. 121-128, jun-1999.

CORBIN A., COURTINE J-J & VIGARELLO, G. **História da Virilidade**: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Trad. Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. v. 3.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2. ed. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CORTE-REAL, Maria de São José. Sons de Abril. In: **Revista Portuguesa de Musicologia**, 6, Lisboa, 1996, p. 141-171.

COSTA, Maria Velho da. **Lúcialima**. Lisboa: Edições O Jornal, 1983.

_____. **Irene ou o contrato social**. 2. ed. Porto: Publicações Dom Quixote, 2001.

_____. **Maina Mendes**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

_____. **Myra**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

DERRIDA. **Limited Inc**. Campinas: Papyrus, 1991.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **História da Sexualidade**. vol. 1. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2015.

GARCÍA, Ana Isabel Briones. Algumas tendências no romance português mais recente (1987-1990). In: **Revista de Filología Románica**, 9, 207-223 – Editorial Complutense, Madrid, 1992.

GILBERT, Sandra M. and GUBAR, Susan. **The Madwoman In The Attic**: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary imagination. 2. ed. New Haven/London: Yale University Press, 1984.

GONE with the Wind. Direção Victor Fleming. California: Selznick International Pictures, 1939. (233min.). Disponível em: <https://www.amazon.com/Gone-Wind-Clark-Gable/dp/B002W7DSLW>.

HUYSEN, Andreas. **After the Great Divide**: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

KLOBUCKA, Ana. **O formato mulher**. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: an essay on abjection. Translation: Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LAURETIS, Teresa de. Queer Theory, Lesbian and Gay Studies: an introduction. **A journal of feminist cultural studies** 3, n. 2, p. 3-18, 1991.

_____. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, p. 206-242, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. Prefácio. In: COSTA, Maria Velho da. **Maina Mendes**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 9-17.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

MACEDO, Ana Gabriel. Material Culture, New Corpographies of the Feminine and Narratives of Dissent. Myra, by Maria Velho da Costa and Paula Rego - an Intesemiotic Dialogue. In: CALDEIRA, I.; CAPINHA, G.; MATOS, J. (org.). **The Edge of One Many Circles**: Irene Ramalho Santos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. v. 1. 2017.

MESQUITA, Rui Miguel. O romance sob aperto: as personagens e os excursos narrativos em Casas Pardas, de Maria Velho da Costa. **Desassossego**, São Paulo, n 11, p. 73-87, jun-2014.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução: Maria Helena Assumpção. – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica; UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2015.

MOSSE, George M. **The image of man**: the creation of modern masculinity. New York: Oxford University Press, 1996.

ORNELAS, José N. **Maina Mendes de Maria Velho da Costa**: linguagem, ideologia e poder. *Letras de Hoje*: Porto Alegre, v. 24, n. 2, p. 7-26, 1989.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. o, n. 15, p. 15-45, 2º sem. 2004.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**: notas sobre a economia política do sexo. Trad.: Christine Rufino Dabat; Edileusa Oliveira da Rocha; Sônia Correa, Recife: Edição SOS Corpo, 1993.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução e notas: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SANTOS, B. S. ; DUARTE, M.; GOMES, C. Tráfico sexual de mulheres: representações sobre ilegalidade e vitimação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra, n. 87, p. 68 - 94, Dez. de 2009.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 20. ed. Alfragide: Caminho, 2011.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descentramentos / convergências**: ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2017.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Campinas: **Cadernos Pagu**, n. 28, p. 19-54, jan-jun 2007.

SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance**: ensaios de genealogia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SHOWALTER, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." **Critical Inquiry**, vol. 8, no. 2, 1981, p. 179–205. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1343159. Accessed 26 Feb. 2020.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**. Tradução: Heci Regina Candiani. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

TAVARES, Pedro H. M. B. **A língua alemã em Freud**: e Eu com Isso. Mal-estar na Cultura: Porto Alegre, p. 1-10, Abr-Nov 2010.

VIDAL, Gore. **Myra Breckinridge**. Vintage. Não paginado.

WARNER, Michael. **Fear of a queer planet**: queer politics and social theory. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1993.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Trad. Laura Alves. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018.