

«como animais ungidos e empalhados na postura duma cópula ou duma presa comum a consumir»: Entre a incompreensão do outro e a potência de ser diferente
«como animais ungidos e empalhados na postura duma cópula ou duma presa comum a consumir»: Between the Incomprehension of the Other and the Power of Being Different

ANDREIA ALMEIDA¹

Resumo: No romance *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa, algumas personagens femininas são repetidamente comparadas a animais. Neste ensaio, é feito um levantamento de algumas destas aproximações entre mulheres e animais, procurando refletir sobre a sua associação à procura de liberdade de Maina e Cecily, e a sua consequente resistência ao papel tradicional de mulher. Esta reflexão é feita no âmbito de alguns textos feministas, recorrendo aos conceitos de Sujeito e Outro, procurando a afirmação da diferença através da criação de outros modos de ser, apesar da incompreensão, e da consequente ameaça, que a diferença pode causar na sociedade patriarcal.

Palavras-chaves: Mulher; Animal; Liberdade; Maria Velho da Costa.

Abstract: In the novel *Maina Mendes*, by Maria Velho da Costa, some female characters are repeatedly compared to animals. In this essay, we make a survey of some of these approximations between women and animals, seeking to reflect on their association with Maina and Cecily's search for freedom, and their consequent resistance to the traditional role of women. This reflection is made within the scope of some feminist texts, using the concepts of Subject and Other, seeking the affirmation of difference through the creation of other ways of being, despite the incomprehension, and the consequent threat, that difference can cause in the patriarchal society.

Keywords: Woman; Animal; Freedom; Maria Velho da Costa.

¹ IELT, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Portugal. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-7413-1422>.

Em *Maina Mendes*, primeiro romance de Maria Velho da Costa, publicado em 1969, a presença de animais é frequente: animais reais como o inesperado aparecimento de um lobo-marinho na praia, ou de insectos mais comuns, como varejeiras e aranhas; representações pictóricas de animais como as que Maina Mendes desenha; e surgem ainda, em descrições de personagens femininas, aproximações aludidas ou comparações mais explícitas entre elas e animais.

Neste ensaio, é feito um levantamento de algumas destas passagens, problematizando a aproximação entre mulheres e animais, à luz de alguns textos feministas. A partir do texto, procuramos pensar qual o potencial presente nestas aproximações, de que modo elas figuram o «infigurável» (Martins, 2020) e como estas mulheres se constituem a partir do exercício da sua liberdade, como se inventam a partir dos seus sofrimentos e desejos.

1. Maina, menina «paramentada de boneca limpa»², e o desejo de liberdade

Na primeira cena do romance, a pequena Maina desenha figuras no vidro embaciado, numa manhã de outono. Está em cima de uma cadeira, vestida como uma boneca, limpa e arranjada. Nesta imagem de uma infância

entretida com desenhos, há já alguns elementos associados a animais. Elementos da sua aparência: Maina calça botinas de pelica. Elementos aliados ao seu humor: a menina desenha com «tão pouca alegria e tão quieta ira» (Costa, 1993, 23), emoções que no texto surgem associadas primeiro a um «tal rancor» (p. 23), depois a uma «fúria de fêmea» (p. 23), e ainda a um «fero amuo» (p. 23).. De menina inocente, o retrato da criança desdobra-se em tonalidades de emoções fortes — ira, fúria, amuo —, numa intensificação que se faz pela aproximação entre os emoções de Maina e características de animais. A Maina é atribuída uma fúria, não de criança, mas de «fêmea» — o animal do sexo feminino, ou a mulher designada de forma pejorativa³ —, e ainda um amuo fero, isto é, feroz, selvagem, talvez cruel. Na descrição da menina não encontramos a esperada alegria, entusiasmo, ou mesmo tranquilidade, mais condicentes com o ato de desenhar de uma criança, ainda que estivesse aborrecida, mas cuja atividade de desenhar pudesse transformar esse aborrecimento em criatividade, em sonho. Há ainda os elementos pictóricos: Maina desenha «pássaros de vastas asas» (Costa, 1993: 23). Seriam essas asas tão largas quanto o desejo de Maina de voar? Talvez haja sonho, afinal.

² Costa, 1993: 23.

³ Segundo Simone de Beauvoir, no seu livro *O segundo sexo*, publicado em 1949. Cf. «Introdução» e «Capítulo I — Os dados da Biologia», do vol. I desta obra (Beauvoir, 2018).

A apresentação de Maina é feita por um narrador heterodiegético a partir de um momento de lazer usualmente associado a sentimentos de prazer, mas, nessa descrição, Maina surge como uma criança com um mal-estar e uma revolta que parecem exceder a sua idade e determinarão os acontecimentos posteriores. Já nesta primeira página, a menina desenha com grande fúria, mas também de forma sagaz, «[...] de uma persistência maior em ir-se ou acabar o em torno» (Costa, 1993: 23). Podíamos aqui associar os pássaros que Maina desenha a um auspício. Logo neste momento inicial é anunciado o desalinhamento da menina, bem como os dois desenlaces possíveis, ambos de rutura: ou se vai ou destrói o que a rodeia. Sobre este destino, explica a autora: «[...] só quis dizer que há crianças muito logo pessoas, muito logo inclassáveis, se se aguentam de pé, a terra à volta treme» (Costa, 1973: 72). Maina é então uma criança que cedo se torna «pessoa», ganha peso, sofrimento, revolta e consciência próprios da idade adulta, mas também é «inclassável», neologismo que brinca com a impossibilidade de caber numa classe, a classe social, e também a classe-género, exigindo-lhe que seja uma menina arranjada e limpa, que não coma paio, menos ainda com as mãos, que obedeça. Porque Maina não cabe no papel que lhe é imposto, ensaia gestos de expansão e libertação, seja na breve troca de caretas e gestos com o menino que vê na rua, seja no desenho de pássaros de asas compridas. Esta imagem lembra a apresentação de outro

menino, no romance publicado por Nuno Bragança também em 1969, *A noite e o riso*. O paralelismo dá-se ainda na página, logo na primeira:

Criado embora entre hálitos de faisão, cedo me especializei na arte de estender os braços. Dia após dia os mais laboriosos, cansativos forcejos projectavam meus membros anteriores em-frentamente. E isto assim até que perdi as mãos de vista. (Costa, 2003: 39)

Em ambos os romances há ensaios de voo para fora da sua classe social. Em Maina, começa por ser através dos desenhos, gesto mais contido, menos físico; no caso do menino, há um movimento mais amplo, uma tentativa de estender-se, de esticar os braços e alcançar o infinito, até deixar de ver as suas mãos. Em ambos, o desejo de liberdade, portanto, de libertação da sua condição de meninos-adultos-por-vir numa classe social que os tolhe.

Se, neste primeiro momento, os elementos animais surgem para descrever a menina, se apontam já para a presença, Maina, de uma disruptividade face à sua situação — enquadramento no seu género e classe social e consequentes expectativas que se têm dela atendendo a ambos, mas também imposição de limites —, e se apontam também para o seu desejo de liberdade, há outros momentos na narrativa em que esse desenquadramento é ainda mais acentuado pela aproximação entre mulheres e animais.

2. Maina-mulher-ave «em voo largo»⁴, roubar e voar, liberdade e resistência

Há dois capítulos narrados por Henrique, marido de Maina. O primeiro constitui um chamamento de Henrique a Maina, ao casamento, à sua união: «Vem Maina Mendes, cinza peito de rola [...] Vem cor de rola no gemer da botina cinza-negro» (Costa, 1993: 89). Neste capítulo, Henrique compara a sua noiva a aves: rolas, condores, uma ave serrana. Maina reveste-se, aos olhos do noivo, de uma plumagem de noiva-promessa: «[...] vens em voo largo, imaculada, laje após laje» (p. 89). Essa descrição e chamamento não são, contudo, desprovidos de incerteza e sofrimento. Maina-pássaro provoca perguntas em Henrique: «que farei de ti» (p. 89), «[...] onde me levas? Onde me vou por ti?» (p. 90). Henrique casa, embora reconheça em Maina uma potência que não pode aprisionar, patente na frase: «Não te terei» (p. 89). O fracasso da posse é consciente, ele sabe que a oferta dela é a de não se ofertar, conhece que nunca a terá — nunca terá o seu amor, a sua entrega. Não a ama por ser uma mulher independente e diferente, mas ama-a — ou acredita amá-la — apesar disso: «Usando tua recusa a meu corpo como se fora uma oferta» (p. 89).

No capítulo anterior, Maina sentenciara, em conversa com Hortelinda:

Não há neles [nos «homens de vinho fino e siso palavreiro»] querer bem a isto, o ter de acoitar a pena, o esfregão negro que trago 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. (Costa, 1993: 84)

Maina não recusa o casamento, mas aceita-o como forma — talvez a única — de se evadir da casa dos pais, de encontrar um lugar seguro onde pudesse abrigar a sua angústia e desejo incumprido, onde pudesse continuar a ser «sem dono», ou onde pudesse ser dona da sua vida, não tendo de obedecer, de subjugar-se, às vontades dos outros. Neste excerto está também contida uma desconfiança e descrença face aos homens da sua classe social, face à possibilidade de que algum homem a queira como ela é, com o seu sofrimento e desejos. Maina manifesta que só junto de Hortelinda, a cozinheira-ama-amiga, pode ser quem é. Já Henrique, vimos mais tarde a compreender que, não amando Maina pelo que ela é — o que a própria vaticina nesta fala com Hortelinda —, procura afastá-la de si, talvez também do filho. Afinal, talvez ele desejasse mudá-la depois do casamento.

Numa época em que o casamento ainda era visto como o destino mais seguro e socialmente desejável para a mulher, onde se espe-

⁴ Costa, 1993: 89.

rava que ela cumprisse o seu propósito dito «natural», ser esposa-mãe-fada-do-lar⁵, assegurando a manutenção da família burguesa, segundo o verbete «Domesticidade» (Macedo e Amaral, 2005), a escolha de Maina de casar para ter onde continuar «sendo sem dono» (Costa, 1993: 84) revela a subversão do seu desejo, visão e projeto. Há uma oposição entre o desejo de liberdade de Maina e o ideal de mulher vigente. Ao invés de procurar o casamento para «cumprir-se» no papel tradicional atribuído à mulher, Maina procura-o para a ele resistir. Maina casa, Maina tem um filho, mas Maina não é esposa, nem é mãe. Ou melhor, não o é da forma esperada pelos outros. O marido, observando-a a dormir, pensa: «Humanal pretensão esta de bem amar-te mortalmente, minha senhora esposa, nem esposa, nem senhora» (Costa, 1993: 101). Também o filho, nas suas sessões de terapia, verbaliza: «Órfão então, se o quiser, mas de fêmea» (p. 135), e «Sou filho de mãe incógnita» (p. 145). Nas falas de ambos, Maina é destituída dos papéis de esposa e mãe pelos respectivos marido e filho. Em ambas, está também presente a dicotomia «humano *versus* animal». Henrique afirma-se como humano com o desejo e o intuito de amar Maina, e embora não haja, nesta frase, uma comparação explícita da esposa a um animal, podemos pensar que a sua pretensão é humanal por oposição à de Maina, que não

o é. No âmbito desta dicotomia, presente amiúde no romance, ele está para o humano como ela está para o animal, aos seus olhos. Fernando refere-se a si como órfão de fêmea, utilizando este termo pejorativo para designar a mãe, e afirma que tem mãe incógnita, isto é, desconhecida. Em ambas as expressões, nega ter tido mãe, ou reconhecer Maina como tal.

Neste capítulo sobressai, então, uma comparação, feita por Henrique, de Maina a pássaros, o que remete para a leveza e elegância próprias da maioria das aves, mas também, e sobretudo, já que é essa a principal característica destes animais, para a sua capacidade de voar. Maina é como um pássaro, pode voar, ou pode evolgar-se, pode fugir, voando. Podemos imaginar esse voo como uma ausência, seja pela recusa da linguagem — a sua mudez desde criança —, seja pela recusa da relação de casal, ao contrário da sua profunda relação de amizade com Hortelinda, seja pela criação de um modo de vida paralelo, distinto do esperado, que Henrique não compreende e onde não cabe. Outra figura voadora a que Maina é associada é a bruxa, neste caso, por crianças, colegas do filho. Ela é Outra, não pertence ao Nós; o seu comportamento causa estranheza, incompreensão e, portanto, medo. As comparações com aves e a bruxa parecem denotar a ameaça — sentida pelos outros — perante a li-

==

⁵ Segundo o verbete «Fada do lar»: esta criatura teria o «[...] poder encantatório [que] reside na capacidade de se auto-anular em função dos valores domésticos» (Macedo e Amaral, 2005: 63).

berdade que Maina procura e a sua resistência ao papel que esperam – o marido, a sociedade patriarcal – que desempenhe.

A palavra «voar» permite-nos também brincar com o verbo *voler* em francês, que significa «voar» mas também «roubar», como faz Hélène Cixous em *O riso da Medusa*, publicado em 1975. Diz a filósofa que a mulher tem ambas as capacidades e delas se socorre para criar a sua escrita, por um lado rouba a linguagem do homem, pois «[...] a mulher sempre funcionou “dentro” do discurso do homem» (Cixous, 2023: 66), por outro, para que possa voar a partir desse roubo, a autora exorta a mulher a que desloque o discurso a partir de dentro, a que o expluda e revire, para poder criar uma linguagem sua, onde possa afirmar a sua diferença, e não oposição ao homem. Onde a filósofa se refere à escrita feminina, poderíamos ensaiar a expressão «modos de ser». Neste processo de roubar e voar, a mulher explodiria o que de si é esperado e criar-se-ia, definir-se-ia para além do esperado pelas leis, filosofia, religião, todo o conhecimento criado e escrito pelos homens. Segundo Beauvoir (2018: 15), «A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autónomo». Se a mulher é definida pelo homem como o Outro, já que «O homem é o ser, o Absoluto [...]» (p. 16), nas palavras da

mesma filósofa, cabe à mulher posicionar-se como Sujeito, e agir como um ser diferente e autónomo, que não se define em relação ao homem, numa relação hierárquica, mas em relação ao que deseja ser, definindo-se a partir do uso da sua liberdade.

Falando da escrita feminina, Cixous (2023) incita a mulher: «É preciso que a mulher escreva através do seu corpo, que ela invente a língua inexpugnável que aniquila as divisórias, classes e retóricas, regulamentos e códigos [...]» (Cixous, 2023: 64). Novamente, ao invés da escrita, poderíamos pensar em «modos de ser», sendo necessário que a mulher – cada mulher – se invente a partir do seu corpo, se crie, destruindo as divisões, as classes, as gramáticas do ser. Maina fá-lo, na sua procura de liberdade e resistência ao papel que lhe tentam impor.

3. Maina, «harpia vagabunda»⁶, voar e rapinar, ainda liberdade e resistência

No capítulo em que Henrique observa Maina a dormir, é numa noite de insónia povoada pela sua cólera face à esposa e à incúria em que vivem, mas também animada por o filho o ter chamado «pai» pela primeira vez – nomeação que parece possuí-lo de esperança e alento para mudar essa situação –

⁶ Costa, 1993: 105. Para além da Harpia, há outras referências a figuras mitológicas no romance: Afrodite, Parca, Scila (Cila). Há ainda na «fúria» da pequena Maina uma sombra das Fúrias (Erínias), que é, mais tarde, sublinhada pelo adjetivo «justiceira», que Henrique lhe atribui. A exploração destas presenças e associações seria interessante, num trabalho posterior.

que Henrique vai procedendo à descrição da esposa, evidenciando a sua representação dela e da maternidade.

Começa por descrever o seu vulto adormecido virado para o berço, a sua respiração, a forma do seu corpo, os seus odores «mornos e levemente ácidos» (Costa, 1993: 101). Vai entrelaçando apontamentos sobre a noite, o quarto, a aquisição da casa, e também inquietações sobre Maina e o casamento de ambos. A descrição vai ganhando camadas. O quarto e a casa começam por ser descritos de forma objetiva e sóbria, mas vão ganhando contornos de um espaço fechado, soturno, cheio de odores, onde reina o desleixo e a falta de asseio, «uma casa inabitável» (Costa, 1993: 102) onde os amigos já não o visitam. Maina, descrita primeiramente como uma mulher que dorme em paz, vestida de rendas, é depois chamada de «dama perdida» e «matriarca disforme», que lhe provoca azia ao ver-lhe «[...] o seio globoso e zebado de veias ou dúcteis canais de leite» (Costa, 1993: 101). Henrique prossegue com a sua descrição, fazendo considerações negativas sobre o comportamento da esposa, sobre a sua relação próxima com Hortelinda, sobre a responsabilidade que lhe atribui no descuido da casa, na falta de asseio do filho. Ainda sobre hábitos que Maina e Hortelinda têm, entre eles, os alimentares, que o repugnam. Para a intensificação desta descrição da esposa, contribuem expressões como «objecto zoófilo» (Costa, 1993: 101), e depois comparações sucessivas da esposa

a um animal indeterminado: «bufas de sono como animal cansado» (p. 103), «os olhos são de animal» (p. 104), «animal de alma desleixada a prazeres que enjeito» (p. 105). Chama-a ainda de «harpia vagabunda» (p. 105), criatura mitológica representada como ave, de garras afiadas e rosto de mulher, que raptava crianças e almas, considerada uma espécie de demónio (Grimal, 2020). Antes, Henrique tinha comparado Maina a uma ave serrana, poderia ser uma ave de rapina. Também Fernando menciona que a mãe tinha «mãos de garra firme» (Costa, 1993: 139). Estas associações de Maina a esta criatura mitológica e a uma ave da rapina, para além das relações que já foram estabelecidas, remetem-nos para o ato de rapinar, e, em concreto, de roubar comida, como no mito de Fineu. A comida parecia ser um dos prazeres que ligava Maina a Hortelinda, desde a sua infância. Henrique refere-se com repugnância aos repastos cozinhados por Hortelinda e partilhados entre elas: «[...] comendo teus manjares, dessa mulher tua, asco de gente, que te cozinha os guisados brutais, chouriçadas e sardinha ventruda sobre o pão negro» (Costa, 1993: 102). Mas enquanto «harpia vagabunda», Maina poderia ainda representar um perigo para o filho, e para a sua alma, aos olhos de Henrique. São várias as suas referências ao descuido com que a esposa cria o filho, não o fazendo de acordo com o que ele desejava e considerava adequado: «descalabro da criança sem horários de lavagem ou amamentação» (p. 102), «a criança suja da criação,

de lama, os bibes logo encardidos, as pequenas unhas irregulares dos dentes dessa mulher que te afirma roendo-as ser a única forma de não cortares a fala a teu filho» (p. 102).

A descrição que Henrique faz da mulher-esposa-mãe parece destituí-la da sua humanidade. À medida que Maina se torna cada vez mais animal na descrição do marido, a noite cerrada dá lugar ao dia, e Henrique define uma estratégia para alterar a situação familiar que lhe causa sofrimento. Estarão estes movimentos relacionados?

Anteriormente vimos como a comparação de Maina a aves podia ser lida como forma de reconhecer o seu desejo de liberdade, a sua indomabilidade, a sua resistência ao papel tradicional de mulher e às regras de conduta da sua classe social, mas também a sua estranheza, que provocava incompreensão, e até medo, nos outros. A aproximação de Maina a animais é feita pelos olhos do marido, primeiro no momento do casamento, depois, enquanto mãe. Nestes momentos, perpassa uma sensação de ameaça e perigo associados ao «modo de ser» da esposa. O processo de desumanização de Maina parece estar relacionado com três aspetos: a maternidade; o seu comportamento, que não segue os padrões da sua classe social, nem de «Fada do lar»; e, ainda, por Henrique querer mudar a sua vida e, para tal, necessitar de alienar a esposa.

Henrique apresenta uma visão externa da maternidade, como o próprio relata: «[...] e eu ensonado apenas assisto destituído de poderes à díade odorosa de pastosas fezes e roliço seio leitoso, de salivado bico» (Costa, 1993: 101). A ênfase nos cheiros, no leite, nos excrementos, aponta para as necessidades mais básicas que têm de ser atendidas nos primeiros tempos de vida do bebé. Henrique está arredado da díade mãe-bebé, de forma voluntária, ou por Maina não permitir que se envolva nesses cuidados primários. A descrição que faz da esposa neste capítulo, e que foi anteriormente comentada, incluindo as comparações da esposa a um animal, não se foca na ligação singular entre mãe e bebé, mas sobretudo na aparência da mesma, através dos aspetos relacionados com esses cuidados, que Henrique parece considerar indecorosos. De algum modo, a lente com que olha a díade remete Maina para o lugar de fêmea que cuida da cria, cumprindo o seu papel dito «natural», um dos argumentos mais utilizados para desvalorizar o papel da mulher na sociedade, no contexto das oposições «natureza *versus* cultura», «família *versus* trabalho», e «privado *versus* público». Partindo destas dicotomias, a natureza, a família e o âmbito privado estariam associadas à mulher, ao passo que a cultura, o trabalho e o âmbito público seriam domínios do homem, segundo Gisela Bock, no seu ensaio de 1991 (cf. Bock, 2008). Embora Maina seja mãe porque a sua biologia lhe confere essa possibilidade, de acordo com a moral vigente, esta não era

uma escolha da mulher, mas o seu destino «natural». Cabia-lhe, portanto, a função da reprodução e de cuidar da família — ter filhos, cuidar deles, do marido e da casa —, no âmbito privado. O homem era visto não como ser «natural», apesar de também ele participar na reprodução, mas como ser «cultural», a quem competiam as funções da produção, o trabalho, o governo da *polis*, as ciências, as artes, a vida pública. Maina tem um filho, mas não cumpre o seu papel de mãe da forma típica e esperada por Henrique e pela sociedade. Na descrição que Henrique faz da esposa, está patente a sua incompreensão, desilusão e asco pela visão que constrói da maternidade.

O segundo aspeto que parece motivar a animalização de Maina aos olhos de Henrique prende-se com o comportamento da esposa que não se enquadra nos padrões da classe social a que pertence. Não só no âmbito da maternidade, como foi exposto antes, mas também nos seus hábitos e na sua relação próxima com Hortelinda. Henrique questiona-se: «Como pude consentir-te tal séquito e tal derrelicção?» (Costa, 1993: 102). É tal a incompreensão da ligação existente entre as duas mulheres, que Henrique zomba do sofrimento de Maina quando Hortelinda morre. Mas o que mais o repugna parece ser o afastamento da esposa do ideal de mulher que ele tem, e que ambicionava encontrar nela, ou

talvez, de forma inconsciente, ambicionasse transformá-la nesse ideal, após casar.

Por último, se no capítulo do casamento Henrique se questionava sobre para onde o levaria Maina, neste capítulo ecoa o seu desejo de submeter a esposa à sua vontade, de se tornar agente, e transformá-la no seu ideal de mulher: «Mulher, quanto daria para remeter-te. Porém onde?» (Costa, 1993: 101). Não conseguindo fazê-lo, Henrique planeia o desquite da esposa, decide levar o filho consigo na viagem a Lisboa, onde contratará novos empregados para limpar a casa e instituir novas regras e hábitos na sua residência. Decreta que a senhora se sente mal e permanecerá no quarto, assim «[...] não mais vagueará entre nós como dona e senhora» (p. 104). Não podendo transformá-la, confina-a ao quarto. Deste modo, a desumanização de Maina legitima a perseguição do seu plano, que ele resume na expressão «Me retomo» (p. 103). Henrique retoma-se depois de ser nomeado «pai» pelo filho, que, desse modo, o constitui novamente como «Senhor» do seu «Domínio». Sabe-se depois, pelo relato de Fernando, que Maina está ausente de casa durante cinco anos da infância deste, por ter sido internada, embora não se saiba onde, nem exatamente porquê. Terá, de facto, atentado contra a vida de alguém — história que circulava —, ou terá sido internada (remetida e confinada) para que Henrique, afastando-a, pudesse «retomar-se»?

4. Maina e Cecily:

«como se duma e doutra não houvesse novidade a qualquer delas»⁷, ou uma outra comunicação

Fernando, filho de Maina e Henrique, é o narrador da segunda parte do livro, intitulada «Varão». Nesta parte, Fernando está num contexto de terapia e temos acesso sobretudo ao seu discurso. Pontualmente, apenas entrevemos alguma pergunta ou comentário do terapeuta, a partir das respostas de Fernando. É então nesse âmbito que contactamos com a narrativa construída por ele sobre a sua infância, a relação com o pai, com a mãe, mas também com a esposa, como a conhece e, mais tarde, como a estranha.

Tal como sucedera na narrativa de Henrique, também na de Fernando surgem descrições da esposa, Cecily, que a aproximam a animais. Essas descrições começam por estar relacionadas com a sua falta de domínio da língua portuguesa, pois Cecily é escocesa e conhece mal a língua do marido. Mas é sobretudo no dia do parto que surgem expressões mais alusivas a essa aproximação, e que parecem estar relacionadas não só com a maternidade, mas também com a estreita relação entre Cecily e Maina.

A ausência do uso de uma língua comum aproxima as duas mulheres. O discurso de Fernando refere como Maina não compreendia o

que Cecily dizia, e também o contrário, mais tarde, quando Maina contava histórias à neta Matilde. Entre elas não usam o português ou o inglês para comunicar. No entanto, as duas mulheres comunicam e entendem-se, talvez usem algumas palavras das duas línguas, talvez comuniquem através de olhares ou de gestos, talvez de outras formas. Fernando estranha: «Sempre se deram bem, se dar-se é consentir-se naquele segredo em que elas se consentiram, como se duma e doutra não houvesse novidade a qualquer delas» (Costa, 1993: 166). Mesmo quando o marido diz a Cecily que a mãe é «mentally ill», ela nega essa hipótese justificando: «You mean mad? [...] She does not think with those words» (p. 166), podendo estar a referir-se à expressão usada pelo marido para descrever a mãe, ou a insinuar que Maina teria um outro vocabulário, uma outra forma de linguagem, uma outra língua, uma outra forma de pensar, onde o conceito de loucura, tal como Fernando o concebia, não entrava, ou, onde tinha outro significado, significava uma outra forma de ser, não convencional, a presença de uma liberdade, através da libertação do suposto, do exigido, dos códigos morais.

Sobre Cecily, Fernando diz que também ela não precisava de falar português para brincar com as crianças: «Punha-os a guinchar de riso com grunhidos e trejeitos [...]» (p. 169). Cecily

⁷ Costa, 1993: 166.

parece capaz de brincar com as crianças em pé de igualdade, de comunicar com elas sem o uso da língua.

Há vários momentos de descompostura — aos olhos de Fernando — que marcam a descrição que este faz da esposa. Refere-se-lhe como «a mãe dos pequenos símios» (Costa, 1993: 170), que, já grávida, saltava ao eixo na praia, ou se sentava no chão, descalça, a comer alimentos salgados de tigelas.

A descompostura de Cecily, a sua liberdade de comportamento, parece fazer eco da de Maina, parece provir da mesma libertação do suposto, do exigido, dos códigos morais — a repetição é propositada. Seria essa a chave para o seu segredo partilhado, o consentimento em que se tinham, a tácita aceitação?

É, no entanto, no momento que antecede o parto, que as duas mulheres, bem como a sua ligação, são comparadas a animais de forma mais expressa e expressiva. Há, aliás, um paralelismo entre o momento do nascimento de Matilde e o momento da morte do lobo-marinho que tinha dado à costa. Em casa de Fernando e Cecily, ela e Maina estão fechadas no quarto, preparando-se para o parto. Fernando também lá está, mas as mulheres expulsam-no. Já na vila, a comunidade, curiosa, está na praia a observar os últimos momentos de vida de um lobo-marinho que, surpreendentemente, ali aparecera.

Antes de sair do quarto, Fernando mostra um grande desconforto e incompreensão perante o ambiente ali vivido, onde Maina dá a mão a Cecily. Nas suas palavras: «[...] me pareceu então quase obsceno o que se passava ali» (Costa, 1993: 176). Um ambiente de «obscura paixão» (p. 176), de incompreensível sofrimento, para ele, mas também de comunhão nesse sofrimento, para elas. Quando se afasta, vê-as:

Monstruosas no espelho onde estavam de novo, enquanto eu lentamente me fechava de fora, luzindo no escuro como animais ungidos e empalhados na postura duma cópula ou duma presa comum a consumir. «Go.» Eu creio que suava no corredor muito fresco e fui então a ver o animal. (Costa, 1993: 176)

Na passagem transcrita, o mal-estar de Fernando perante a cena que considera obscena fá-lo sair, a ele, de cena. Expressa-o dizendo que se fecha de fora, embora sejam elas a estar fechadas no quarto. Sente-se «de fora», excluído. O próprio ambiente de penumbra, «a negrura húmida hostil a mim [Fernando]» (Costa, 1993: 176), lembra o ambiente uterino, pequeno, escuro e húmido. O ambiente fecundo onde se desenvolve o bebé que vai ser expulso de lá. Matilde nasce. Fernando é expulso do quarto e o seu casamento parece ruir a partir daí. Fernando sai e vai ver o animal que morre na praia.

A comparação com animais ungidos e empalhados lembra rituais, sacrifícios, mortes.

Há algo de misterioso, mas também de sagrado no que Fernando vê, e no qual não participa. Já a cópula remete também para o profano, a paixão, a união; e a referência à caça lembra a dança-luta entre caçador ou predador e presa. A ideia de ameaça que temos assinalado ao longo do ensaio repete-se aqui, e de forma mais fatal. A presa parece ser Fernando, é ele que está deslocado da cena do parto e da vida de Maina, de Cecily, e depois também da filha Matilde, que se revela igualmente indomável, até no seu discurso próprio, que não se contém numa só língua, mas é criativo. Perante a força da filha — um Sujeito (Beauvoir, 2018) —, Fernando parece um Outro, que se submete, que parece não ter uma vida própria. «Meu futuro é já legado» (Costa, 1993: 188), afirma. E talvez esta seja uma frase verdadeira para qualquer pessoa, pois todos sabemos como a história acaba, mas certamente mais fatal para quem não reconhece em si o desejo de viver, como Fernando, por oposição a Maina, a Cecily e, sobretudo, à filha: «Só sei por minha filha que a vida continua disponível para mudar» (p. 221), «Pus-me então a vê-la viver, desde o início numa posição de incredulidade [...] tão mestra a vi surgir e medrar na arte de bem viver e continuar perante o murchamento do mesmo espaço que me fora dado» (p. 222).

Deste modo, Matilde faz eco do profundo desejo de viver de Maina. Diz Fernando sobre a

mãe: «[...] ela que parece tão satisfeita na determinação com que ainda sobrevive, com que sempre sobreviveu» (p. 220).

5. «Qualquer coisa maior que a justiça, a alegria prometida e adiada, a violenta fratria já, a confiança»⁸: considerações finais

Depois de fazermos um percurso por algumas passagens do texto em que as aproximações entre mulheres e animais são mais expressivas, procuramos agora sintetizar os significados que fomos ensaiando no discurso construído sobre esses excertos, e acrescentamos, concluindo, outros significados, a partir da leitura do artigo «O cão de Myra», onde Patrícia Soares Martins (2020) analisa a relação entre Myra e o cão Rambo (ou Rambô), no romance de Maria Velho da Costa, publicado em 2008, que também toma para título o nome da personagem feminina.

As aproximações entre Maina e Cecily e alguns animais podem aglomerar-se em duas ideias ligadas entre si: antes de mais, um profundo desejo de liberdade, como consequência, uma resistência a um modo de ser que assenta na perda dessa liberdade. A estes dois núcleos, podemos acrescentar o contributo de Martins (2020), com a sua ideia de representar o infigurável.

Recuperando as duas primeiras ideias, tanto Maina como Cecily manifestam (paradoxal-

⁸ Costa, 1993: 172.

mente, com tão pouca voz no texto) um profundo desejo de liberdade. Há nelas uma vontade de viver, um prazer aliado à comida, ao riso, à amizade estreita com outras mulheres, e a uma comunicação que está além da língua e da linguagem, numa pré-linguagem, como diria Cixous (2023), uma linguagem que vem do corpo, que se inventa. Essa vontade de viver não se deixa aprisionar pela moralidade dominante.

Assim, o desejo de liberdade destas mulheres origina uma feroz resistência às tentativas, feitas por outros, de a condicionar. Maina e Cecily não se deixam remeter. São ferozes na sua alegria e tenacidade em viver do seu modo e mostram-no. Neste gozo de viver há, no caso de Maina, uma recusa do homem como abrigo, patente no motivo que a leva a casar: para continuar a ser «sem dono». Quanto a Cecily, essa recusa parece ocorrer no dia do parto, quando exclui Fernando desse momento, parecendo que a ligação entre ambos se quebra a partir de então.

Liberdade e resistência são as duas faces da ameaça sentida pelos homens que as descrevem como animais, que não as compreendem, nem têm lugar no mundo delas. Henrique e Fernando casam-se desejando que Maina e Cecily, respetivamente, lhes adocçassem a vida. Mesmo Henrique, que, no momento do casamento, parece consciente de que nunca terá Maina, manifesta, no capítulo em que a descreve a dormir, como desejaria submetê-la ao papel de mulher-esposa-mãe.

A estes homens não convém a liberdade das mulheres. Convém-lhes que se comportem com recato, que não desejem, que não se imaginem além do que eles desejam que elas sejam, para sua comodidade e conforto. Em *Novas cartas portuguesas*, uma frase rima com esta ideia de submissão das mulheres: «O pudor é uma nostalgia, serve para fingir que estão mortos os vivos demasiado incômodos» (Barreno *et al.*, 2017: 141) O pudor que elas provocam n'elas é consequência de elas serem «vivas» demasiado «incômodas», por abalarem o patriarcado.

A estes núcleos acrescentamos um terceiro, a partir do referido ensaio. A propósito dos cães em *Myra*, Martins afirma: «[...] eles figuram o infigurável: o que não se pode pôr em palavras, o que é do domínio do fático e do expressivo, mas não acrescenta nada ao sentido, ficando sempre aquém dele» (2020: 205). Em *Maina Mendes*, os animais a que as personagens masculinas recorrem para descrever as suas esposas parecem, também eles, procurar figurar algo do domínio do «infigurável», algo que não se pode pôr em palavras, algo incompreensível para Henrique e para Fernando: uma potência de ser diferente, ou «modos de ser» que transcendem os papéis de género e classe; a experiência da maternidade; a relação privilegiada entre Maina e Hortelinda e entre Maina e Cecily; um desejo de viver destas mulheres patente no prazer de comer, no riso, no gozo da presença de umas nas vidas das outras, numa comunicação que

vai além do uso de palavras. Estas mulheres comunicam e, no entanto, não sabemos em que sentido, sabemos apenas que se compreendem, de forma inacessível para quem as narra, Henrique e, sobretudo, Fernando.

No mesmo ensaio, a autora refere ainda como os cães existem como sombras ao longo do texto. São seres que estão à margem, até porque já não cumprem as funções para as quais foram criados. No romance que nos ocupa, de algum modo, as personagens femininas também não cumprem – da forma esperada – as funções que lhes são atribuídas por pertencerem à sua «natureza». Estão à margem por três motivos: são mulheres, logo, são o Outro que se define face ao homem; mas também porque Maina se recusa a falar, e Cecily não fala a língua do país onde vive; e, ainda, por não cumprirem o papel de esposa-mãe-fada-do-lar, que delas se espera. Elas estão à margem, para eles e para a sociedade patriarcal. Contudo, Maina e Cecily constituem-se como Sujeitos, precisamente por não se submeterem ao que lhes é imposto pelos outros (Beauvoir, 2018). Deste modo, as aproximações entre estas mulheres e animais feitas pelos seus maridos, a sua animalização, reforçam o seu movimento de individuação, a sua constituição enquanto seres autónomos, que não se definem face ao homem, nem ao esperado, mas se inventam a partir de si, do seu corpo, do seu desejo (Cixous, 2023), através do exercício da sua liberdade (Beauvoir, 2018), afirmando a sua diferença, e não oposição ao homem (Cixous, 2023).

Sobre os trabalhos de Paula Rego, Maria Gabriela Llansol e Maria Velho da Costa, Martins (2020: 207) salienta a sua «[...] intenção de desvendar uma dimensão do sensível na arte, mergulhando no mesmo caos, no magma de um mundo incompreensível e injusto de onde fazem derivar formas compósitas, monstruosas». Em *Maina Mendes*, encontramos um eco desta leitura, sobretudo na figura que serve de título a este ensaio, a aproximação mais expressiva e violenta entre as duas mulheres e animais: «[...] como animais ungidos e empalhados na postura duma cópula ou duma presa comum a consumir» (Costa, 1993: 176). A imagem foi anteriormente discutida, mas importa sublinhar, por um lado, o seu carácter visual e grotesco, numa «forma compósita» e «monstruosa», usando as palavras da ensaísta; por outro lado, como a imagem mostra a incompreensão de Fernando perante a união das duas mulheres na maternidade, união que ele vê como aberrante, ainda que o excerto também aluda a um carácter sagrado, união que mostra uma paixão – sofrimento, cumplicidade e ligação – que as duas vivem no momento que antecede o parto, o nascimento de Holy-Holly-Matilde.

Concluimos o ensaio retomando o título deste capítulo. A frase surge quando Fernando conta como Cecily via com estranheza que as mulheres da vila nunca entrassem no mar:

Parecia-lhe antes um grande escândalo que nenhuma das mulheres a que ia achasse

tempo ou propósitos em vir despir as muitas saias, desembocar-se de lenços e entrar na água com ela. Não era assim semente do descontentamento ou de cordata esperança e antes do grande riso que se deve ao totalmente alheio e porém a ressalvo pela graça e perícia, daninha mas incólume [...]. (Costa, 1993: 172)

As mulheres incentivavam as filhas a ir para a água com Cecily, mas ficavam a vê-las ao longe. Até se esqueciam do almoço ao lume, «[...] pois que ela dissera ser possível ir à água e o homem vir e não achar que comer» (Costa, 1993: 172). Cecily mostra outra forma de agir, de estar, mostra o seu gosto pela vida, e deixa essa semente de liberdade nas mães, que incentivam as filhas, e nas meninas, que a seguiam.

A ideia de uma confiança que nasce do desejo de liberdade de Maina e Cecily, da sua resistência ao patriarcado, alimentada por uma comunicação que está além da língua e da linguagem do homem: «Qualquer coisa maior que a justiça, a alegria prometida e adiada, a violenta fratria já, a confiança» (Costa, 1993: 172).

Bibliografia

- Barreno, M. I., Horta, M. T. e Costa, M. V. (2017). *Novas cartas portuguesas*. (11.^a ed.). Publicações Dom Quixote. Lisboa;
- Beauvoir, S. (2018). *O segundo sexo*. (2.^a ed.). Quetzal. Lisboa;
- Bock, G. (2008). Questionando dicotomias: Perspectivas sobre a História das mulheres. Em: A. I. Crespo, A. Monteiro-Ferreira, A. G. Couto, I. Cruz e T. Joaquim (orgs.). *Variações sobre sexo e género*. Livros Horizonte. Lisboa;
- Bragança, N. (2003). *A noite e o riso*. Visão/Publicações Dom Quixote. Lisboa;
- Cixous, H. (2023). *O riso da Medusa*. Bazar do Tempo. Rio de Janeiro;
- Costa, M. V. da (1973). *Desescrita*. Afrontamento. Porto;
- Costa, M. V. da (1993). *Maina Mendes*. (3.^a ed.). Publicações Dom Quixote. Lisboa;
- Grimal, P. (2020). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Antígona. Lisboa;
- Macedo, A. G. e Amaral, A. L. (2005). *Dicionário de crítica feminista*. Edições Afrontamento. Porto;
- Martins, P. S. (2020). O cão de Myra. *Cadernos de Literatura Comparada*, **42**: 205-208.