



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

Jéssika Aparecida Santachiara do Nascimento SANTOS<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo analisa os romances *Maina Mendes* (1969) e *Myra* (2008), de Maria Velho da Costa, com foco na construção do discurso feminino e nas estratégias linguísticas da autora. Objetiva-se compreender como o discurso reflete a formação das protagonistas dentro do contexto social e cultural português. Com isso, a análise explora o papel da linguagem e a presença da opressão de gênero nas narrativas de Maria Velho da Costa. Dessa forma, o estudo é conduzido com base em teorias feministas e pós-coloniais. Também se baseia nos conceitos bakhtinianos sobre o discurso, nas postulações sobre o local do estrangeiro de Kristeva e na noção de subalternidade de Spivak. Essa abordagem permite entender como as protagonistas dos romances constroem suas identidades através do uso da linguagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Feminino. Discurso. Transgressão.

### THE WEAVE OF THE FORMATION OF FEMININE DISCOURSE IN MARIA VELHO DA COSTA

**ABSTRACT:** This article analyzes the novels *Maina Mendes* (1969) and *Myra* (2008), by Maria Velho da Costa, focusing on the construction of feminine discourse and the author's linguistic strategies. The aim is to understand how the discourse reflects the formation of the protagonists within the Portuguese social and cultural context. With this, the analysis explores the role of language and the presence of gender oppression in Maria Velho da Costa's narratives. Thus, the study is conducted based on feminist and postcolonial theories. It also draws on Bakhtinian concepts of discourse, Kristeva's postulations on the place of the foreigner, and Spivak's notion of subalternity. This approach allows us to understand how the protagonists of the novels construct their identities through the use of language.

**KEYWORDS:** Feminine. Discourse. Transgression.

---

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo sob a orientação da Professora Doutora Marlise Vaz Bridi. Mestre em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo também sob a orientação da Professora Doutora Marlise Vaz Bridi. Graduação em Letras Português e Alemão pela Universidade de São Paulo (2019). Membro do grupo de pesquisa: GELAF – Grupo de Estudos de Literatura de Autoria Feminina -USP. Professora de Produção Textual do Ensino Fundamental II no Colégio Dante Alighieri. E-mail: <jessika.aparecida.santos@usp.br>.

## INTRODUÇÃO

Maria Velho da Costa, em uma entrevista de 2013 ao jornal Público, de Portugal, afirma: "Não sei o que é a escrita feminina. Acho que há temáticas e tratamentos de temáticas que obviamente só podem ser femininas. Mas haver uma escrita feminina, não sei o que isso quer dizer" (Costa, Maria Velho da, 2013)<sup>2</sup>. A fala da autora traz implicitamente uma crítica à ideia de que a literatura feita por mulheres se resume à produção de romances românticos heteronormativos.

O questionamento sobre a distinção entre escrita feminina e masculina surge das inúmeras dicotomias construídas socialmente. Desde a infância, ensina-se que meninas devem gostar de rosa e meninos de azul, ou que as mulheres são mais sensíveis que os homens. Freud (2017), em *Sobre a sexualidade feminina* (1931), observa que o público geralmente associa o feminino à passividade e o masculino à dominação, assim reforçando a aceitabilidade como local comum às mulheres.

Silvia Federici (2018, p. 205) também explica que uma das razões da fundamentação desse caráter passivo nas mulheres relaciona-se a caça às bruxas: "[...] a caça às bruxas destruiu todo um universo de práticas femininas, de relações coletivas e de sistemas de conhecimento que haviam sido a base do poder das mulheres na Europa pré-capitalista". Uma derrota não apenas no plano do mito como atribuído por Freud, mas também no âmbito social e econômico, pois a partir do mercantilismo as mulheres se tornaram "[...] seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens" (Federici, 2018, p. 205). Um sistema que se perpetua até hoje e forma uma identidade feminina marcada pela resignação e pela inferioridade.

Mas será que todas as mulheres se resignaram e aceitaram o processo de domesticação? Sabemos que não, em vários espaços as mulheres se levantaram e se levantam contra os

---

<sup>2</sup> COSTA, Bartolomeu Tiago. *Entrevista a Maria Velha da Costa: Uma flor no Deserto*. In: *Publico Pt*. 13 de janeiro de 2013. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2013/01/13/jornal/maria-velho-da-costa-25865926>>. Acesso em: 02 de outubro de 2020.

discursos hegemônicos e os sucessivos projetos de castração de direitos. Mas também é na literatura que se encontrou a oportunidade para a representação de uma voz, trazendo uma temática feminina, e muitas vezes feminista, que busca desafiar a ordem patriarcal. A literatura se torna, então, espaço de subversão, que, unida à crítica feminista, tem como objetivo confrontar o sistema vigente.

As obras *Maina Mendes* (1969) e *Myra* (2008), de Maria Velho da Costa, não só apresentam espaço para formação das mulheres, como também para a construção do discurso feminino. Neste artigo, procuraremos analisar como a linguagem e o estilo da autora influem na construção do discurso das personagens Maina e Myra.

#### A ESCRITA COMO FORMA DE LEGITIMAÇÃO:

Em seu estudo *Os gêneros do discurso*, Mikhail Bakhtin (2017) afirma que a linguagem permeia todos os campos da atividade humana e, portanto, fundamenta os enunciados nos processos discursivos. Para Bakhtin, há três elementos fundamentais para construção de um enunciado: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional. Para a análise do discurso feminino em Maria Velho da Costa, concentramo-nos no conceito de estilo, segundo o qual, para Bakhtin:

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

Por seu caráter fluido, o gênero literário permite a construção de um estilo que reflete a individualidade de quem escreve, possibilitando, assim, a criação de um discurso feminino disruptivo. Em especial, na obra de Maria Velho da Costa, a escrita desvenda o não dito e trata de temas que movem a autora, sem a preocupação com uma legibilidade comercial, destacando a pulsão da voz feminina em suas obras.

Ademais, os romances aqui analisados também travam uma relação dialógica entre si, já que apresentam temáticas semelhantes em relação às suas protagonistas: As duas estão em situação de vulnerabilidade social pelo seu gênero, porém distinguem-se em sua nacionalidade, na classe econômica e na linguagem adotada. Todos esses estigmas sociais são instrumentos para o processo de formação de Maina e Myra e em conjunto formam o estilo da linguagem a ser adotada e construída pela autora nas obras.

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

Compreendendo o discurso a partir da definição de Bakhtin, apresentaremos uma análise da importância do enunciado na formação das personagens. Procuramos, introduzir uma reverberação da formação que se instala a partir do discurso. Em outras palavras, entendemos que é impossível as personagens passarem por processos formativos sem refletirem o mundo à sua volta e sem se expressar por meio do discurso.

## O SILÊNCIO E A LOUCURA: ARMAS DE REFUTAÇÃO

*Maina Mendes* é o primeiro romance de Maria Velho da Costa, publicado em 1969, e, segundo a própria autora, é o romance com o qual mais se identifica. A obra possui uma narrativa íngreme e claustrofóbica, com uma escrita densa e complexa, focada em reflexões sem a preocupação de ser palatável ao público.

A obra é dividida em três capítulos – *A Mudez*, *O Varão* e *Vaga* –, e é considerada como disruptiva pelos críticos literários por instaurar um experimentalismo linguístico que reflete o caráter subversivo do romance. Sobre isso, Eduardo Lourenço (1997) descreve a narrativa de Maria Velho da Costa como uma ordem feminina, com legalidade própria, valores, audácia e uma fala que se volta para a diferença, assumida como signo de seu mundo. Para ele, esse é o primeiro passo em direção a um universo autônomo que, mais tarde, dispensará a norma imposta pelo Outro.

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

Além disso, a protagonista toma a voz na narrativa em instâncias específicas, como a morte de sua “mãe” Hortelinda. Mas a tomada tardia da voz não inviabiliza a construção do discurso de Maina e de sua passagem pelo processo de autoconhecimento.

Acompanhando a sequência das vozes narrativas, iniciaremos a análise pela figura do narrador extra diegético presente na primeira parte da narrativa: *A Mudez*. Nas primeiras

aparições de Maina, a personagem já é descrita como uma menina “paramentada de boneca limpa” pelo narrador:

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

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

A infância da protagonista, apresentada por um narrador não confiável, revela sua posição subalterna na sociedade. Dentro de casa, apenas a cozinheira Hortelinda valoriza Maina; sua mãe, seu pai e a empregada Dália a tratam com desdém ou como uma boneca sem vida.. Quando seu primo Ruy a visita, a mãe de Maina se refere à filha como débil. A mu-



dez, que é resultado da violência, é vista como loucura. Entretanto, é Hortelinda quem enxerga Maina como sujeito, e não mero objeto, como exemplificado na citação abaixo:

E apenas Hortelinda na cozinha, as mãos na massa folhada da nova majestade do jantar demorado, claramente, no tinir do vidro e da loiça do serviço de mesa, ouve o silêncio de Maina Mendes e se compraz de achar ela imperfeito o seu lidar, muito húmidas as charlottes gabadas, muito secas as codornizes no forno e parco de corintos o linguado. E quando a cozinha é deserta, depois do ajustar das contas ante a mãe e as outras, então, com um vagar que muito aterra e sempre espera, Maina Mendes repousará o grande corpo dos adermantes de rainha no banco ali e a cabeça armada de cuias dum negro sem matiz na pedra fria e lhe dirá.

– Havemos de ir embora, minha rosa velha (Costa, 1977, p. 69).

É importante perceber que no trecho acima Maina já revela o desejo de fugir da casa de seus pais. Mas essa fuga não ocorrerá solitariamente, a protagonista convida Hortelinda para ir junto. Nesse sentido, entende-se que para ela a única forma de se sentir livre é abandonar o seu lar. Entretanto, essa liberdade, devido à época, está ligada ao casamento, não há como fugir desse destino enquanto mulher:

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

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

– Cala te agora.

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

– Sempre se acaba o que não presta, mulher, e não é de querer neles de vinho fino e siso palavreiro que espero. Não há neles querer bem isto, o ter onde açoitar a pena, o esfregão negro que trago dentro desde que me conheço, o lume sem serventia. Só conheço querer que me não tolha na tua companhia e não busquei homem, mas guarida segura para seguir sendo sem dono e sem repouso que me quebre, cala-se pois e guarda esta palavra para que não tenha que discorrer outra vez do que já sabes. E leva-me dá

vista estas roupas de arara para que não venha sobre ti a vergonha dos passos por onde fui até achar lugar que nos conviesse (Costa, 1977, p. 85).

O casamento para Maina se torna uma válvula de escape. Não há interesse sexual ou paixão que mova seu desejo: “[...] e não busquei homem, mas guarida para seguir sendo sem dono e sem repouso que me quebre”. Portanto, Henrique, marido de Maina, significará apenas uma chancela para a liberdade. Todavia, o futuro mostrará a Maina que o casamento também é um espaço de opressão, algo que inocência não previu.

O que Maina Mendes procura alcançar é a liberdade que sempre foi ceifada pela conjuntura social. Em um primeiro momento, para Maina são apenas seus pais os representantes do “adestramento”. Convivendo no encarceramento desde a primeira infância, a heroína toma consciência do caráter nocivo desse comportamento e assume a mudez como resposta. Já na vida adulta, a sua reação à opressão é a loucura. Concluímos que a mudez é resultado da violência, assim como a loucura. Ambas são fruto do comportamento do outrem – primeiro dos pais e depois do marido.

Na segunda parte do romance, *O Varão*, a voz narrativa que conhecemos é de Fernando. Ao mesmo tempo que ele sofre pela falta da mãe, há também uma tendência a culpá-la por seus infortúnios, como visto. Consequentemente, Fernando se coloca como órfão, já que esteve afastado da mãe por cinco anos. Durante esse tempo, recebeu amor do pai, mas alimentou uma aversão à figura materna.

Maina Mendes terá que renunciar ao amor do filho, da integração na sociedade, da legitimação do discurso para que possa ocorrer a formação interior. A linguagem será mecanismo importante, uma vez que a construção confusa da narrativa expressa a marginalidade da protagonista. Além disso, a maneira de Maina se relacionar com o mundo leva o leitor a compreender a construção de sua formação: a personagem sempre emite seus discursos se comparando como loba, reafirmando um aspecto selvagem. Essa forma feminina que se atre-

la ao selvagem simboliza um resgate do feminino e, conseqüentemente, uma oposição ao domínio masculino.

Fato que se destaca no enredo é o silêncio que, por mais contraditório, torna-se resposta ao sistema de opressão, porque a mudez simboliza uma escolha de não reproduzir o discurso dominante. Dessa forma, para Gislaine Simone Silva Marins (1996), as posturas de Maina Mendes ao longo do romance refletem sua onipresença na narrativa, que se estabelece ainda que a personagem assuma raramente a voz narrativa ao longo da obra.

Assim, o silêncio surge para Maina como resposta, o momento mais importante desse comportamento se inicia na infância, já que ao imitar um gesto obsceno ao comer paio, ela é castigada violentamente por sua Mãe.

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

Sua reação à violência é o silêncio, a mudez se instaura como forma de resistência, já que essa é a arma encontrada pela menina como eficaz para renunciar ao discurso dominante. Em concomitância, para Susana Vieira (2001), o silêncio também pode simbolizar uma cisão entre homens e mulheres, funcionando uma metáfora de libertação da domesticação feminina:

Quando as palavras deixam de fazer sentido num ambiente despiciendo, o silêncio parece ser a única «sábia retirada». Mas a Maina, ao recusar-se veementemente continuar a ser submissa à Vontade dos outros, respondendo

com um silêncio «cinza» num «tempo em que todos são chamados a ser meninos insaciados e tagarelas», é-lhe negado o mundo para o qual se fechara. (...)

Todavia, o seu «silêncio» é metáfora da libertação da «domesticidade» da mulher na sua passividade maternal, sinónimo, a um tempo, de uma tradição ameaçadora que simbolizava as forças da estagnação, presa aos grilhões que impediam o avanço (Vieira, 2019, p. 383-384).

A fragmentação da sua voz, que se divide entre a renúncia da fala na infância e o apoderamento dela na vida adulta, promove a construção da identidade de Maina e, consequentemente, do seu discurso. Em corroboração ao silêncio, também há a construção da narrativa, que não segue uma ordem linear. São evitadas pontuações e utiliza-se do discurso indireto livre. Ambos (o silêncio de Maina e a estrutura da narrativa) tornam-se os instrumentos utilizados por Maria Velho da Costa para compor o estilo da sua prosa e cimentar o discurso feminino. Para elucidar a construção narrativa tempestuosa, analisaremos com mais destreza o episódio da morte de Hortelinda, empregada da casa de Maina, mas escolhida como mãe pelo seu coração.

Maria Velho da Costa inicia essa seção com uma epígrafe<sup>3</sup> de um trecho do “Poema para a padeira que estava a fazer pão enquanto se travava a batalha de Aljubarrota”, da poetisa portuguesa Fiama H. Pais Brandão: “Sobre a mesa pôs o pão/ arma de paz/ Contrás as armas de batalha/arma de mão”. A escolha dos versos também alude ao papel de Hortelinda na vida de Maina. A relação das duas se desenvolve na cozinha, lugar em que Hortelinda escuta o silêncio de Maina – por isso a imagem do pão é tão potente, já que faz referência ao local que a cozinheira ocupa na sociedade. Fábio Fuzilari (2018) defende a influência de Hortelinda em Maina se materializa como uma apresentação do discurso anti-burguês e anti-patriarcal. Dessa forma, Hortelinda age como uma infiltrada na família tradicional burguesa portuguesa.

---

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

O poema presente na epígrafe demonstra que a paz não está na batalha, e sim no lar. Algo que pode ser relacionado ao fato de que, na guerra travada no lar e na vida de Maina, a única que lhe oferecia paz era Hortelinda, cozinheira assim como a mulher retratada no poema. Dessa forma, a arma de Hortelinda é o legado a ser transmitido a Maina, uma vez que por intermédio de Hortelinda que Maina compreende a importância da legitimação do seu discurso:

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

Na passagem acima, há uma fala de Maina, que reconhece em Hortelinda a figura da loba que a ensinou a uivar. Essas alusões são metáforas para simbolizar o significado da cozinheira na formação e na construção do discurso da protagonista. Ela que antes vivia em um mundo burguês de mulheres submissas tem presença Hortelinda a chance de transgredir.

Já durante a despedida de Maina e Hortelinda, é importante observar a utilização do experimento linguístico. Além de serem suprimidas as vírgulas, a autora opta por deixar somente os pontos finais. Outro fator fundamental é a construção da narração por meio do discurso indireto livre. Se anteriormente, nas outras seções, a voz que ouvimos não é de Maina, agora chega sua vez de colocar.

Essas escolhas da autora aumentam a emoção transmitida pelo texto, já que a leitura se torna de um fôlego só: “NÃO CHORES ROSA VELHA SOSSEGA isso sim que estas malvadas de que não useira nem dona são a fala que me fica e eu não nas querias estas falas de merda que só crescem quando não há outros braços que lhes sustentem no fazer a nascente [...]” (Costa, 1977. p. 111). Vê-se que Maina suplica pela permanência de Hortelinda, um lamento também destacado pela supressão das vírgulas, essa estratégia caracteriza o estilo “desconfi-

gurado” da prosa costiana. Além disso, o fato de as falas de Maina e Hortelinda se atravessarem sem travessões ou quaisquer outras marcas, também revela uma fusão entre as duas. Portanto, a união das duas foi construída ao longo da narrativa e a partir dessa estruturação chega ao seu ápice.

Outro aspecto linguístico dessa seção é que as falas de Maina dirigidas a Hortelinda na maioria das vezes estão em caixa alta, expressando o desespero da protagonista em razão da perda iminente: “MULHER MULHER QUE TENS TU ROSA VELHA MÃE DE SANGUE ELES TÊM TODAS AS CHAVES E ATÉ JÁ O MENINO SE ME APARTA FICA MULHER HORTELINDA” (COSTA, 1977.p.112). A utilização da palavra “mãe” para designar a cozinheira reforça a conexão emocional e o processo de identificação estabelecido entre elas."

Já no plano temático, a perda da Hortelinda também representa a solidão à protagonista. Maina, nesse momento em que já é uma mulher adulta, mãe de um menino, vivendo um casamento fracassado. Na narrativa, antes desse episódio, sabe-se que Henrique, o marido, tenta alienar frequentemente o bebê em relação à mãe. A alienação também é lembrada por Maina nessa despedida: *O MENINO SE ME APARTA FICA MULHER HORTELINDA*.

Ao falar do marido de Maina, também vale a pena observar que nesse episódio da morte de Hortelinda, há uma colocação sua. A autora ao colocar uma fala masculina acrescenta a primeira demarcação de um parágrafo na seção. Essa paragrafação aparece para simbolizar a separação entre as mulheres e o homem, reafirmando os lugares as quais eles falam:

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

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

No trecho acima, o primeiro enunciado é a fala de Henrique, que desdenha da morte de Hortelinda. As insinuações feitas revelam um caráter opressivo em relação à esposa, já que não só reclama do luto, como também a culpa pelo menino estar descuidado: “menino nesta incúria”. Suas declarações expressam que ele não consegue compreender o sofrimento da mulher por uma empregada doméstica. Para tanto, a resposta de Maina é construída de forma violenta, cheia ofensas e ameaças, recuperando a fúria sempre atribuída a ela. Nesse contexto, o traço estilístico se estabelece mais uma vez, não apenas na disposição da narrativa, mas também na manutenção do comportamento reticente da protagonista.

Esse episódio da morte da Hortelinda também revela que o marido via Maina como uma mulher louca, mas essa designação não é a primeira vez que a acompanha. Para tanto, retornamos a análise para a infância da personagem, em que o silêncio é considerado como histeria pelo médico da família. Além disso, o narrador extra diegético sempre está rebaixando o comportamento de Maina:

São estes casos renitentes, devo fazer vossas excelências sabedoras de que a menina se não encontra privada da fala, como direi, é uma grande nervosa finge está-lo. Não há razão para que guarde o leite. *A má vontade, as ruins inclinações deste tipo, como direi, de comportamento compreensível, aliás, sendo uma grande nervosa, o comportamento histérico, e perdoe-me vossa excelência, minha senhora, a lhaneza com que me profiro, a histeria numa criança de tão tenra idade deve até ser tomada a pulso* (Costa, 1977. p. 42, grifo nosso)

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

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

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

Essa relação entre a loucura e as mulheres também é um ponto fundamental nas obras de autoria feminina, algo aqui recuperado por Maria Velho da Costa. A loucura se torna o resultado da opressão e marginalização. Em *Maina Mendes*, seguindo essa lógica, qualquer reação da protagonista já é classificada como histeria. Na infância, o silêncio é loucura. Na vida adulta, quando chora a morte da mãe, também é loucura, tanto que é enviada ao manicômio. Toda postura de Maina é interpretada como loucura, porque a personagem não se adapta aos padrões estabelecidos. Essa qualidade em desapontar de Maina é sua única de forma construir um discurso, seja através do silêncio ou da loucura.

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

Sempre se deram bem, se dar-se é consentir-se naquele segredo em que elas se consentiram [...]” (COSTA, 1977, p. 166).

Enquanto Henrique, Fernando, e o narrador adjetivam Maina como louca e a julgam de acordo com a cultura dominante, as mulheres Hortelinda e Cecily trazem o apoio para a construção do discurso da heroína. Fato que possibilita a criação de um eu autêntico.

A legitimação do discurso vindo de mulheres por outras mulheres também se dá no plano histórico, quando Maina conta a sua neta a história mundial incorporando mulheres como protagonistas:

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

A inversão do papel feminino permite a construção de uma identidade de subversão. Tornando a relação entre a neta e a avó algo essencial para a construção de Matilde como uma mulher livre. Nota-se em seu discurso sinais dessa liberdade. Na última parte da narrativa – *Vaga* –, especificamente na penúltima seção que o leitor, por meio de uma nota de jornal, descobre que Fernando Mendes, filho de Maina, se suicidou, é o primeiro momento o leitor se depara com a carta de Matilde ao pai e conhece a sua escrita, seu discurso.

Na carta, a jovem anuncia a sua gravidez, a sua volta e narra um sonho que teve com pai. O sonho é dividido em duas partes: a primeira se passa na empresa da família. Lá é onde Matilde recebe a notícia de que seu pai não estava mais trabalhando por não ter condições mentais para isso, já a outra parte se passa na praia:

Ou no sonho ou na memória. Praia. Irreconhecível. Só na praia branca, nua. Não, há uma estrutura de praia na praia. I mean, a areia deve estar alisada. Sigo-te. Tu a três metros, talvez quatro, à minha frente. Caldos. Não creio ver tua sombra nem minha. Em frente, sempre, até uma imensa onde sem

cor, ou cinza, em frente. No fear, though. Nenhum sentimento de inquietação. Vou atrás, é tudo. Onda de dois, três metros. Parada no ar. Não é Onda. Gaudi. A catedral da sagrada família sem cor, sem Barcelona (...) onde estamos, tu sentado, eu de pé. Tu dizes 'Agora ficamos aqui até que água suba' (Costa, 1977.p. 230).

Destaca-se em seus discursos a mescla das duas línguas, o português e o inglês, que dialogam com a origem de Matilde, filha de pai lusitano e de mãe londrina. Os períodos simples refletem a construção ágil e, ao mesmo tempo, confusa dos pensamentos da jovem. Ainda que reconte o sonho, não há uma preocupação de que ele se torne legível. O sonho também parece funcionar como uma premonição ou um aviso do destino do pai, simbolizando o último encontro.

No campo de referências externas, também há menção a Gaudí, arquiteto espanhol, que morreu prematuramente atropelado por um bonde sem concluir a obra da *Grande Família*. Essa menção dialoga com Fernando, engenheiro, que morre sem concluir a sua ideia de sagrada família, não material, mas de acordo com as convenções sociais, situação que o atormentou durante sua vida.

A citação a praia também se conecta à primeira seção de *O Varão*, na qual Fernando narra idas à praia com a mãe, momentos em que foi extremamente feliz. Entretanto a mãe, tomada pelo luto, não aproveitou inteiramente o momento. A vida de Fernando na narrativa, marcada pelo abismo, pelo delírio e pela culpa, se circunda e parece encontrar paz na desistência – no início, na figura de Maina; e no fim, na figura de Matilde.

Ao decorrer da fala de Matilde é possível afirmar que ela rompe com a herança do sofrimento familiar. Isso só é possível por meio da transferência de legado travada entre as mulheres de sua família. No entanto, a neta ultrapassa a avó, já que não há em sua vida uma figura masculina que simbolize a opressão, como houve na de Maina. De acordo com Schneider (2020), “[...] a figura de Matilde funciona como este elemento reconciliatório entre mãe e filho. E mesmo com o final trágico da morte de Fernando Mendes, o movimento final que se

insinua não é de ruptura e sim de continuidade quando Matilde diz: ‘despeço-me porque te prossigo’” (Costa 1977, p. 230).

Matilde, portanto, também representa a reconciliação. Ainda que em vida Fernando não supere sua relação com a mãe, o discurso de Maina continua a se fazer presente, na neta e, conseqüentemente, no filho. A contaminação dos ideais transmitidos pelo seu pai, Henrique, impediu que Fernando conseguisse conviver com a potência da sua mãe. Portanto, ao ser produto da cultura dominante e da resistência, contrariedade que o faz viver em dois mundos. Oposições que se afirmam principalmente pela grande dificuldade em entender a mãe.

Em suma, em *Maina Mendes* a construção do discurso se alicerça na mudez, na loucura e na renúncia, instrumentos de marginalização que nas mãos de Maina se transformaram em armas de resistência ao discurso dominante. A autora Maria Velho da Costa, embora indique um caminho mais esperançoso para as mulheres e a inversão das dicotomias (mulher objeto e homem sujeito), não deixa de revelar que essa situação ocorre estritamente no plano familiar, ou seja, não extrapola o lar, a sociedade ainda continua patriarcal, a diferença é que as mulheres, agora, encontram brechas para se sobreporem a uma lógica que, nem sempre, irá triunfar.

#### MYRA: O HIBRIDISMO DA LINGUAGEM NA FORMAÇÃO DO DISCURSO

Em 2013, Maria Velho da Costa revelou para o jornal *Público*<sup>4</sup> que *Myra* provavelmente seria o seu último romance. A afirmação se confirmou em maio de 2020, com a morte da célebre escritora portuguesa. *Myra* foi publicado em 2008 pela editora Assírio & Alvim. Embora a autora tenha apresentado o conto *Um amor de Cão* na *Revista Egoísta* em 2002, que já esboça o enredo desse romance, só anos depois esse conto se tornaria o primeiro capítulo da obra.

---

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

Trata-se de uma narrativa que nasce de uma história de avó para neto, conservando a fantasia presente nos contos infantis. O fantástico se dá por meio da figura do cão Rambô, uma vez que ele fala, reflete e opina, mas o único animal com esses dons. Outros aparecem ao longo da narrativa. Embora o maravilhoso perpassasse por toda narrativa, para Myra e Rambô não é reservado a convenção do final feliz.

A obra, ao discorrer sobre as dificuldades dos imigrantes do leste europeu na sociedade portuguesa por meio de uma narrativa fantástica, constrói, segundo João Barrento,<sup>5</sup> o romance mais importante depois dos anos 2000.

O romance *Myra*, narra as vivências de uma menina russa em Portugal do século XXI. Ainda na infância, ela já se vê como um corpo fadado à violência, tendo como seus primeiros algozes os pais. No entanto, o ponto de partida da narrativa é a primeira menarca de Myra, marcada pelo seu encontro com o cão Rambô. Depois disso, o leitor a acompanhará durante a sua adolescência até o início da vida adulta.

Dessa forma, a construção do discurso da protagonista, no plano do hibridismo linguístico, trava semelhanças com Matilde. Enquanto neta de Maina de Mendes faz uso do português e inglês para se comunicar. Myra fará o mesmo, mas utilizará no lugar do inglês o russo – embora em *Maina Mendes* o inglês não seja alvo de desprezo ou demarque inferioridade, como ocorre com o russo em *Myra*. Por exemplo, no início da narrativa, o leitor já se depara com a dificuldade de Myra em nomear aquilo que está à sua volta: “E os *blinis*<sup>6</sup> que não tinham nome nesta terra. Ao princípio nada tinha nome” (Costa, 2008, p. 9).

Quando, no princípio da narrativa, nada tinha nome para Myra, já se revela não só a dificuldade da personagem em se comunicar, como também o distanciamento entre Myra e sua nova

---

5 BARRENTO, João. *A literatura foi contaminada pela acumulação da atualidade*. Entrevista concedida a Joana Emídio Marques. *Observador*, 03 de dezembro de 2016. Disponível em: <<https://observador.pt/2016/12/03/joao-barrento-a-literatura-foi-contaminada-pela-acumulacao-de-atualidade>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

6 Panquecas russas.

pátria. Ainda no primeiro capítulo, seguem-se descrições sobre as consequências do desconhecimento da língua portuguesa causadas em *Myra*: “Correu para o balcão onde brincara de escondidas nesse primeiro Verão que ainda só falava a língua de brincar, com os olhos, gestos e risos” (Costa, 2008, p. 10). A garota precisava se adaptar e adotar novas formas de expressão para ser vista.

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

Para *Myra* está reservada a anulação do discurso, principalmente por não ser só uma estrangeira, mas também mulher e em situação de insegurança social. De frente a essas marcas de vulnerabilidade, o discurso da personagem se torna ainda mais fraco perante o domínio da sociedade patriarcal. E por ser refugiada do leste europeu em Portugal, onde, segundo Edward Said (2003), o imigrante oriental no território ocidental visa, em sua identidade, conservar a sua origem e uni-la à nova pátria que a habita. Uma construção paradoxal e que o coloca em uma situação de não-lugar e automaticamente seu discurso deixa de possuir valor, ainda mais quando se trata de mulheres.

Pensando que a posição do sujeito e o espaço ocupado também podem influenciar no recebimento positivo ou negativo do discurso, é necessário compreender de que lugar partimos na análise de *Myra*. Primeiro, devemos considerar que, vivendo em um mundo pós-colonial – já que, de acordo com Boaventura Santos (2012), ainda que o colonialismo tenha acabado, ele ainda existe na mente das pessoas, possibilitando a construção de um discurso opressivo e violento –, portanto é impossível a legitimação do discurso de *Myra*.

Nesse sentido, Boaventura (2012) também pontua que o sistema capitalista é indissociável do colonialismo, uma vez que o capitalismo se organiza na mesma lógica de exploração. As-

sim, a colonização, que traz a falsa concepção ocidental que existem países descobertos, também constrói a ideia da existência do Outro (esse a ser descoberto), considerado como inferior e bárbaro. A perpetuação dessa violência se torna uma estratégia para manutenção da exploração, e é nessa situação que Myra se encontra na sociedade portuguesa: ela representa o Outro.

Em concomitância, Gayatri Chakravorty Spivak (2014), em seu texto *Pode o subalterno falar?*, explicita: “O mais claro exemplo de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como o Outro” (SPIVAK, 2014, p. 60). Para teórica, a marginalização é um ato de extrema violência. Logo, ao sujeito colonial sendo postulado como Outro torna-se ainda mais difícil a sobrevivência – por isso a personagem Myra sempre repete que é proibida de existir.

Dessa forma, Spivak (2014) ao pontuar sobre a dupla opressão que a mulher sofre, já que o sujeito subalterno feminino não só é vítima da violência epistêmica, como também da dominação masculina, vemos Myra. Para a menina russa o processo de formação do discurso se torna cada vez mais tempestuoso pelas duplas violências que vive. Exemplo disto é que a garota precisa lidar com a prostituição e a sexualização e a mutilação física.

No contexto pós-colonial a situação de Myra e Maina se distancia cada vez mais. Ainda que ambas sejam vítimas de opressão, não é possível a comparação. Myra como representante periferia do capitalismo, sendo russa, mulher, pobre e imigrante. Por outro lado, Maina pertence à classe dominante. As duas se encontram na opressão sofrida pelas mulheres, mas se separam em muitas outras, por isso a necessidade de olhar seus discursos de maneira interseccional.

Embora sejam obras publicadas em diferentes décadas, ainda conseguem travar um diálogo que evidencia a intensificação da subalternidade e da violência contra a mulher na sociedade contemporânea. Em *Maina Mendes*, a esperança representada pela figura de Matilde é possível em razão da posição social que ocupam. Já em *Myra* resta o suicídio como fuga da prostituição.

Mas *Myra* não se constitui apenas de enfrentamentos, a protagonista assim como Maina terá seu discurso ouvido e legitimado e apoiado por outros que partem de lugares de vulnerabilidade. O primeiro a validar o discurso de Myra é um cão, chamado Rambô, um pit bull, considerado como o pior cão do mundo. Essa identificação entre a menina e o cão não é aleatória, mas é uma metáfora do que Myra representa na sociedade. A garota em seu primeiro encontro com o cão já o chama de irmão afirmando uma aliança: “Vamos, irmãozinho, em russo (Costa, 2008, p.15)”. Nesse momento de afeto, Myra utiliza a língua materna para chamar o cão. Faz-se necessário voltar às origens para validar a relação dos dois. Conclui-se que o idioma estrangeiro, no caso o português, parece não fornecer a Myra o sentimento necessário para esse momento de (re)encontro.

Em síntese, para Myra a sobrevivência se torna fundamental, e, para tal, o seu discurso precisa ser transformado e adaptado a cada novo encontro. A língua materna fica restrita a momentos de afeto e entrega, principalmente na sua relação com o cão. Ainda que na casa de Mafalda, em um primeiro momento, Myra seja ouvida, é sempre em uma posição de subalterna, ou seja, ela é vista como o Outro. Apenas ao lado de Orlando Gabriel, descendente de africanos, e em sua casa, que abriga um chinês, um ucraniano, mulheres e homens negros, que o seu discurso é ouvido e validado. Desse modo, a audiência de seu discurso se dá entre subalternos. No entanto, fora do paraíso idílico que a casa de Orlando Gabriel representa, Myra continua sendo proibida de existir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das obras *Maina Mendes* e *Myra* revela como Maria Velho da Costa utiliza a literatura para explorar e desafiar as construções de gênero que limitam e silenciavam as mulheres na contemporaneidade. Ao integrar vozes subalternas e marginalizadas, a autora não só expõe os mecanismos de resistência por meio da linguagem, como também transforma a



literatura em um campo de luta contra a opressão patriarcal. Nesse contexto, *Maina Mendes* e *Myra* transcendem o espaço literário, firmando-se como marcos na representação da subjetividade feminina, com efeitos transformadores sobre a construção do discurso feminino e seu lugar no cenário literário português.

## REFERÊNCIAS

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

COSTA, Maria Velho da. *Maina Mendes*. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

COSTA, Maria Velho da. *Myra*. 1. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.

Aporte Teórico:

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

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

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

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

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

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

ORNELAS, José N. Maina Mendes de Maria Velho da Costa: Linguagem, Ideologia e Poder. *Revista Letras Hoje*, Porto Alegre, PUCRS, [s.v.], n. 76, [s.p.], Junho/1989. Disponível em:



<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/16247/0>. Acesso em: 02 jul. 2021.

SANTOS, Boaventura de Souza; GOMES, Conceição; DUARTE, Madalena. Tráfico sexual de mulheres: Representações sobre ilegalidade e vitimação. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, [s.l.], [s.v.], n. 87, [s.p], 2009.

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

SCHNEIDER, Ivana. Entre o relato e o silêncio: uma análise comparatista das obras 'Maina Mendes', de Maria Velho da Costa e "A terceira margem do rio", de Guimarães Rosa. *CADERNOS DE LITERATURA COMPARADA*, [s.l.], v. 42, [s.n], p. 105–121, [s.d]. <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp42a7>. Acesso 10 out. 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

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

---

Aceito: Dezembro de 2024