

REPETIÇÕES E RUPTURAS: PERFORMANCE FEMININAS AO LONGO DE TRÊS GERAÇÕES, EM *MAINA MENDES*, DE MARIA VELHO DA COSTA

Kethlyn Sabrina Gomes PIPPI*
Raquel Trentin OLIVEIRA**

- **RESUMO:** Este trabalho propõe uma análise sobre as repetições e rupturas nas performances das personagens femininas de três gerações de uma família portuguesa pertencente à burguesia do final do século XIX até meados do século XX presentes no inaugural romance de Maria Velho da Costa, publicado pela primeira vez em 1969, *Maina Mendes* (1977). Com base no conceito de performance (Butler, 2019), busca-se compreender o complexo e gradual processo de figuração (Reis, 2018) das personagens femininas que ora realizam repetições de comportamentos que cumprem a norma social destinada às mulheres, atualizando e reificando a noção de gênero imperante naquele contexto social, ora efetivam rupturas através da negação, em todo ou em partes, da adequação de seus comportamentos àquela norma social provocando, assim, desestabilidades.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Figuração. Personagem. Performance de gênero. Maina Mendes. Maria Velho da Costa.

Introdução

É enquanto “reivindicação de uma palavra total em boca de mulher” que Eduardo Lourenço (1977, p. 9), no prefácio à segunda edição, classifica *Maina Mendes* (1977), inaugural romance de Maria Velho da Costa, publicado pela primeira vez em 1969. Ao acompanhar desde a infância até a velhice a personagem homônima, a narrativa faz ecoar silêncios voluntários que irrompem de revolta, violências domésticas estruturantes do ambiente familiar, bem como os tensionamentos de classe, gênero e raça que se presentificam nas trajetórias de suas personagens singulares em um dos mais importantes romances lusófonos.

* UFSM – Universidade Federal de Santa Maria. Bacharelado em Letras – Português/Literaturas. Santa Maria – RS – Brasil. 97105-900 – kethlyn.pippi@acad.ufsm.br.

** UFSM – Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras – Departamento de Letras Vernáculas. Santa Maria – RS – Brasil. 97105-900 – raquel.trentin@ufsm.br.

Carlos Reis (2005, p. 244) sintetiza a escrita ficcional da autora em duas tendências:

[...] por um lado, [articula] a tendência para contemplar a subversão de condições e de estatutos sociais, sobretudo os que dizem respeito à posição da mulher na sociedade, às repressões e isolamentos que sofre; por outro lado, a tendência para cultivar uma narrativa que foge aos cânones e às categorias de romance convencional, desestruturando-os de forma sistemática [...].

A escrita de Maria Velho da Costa também teve importante agência no enfrentamento à ditadura salazarista – junto de Maria Isabel Barreiro e Maria Teresa Horta, escreveu e publicou o livro *Novas Cartas Portuguesas*, em 1973, revolucionária obra que denuncia as opressões patriarcas católicas de Portugal, bem como as violências cometidas pelo fascista Estado Novo tanto em seu país, quanto nas então colônias portuguesas em África.

Além do refinado trato na escrita, “[...] a ficção de Maria Velho da Costa testemunha também, pelos interstícios de vozes e visões distintas, o tempo histórico de crises, inibições e anseios de ruptura, articulados em registro feminino [...]” (Reis, 2005, p. 311). Sobre esse tempo histórico de crises, Anne Cova e António Costa Pinto assinalam, em *O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa*, o foco destinado ao cerceamento e à restrição dos comportamentos das mulheres como elo comum de controle entre as ditaduras que emergiam no entre guerras, no sul da Europa, uma vez que foram

instauradas na sequência de processos de democratização e da emergência de movimentos feministas; e num quadro geral de aumento significativo da presença de mulheres no mercado de trabalho, todas essas Ditaduras reafirmaram no campo ideológico e político a apologia do «regresso ao lar», a glorificação da «maternidade» e de um certo modelo de «família» enquanto função primordial, ao mesmo tempo que se confrontaram com a questão da «integração» das mulheres no campo político (Cova; Pinto, 1997, p. 71).

Neste trabalho, analisaremos o modo como tais tensionamentos sócio-históricos aparecem em *Maina Mendes* e de que maneira eles se entrelaçam na construção dos processos de figuração (Reis, 2018) das personagens femininas pertencentes à família Mendes. No intuito de compreender quais são os comportamentos que atualizam as expectativas de gênero, bem como quais são os que rasuram tal conformação ao longo das três gerações narradas, alinhavaremos o conceito de performance (Butler, 2019) em nossa análise.

Fazer-se no tempo: performance e figuração

Judith Butler desenvolve a teoria da performatividade de gênero a partir do questionamento sobre a necessidade de uma identidade definida e estabilizada cuja alcunha de sujeito político do feminismo pudesse ser delimitada “[...] a fim de promover a visibilidade política das mulheres” (Butler, 2020, p. 18). Quando da primeira publicação de *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2020), em 1990, as possíveis respostas disponíveis para tal questão ocupavam o debate dos movimentos feministas, pois dada a compreensão de que “[...] a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão” (Butler, 2020, p. 19), a restrição desse sujeito-agente à categoria “mulher”, no intuito de assegurar uma base universal de agência, mostrava-se lacunar. Ainda que o conceito “mulher” tivesse sofrido um alargamento através das conclusões de Simone de Beauvoir, no importantíssimo *O segundo sexo* (2009), já em 1949, ainda restava a dicotomia entre gênero e sexo de forma binária e correlata, possibilitando, assim, o deslize para uma redução biologizante dos corpos desse sujeito-agente, e consequente negação dos tantos outros corpos destoantes dessa identidade¹. Assim, conforme Judith Butler (2019a, p. 213-214, grifos da autora),

[...] um gênero não é de forma alguma uma identidade estável do qual diferentes ações acontecem, nem seu lugar de agência; mas uma identidade tenuamente constituída no tempo – identidade instituída por meio de uma **repetição estilizada de certos atos**.

“Repetição”, uma vez que esse sistema que impõe nos corpos demanda uma sedimentação que só é capaz de ganhar força e operar com uma certa fixação na medida em que se atualiza pelo fazer de novo e mais uma vez; “estilizada de certos atos” porque não basta apenas repetir, mas há a necessidade de que determinados corpos realizem a repetição de determinados comportamentos, falas, gestos, desejos, etc. – e não outros. Ou seja, é necessário que um corpo lido e circunscrito no conceito de “mulher”, por exemplo, exerça incessantemente a docilidade, a servilidade, a abdicação de si em prol da família, o cuidado, a resiliência; em suma, que seja um corpo domesticado e contido no imaginário partilhado do que seria o “ser mulher”, pois os “[...] gêneros são instituídos pela estilização do corpo e, por isso, precisam

¹ Pontuamos que a teoria dos atos performativos de gênero se enquadra como o movimento inicial de uma longa investigação e análise filosófica que Butler constrói no intuito de compreender as razões que fundamentam uma dicotomia valorativa dos corpos na nossa sociedade: há aqueles que importam e que são/devem ser cuidados, validados e respeitados; e há aqueles que pesam, incomodam, atrapalham e, portanto, devem ser eliminados. Tais desdobramentos podem ser conferidos em *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* (2019b) e *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* (2023).

ser entendidos como o processo ordinário pelo qual gestos corporais, movimentos e ações de vários tipos formam a ilusão de um Eu atribuído de gênero imemorial” (Butler, 2019a, p. 214).

Carlos Reis conceitua figuração como um “conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos” (Reis, 2018, p. 121-122) através da atuação de três tipos de dispositivos. Os recursos linguísticos, bem como as convenções narrativas específicas utilizadas para a descrição e caracterização das personagens são denominados de **dispositivos retórico-discursivos**; os **dispositivos de conformação acional** relacionam-se às ações desempenhadas pelas personagens, ou seja, indicam “comportamentos humanos [...] implicados numa ação narrativa e nela manifestados” que “indiciam ou explicitam, de forma dinâmica, a afeição psicológica, ideológica ou moral de uma personagem” (Reis, 2018, p. 133); e os **dispositivos de ficcionalização**, aliados aos conceitos de **metalepse** e de **sobrevida**, agenciam a conversão de “uma pessoa numa personagem” (Reis, 2018, p. 130) através de uma transposição ontológica entre real e imaginário. A capacidade de extração dos limites do universo ficcional, pelas personagens, através do ato de leitura, possibilita “sentidos renovados ao texto”, “atualizando-o, na esfera das preocupações, dos anseios e das experiências de vida do leitor [e da leitora]” (Reis, 2018, p. 127).

Aliamos os conceitos de figuração (Reis, 2018) e performance (Butler, 2019a), portanto, em razão do critério temporal de ambos. A abertura ontológica do conceito de performance parece-nos potencializar os conceitos de figuração e sobrevida, conforme cunhados por Carlos Reis, na medida em que nos permite pensar o processo de fazedura da personagem, até mesmo para fora do texto literário, que primeiro lhe conferiu a possibilidade de existência “[...] enquanto representação ficcional da pessoa” (Reis, 2018, p. 123), em razão dos “sentidos axiológicos e ético-morais” que interpelam a leitora e o leitor “e assumem vigor pragmático” (Reis, 2018, p. 128) em um incessante processo de construção e interpretação, tal qual o conceito de performance, pois

os gêneros não são passivamente inscritos nos corpos e nem são determinados pela natureza, pela língua, pelo simbólico ou pela esmagadora história do patriarcado. Gênero é aquilo que colocamos, invariavelmente, sob controle, diária e incessantemente, com ansiedade e prazer (Butler, 2019a, p. 229).

Mãe, Maina, Matilde: repetições, rupturas [retiradas]

A história de *Maina Mendes* (1977) perpassa três gerações de um núcleo familiar pertencente à burguesia portuguesa do final do século XIX até a segunda

metade do século XX, por volta dos anos 1968, em Lisboa. Não obstante, pela multiplicidade de focos narrativos (Leal, 1985) e não linearidade da história, a concatenação dos acontecimentos vai se cosendo ao longo de três partes bem distintas entre si, quais sejam: “A Mudez”, dividida em doze seções, nas quais acompanhamos, através de uma voz predominantemente externa ao universo diegético, o início da formação de Maina Mendes, desde a sua infância recheada de conflitos com a mãe e os modos em que a pequena menina se refugia na relação de cumplicidade que constrói com Hortelinda, empregada da família Mendes, bem como no seu silêncio voluntário, até o seu casamento com Henrique, a saída da casa dos pais, a gestação e o nascimento de seu primeiro e único filho, Fernando, e a morte de Hortelinda; “O Varão”, também com doze seções, é narrado por Fernando, durante suas sessões de análise, em um processo de investigação sobre o próprio passado, bem como sobre as relações que construiu em sua vida adulta com Cecily, sua esposa, e Matilde, sua filha; e “Vaga”, com apenas duas seções², com um pequeno recorte de jornal noticiando o suicídio de Fernando, a última carta de Matilde ao pai e um monólogo de Maina já envelhecida.

A construção da atmosfera do interior de uma casa e de umas “botinas de pelica” abrem o romance:

[h]úmido na manhã, o prédio de azulejo ressuma estrias de água que descem com lentura. Os vidros das janelas estão opacos e desenha-se com a ponta do dedo um arco de correr e o pau de guiá-lo. Em cima da cadeira pesada de arrastar, de assento aveludado e sombrio, estão as botinas de pelica de Maina Mendes [...] (Costa, 1977, p. 23).

Temos a apresentação de uma casa que está úmida, suando, os vidros com acúmulo de ar quente condensado, possibilitando, assim, que a pequena Maina faça desenho neles. A descrição desse ambiente é composta por elementos textuais que já possibilitam a delimitação da moradia de uma família burguesa, pois a descrição da cadeira como “pesada de arrastar” nos indica a utilização de uma madeira de boa qualidade em sua confecção, tal qual a presença do veludo como material utilizado em seu estofamento³. A indicação de uma criança desenhando sozinha em um vidro embaçado, num primeiro momento, não gera qualquer estranheza. A voz que narra, não obstante, segue:

² Por “seções” aqui estamos nos referindo aos intervalos do texto marcados com quebras de páginas e sempre antecedidos por epígrafes de variada autoria.

³ Na composição do ambiente, há ainda a pelica das botas de Maina; trata-se de um couro nobre que, por ser muito macio e resistente, era/é utilizado para confeccionar luvas e sapatos e, antes, na confecção de jaquetas curtas para proteção dos ombros de soldados das cavalaria portuguesas.

[d]e compostura grave, paramentada de boneca limpa, Maina Mendes desenha [...]. Muitas crianças o fazem na mesma manhã de Outubro a vir, mas nenhuma com tão pouca alegria e tão quieta ira [...] e não há crianças a estar por sobre uma cadeira de sala por tempo tanto, desenhando no vidro com tal rancor, [...] Maina Mendes [...] distingue-se por uma qualidade de fero amuo marcado desde o início, pela firma constância em desapontar, não pela vivacidade, mas pela parcimónia e pala contenção levadas até ao absurdo (Costa, 1977, p. 23-24).

Estar “paramentada de boneca limpa”, ou seja, fantasiada de boneca, escondida dentro e atrás dos adornos e das limpezas ritualísticas, enfatiza ainda mais o mau humor da menina que não cabe naqueles trajes, naquela casa, nem sequer naquelas expectativas criadas e despejadas sobre ela: não se encanta com os laços e vestidos e brincos e demais itens que compõem o universo imposto ao feminino dessa classe que possui dinheiro para adquirir tais adereços. Assim, desde a infância, Maina figura uma “criatura demasiado habitada por heranças outras, tenaz na ímpia solidão e avessa à domesticidade” (Costa, 1977, p. 24). A indicação de que “[p]or toda a vida Maina Mendes sagraria assim, dessa crua distância, o direito ao absurdo dos demais e seu” (Costa, 1977, p. 33) deixa ver a constante e eterna condição de estranhamento de si e do seu lugar em uma não compreensão dos papéis que deveria cumprir, bem como das possibilidades que lhe foram sempre tolhidas. Maina é, por fim, uma personagem deslocada no espaço e no tempo, na classe e no gênero aos quais foi circunscrita, uma vez que o seu comportamento contrário ao esperado causa rasuras – e, ao longo do romance, até mesmo rupturas – nos modos disponíveis à performatividade feminina do final do século XIX no seio de uma família pertencente à burguesia portuguesa.

Talvez como único elemento de semelhança entre mãe e filha, a apresentação da mãe de Maina Mendes também é precedida pela descrição da atmosfera do espaço em que a personagem está e a ação que ela executa. Depois da delimitação da clausura do quarto, há a aparição da mãe de Maina – que não será nomeada: o dia mal amanheceu e ela já está posta frente ao seu espelho “no ainda pouco claro da manhã”, quase imobilizada por seu *corset* de “barbas de baleia”, arrumando o cabelo que vai “sendo erguido”, analisando as peles do rosto que já não estão mais tão firmes e agora formam “vários declives” (Costa, 1977, p. 24) em sua face. A repetição não refletida de movimentos do ritual de cuidados de beleza antes mesmo do raiar do dia em que a mãe de Maina está imersa é evidenciada pelo comentário da voz que narra quando esta afirma que “[...] o pensamento ali não é” (Costa, 1977, p. 24). Ao avançar da narrativa, podemos alargar a ausência de reflexividade dos comportamentos da mãe de Maina, na medida em que ela age como um avatar da “mulher portuguesa” endossada pelas cartilhas de valores morais do Estado Novo salazarista de sua época.

O conflito de classes também é um dos elementos tematizados ao longo do romance. A descrição dos móveis da casa, a presença de Hortelinda como criada-serviçal da família, bem como a disponibilidade de tempo às rotinas matinais de embelezamento da mãe de Maina evidenciam a pertença dessa família à classe burguesa de Portugal do início do século passado. No início de “A Mudez”, na sequência da cena em que Maina está posta em frente à janela da sala, temos a ambientação de fora da casa a partir da chegada dos trabalhadores que vendem hortaliças em uma feira no entorno daquele casarão. Há um “rapaz sem sapatos” (Costa, 1977, p. 26) que percebe os desenhos de Maina no vidro embaçado e os tenta adivinhar/compreender e em um “[r]ijo momento sem estima, rijo momento o do embate vero das criaturas sem pertença e sem partilha, centelha de movimento, isenção da falsa paz do reconhecido” (Costa, 1977, p. 26), ocasionando uma brevíssima suspensão do antagonismo social daquelas duas crianças, deixando-os próximos em seus não pertencimentos. Não obstante, tal reconhecimento é logo rompido e o espaço público da rua “[...] rebenta em gritos, em rede de galinheiros, perus assustados que se adelgaçam do pau que os comanda, vacilando em grupos abaixo de Maina Mendes” (Costa, 1977, p. 27), devolvendo a menina à sala que lhe pertence “por direito de mercê” (Costa, 1977, p. 28).

As autopercepções antagônicas das personagens femininas da família Mendes são ponto chave e constante do conflito entre mãe e filha. Ápice de tais tensões é o tapa que a mãe disfere no rosto de Maina, após a menina imitar um gesto realizado pelo jovem que estava descalço e vendia hortaliças na rua, gesto considerado obsceno e impróprio àquela menina. Depois do tapa, Maina cai convulsa no chão e, recuperada, opta pela mudez como ato de rebeldia, rompendo o elo que ainda a poderia ligar ao seu entorno. A presença do diagnóstico de um médico da família expõe a estrutura institucionalizada e normativa agindo sobre o dissidente comportamento da pequena Maina, pois uma criança que não fala apesar de “[o]s órgãos da fala est[arem] sâo[s]” e vinda de berço de “gente bem nascida” (Costa, 1977, p. 42) não corrobora para a harmonia do funcionamento social e familiar e é de pronto classificada como “uma grande nervosa”:

[a] má vontade, as ruins inclinações deste tipo, como direi, de comportamento, comprehensíveis aliás, sendo uma grande nervosa, o comportamento histérico, e perdoe-me vossa excelênci, minha senhora, a lhaneza com que me profiro, a histeria numa criança de tão tenra idade deve até ser tomada a pulso. Choques violentos são a evitar, mas tomar a pulso, vergar, sr. Álvaro Mendes. Tempos estamos passando em que se carece de menos fantasia nas meninas e mais galhardia nos mancebos (Costa, 1977, p. 42).

Ainda que cesse o silêncio voluntário depois de um longo tempo, Maina realoca a mudez ao seu corpo púbere no qual “[...] sempre pareceu saber ao que

vem e como bem se oculta o sangue dos meses”, preservando a si como “besta fera [que] sobrevive cordata entre os humanos” (Costa, 1977, p. 67). Mais um dos mecanismos de sobrevivência da personagem é a (des)ventura de um casamento por conveniência, pois através dessa instituição não estava em busca de um marido, ou mesmo de uma companhia, mas de uma “[...] guarida segura para seguir sendo sem dono e sem repouso que [lhe] quebr[asse]” (Costa, 1977, p. 84). Henrique ocupou esse lugar e, junto de Hortelinda, Maina recomeça outra casa e outra família.

A segunda parte do romance, “O Varão”, funciona como uma verificação dos fatos apresentados de forma diluída e, por vezes, ambígua de “A Mudez”. Ainda que se trate de um narrador autodiegético, Fernando, o filho de Maina, que em suas várias sessões de análise tenta, através da narração, ordenar e compreender suas memórias, os relatos evocados pelo personagem acabam concatenando e fazendo ver a ordem de alguns acontecimentos narrados na primeira parte. É em um jorrar de lembranças costuradas que Fernando deixa saber as histórias que lhe foram contadas ao longo do tempo sobre sua mãe:

[m]as que iria eu dizer-lhe? Que creio que tudo começou com uma crise de mudez na infância, seguida de mais que esporádicas convulsões? Que foi rapariga bela e requestada, de muito convívio e, ao que parece, de extremo bom gosto, se bem que sem espírito, cito a correspondência de meu pai. Que todo comportamento se lhe alterou após sair de casa dos pais para nossa casa [...]. Que desfleteava a família que por isso hoje totalmente desconheço. E o mais, que já eu próprio vi. [...] Quanto ao que motivou o internamento de afinal cinco longos anos jamais o saberei ao certo. Meu pai deixou facturas e pequenos apontamentos referentes a esse tempo, mas pouco se infere de certo mais do que por criados e ditos fui sabendo. Depois da morte de uma velha cozinheira que trouxera de casa de meus avós e a quem tratou durante a doença com, ao que consta, desvelos que me parecem nela inverosímeis, fechou-se comigo e com uma das pistolas de meu pai num dos quartos do andar de cima. Antes de arrombarem a porta, ao que parece foi meu pai a fazê-lo, desfechou a arma três vezes pela janela, para o largo (Costa, 1977, p. 190-191).

A simplificação do relato carrega a mágoa e a confusão do filho que se sentia preterido, ora pela atenção que a mãe dispendia a “uma velha cozinheira”, ora pelo “internamento de afinal cinco longos anos”, mas todos os elementos enumerados nesse fluxo de recordações de Fernando estão presentes de formas mais ou menos explícitas na primeira parte do romance, reforçando que a inadequação de Maina ao sistema de regras comportamentais era percebida por todas e todos.

Nascida no verão de 1947, porém, Matilde traz o calor e a luz da utopia em um novo corpo possível de mulher. A neta de Maina aparece pela primeira vez através dos processos de rememoração do pai em suas sessões de análise quando

afirma ter recebido uma carta da filha. Essa seção do romance mescla as lembranças do dia em que Matilde nasceu e de como “naquela hora, [sua] mãe triunfava”, devolvendo o sorriso a “cara [que] era um oco” (Costa, 1977, p. 182) de Maina, com os fragmentos relatados na missiva ora em português, ora em inglês, marca do afastamento linguístico da jovem que morava em Londres. Essa personagem também pode ser compreendida enquanto menção ao grande fluxo migratório de jovens portugueses, durante o período da ditadura salazarista, no intuito de seguirem suas formações escolares em países com outros regimes políticos.

Não obstante, é com seu corpo à beira mar que Matilde mostra-se simbolicamente fora das repetições impostas e limitantes daquela família e, em última instância, daquela sociedade:

[e]la é fruto do desejo dela que se nos impôs e não o contrário. Ah, recordo-me, recordo-me de a ver banhar-se, já adolescente, eu na praia, ela ao longe, [...] sem que o corpo lhe parecesse vir esforço, toda num abandono e numa magnífica solidão dando-nos as costas, a nós, à casa, a toda a terra, sem que daí lhe viesse susto ou canseira, [...] (p. 211, grifos nossos).

Essa breve passagem nos evidencia as distâncias já alcançadas por esse corpo que “dando-nos as costas”, ainda que seja em uma corriqueira tarde de lazer familiar na praia, indica a não ocupação aflita com um “nós” familiar, nem com a casa, nem com qualquer que seja “toda a terra”, pois aquele corpo não transparece sentir qualquer “susto ou canseira” em tal atitude. Matilde é agora “fruto do desejo dela”, não mais dos desejos e das imposições da família, da casa, da nação. O corpo da utopia que ao dar as costas, dar de ombros, rasura o aprisionamento que antes “paramenta[va] de boneca limpa” (Costa, 1977, p. 23) a infância feminina, asfixiando-a pelas imposições do conjunto de regras sociais e familiares. Ainda que essa passagem não nos permita inferir uma libertação absoluta de Matilde de todo o peso e de toda a demanda que um corpo lido enquanto pertencente ao universo feminino possui, pois “[a] transformação das relações sociais está [...] na transformação de condições sociais hegemônicas” (Butler, 2019a, p. 222), podemos, não obstante, concluir que sobre seus ombros já não pesam os mesmos nós das amarras comportamentais reforçados pelo seio familiar burguês que aprisionou Maina, sua avó.

Considerações finais

Percebemos, por fim, que dadas as costuras realizadas entre o conceito de figuração das personagens e de performance de gênero, *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa, apresenta e rompe com a

sedimentação das normas de gênero que produz o fenômeno particular do sexo natural, ou da mulher de verdade, ou qualquer outra ficção social que se faça presente e seja convincente; essa sedimentação [produz] um conjunto de estilos corporais que, de maneira reificada, são apresentados como configuração natural dos corpos, divididos em sexos que se relacionam de forma binária (Butler, 2019a, p. 220).

Há, no romance, personagens femininas que reiteram e auxiliam na sedimentação dos comportamentos esperados das mulheres durante o período de cerceamento de liberdades e intensa violência operada pelo Estado Novo salazarista, como podemos apontar na figuração da personagem que ocupa o lugar da mãe de Maina, que nem sequer possui um nome, restringindo-se ao papel imaginário de uma mãe que deve servir ao marido, cuidar da casa e ensinar a sua filha a melhor e mais adequada maneira de repetir tais gestos e comportamentos. Em outras palavras, sua missão “[...] era a de se ocupar do lar e de ser a sua guardiã. A sua influência benéfica não se limitava aos seus filhos, reflectia-se em todo a casa: cabia-lhe assegurar a tranquilidade de espírito do seu marido e o ambiente harmonioso do lar” (Cova, Pinto, 1997, p. 73).

Porém, como “[...] o gênero não é uma escolha radical ou um projeto que reflete uma simples escolha individual, ao mesmo tempo que não é imposto ou inscrito sobre o indivíduo”, pois “[o] corpo não é passivamente marcado com códigos culturais, como se fosse um recipiente sem vida de relações culturais sagradas e preconcebidas” (Butler, 2019a, p. 223), há espaço para rasuras e possíveis rupturas nas ações das pessoas e das personagens, como é o caso da constante e persistente resistência de Maina, bem como o afastamento de Matilde, uma vez que

[...] a base da identidade de gênero é a contínua repetição estilizada de certos atos, e não uma identidade aparentemente harmoniosa, as possibilidades de transformação dos gêneros estão na relação arbitrária desses atos, na possibilidade de um padrão diferente de repetição, na quebra ou subversão da repetição do estilo mobilizado (Butler, 2019a, p. 214).

PISSI, K. S. G.; OLIVEIRA, R. T. Repetitions and ruptures: female performances over three generations in *Maina Mendes* by Maria Velho da Costa. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 123-134, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** This paper proposes an analysis of the repetitions and ruptures in the performances of the female characters of three generations of a Portuguese family belonging to the bourgeoisie from the late 19th to the mid-20th century in Maria Velho da Costa's first novel, published for the first time in 1969, *Maina Mendes* (1977). Based

on the concept of performance (Butler, 2019), the aim is to understand the complex and gradual process of figuration (Reis, 2018) of the female characters who sometimes repeat behaviours that comply with the social norm for women, updating and reifying the notion of gender that prevails in that social context, and sometimes break with it by denying, in whole or in part, the adequacy of their behaviours to that social norm, thus causing destabilization.

■ **KEYWORDS:** *Figuration. Character. Gender performance. Maina Mendes. Maria Velho da Costa.*

REFERÊNCIAS

- BEAUVIOR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Pê Moreira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a. p. 213-230.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1; Crocodilo, 2019b.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto?. Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- COSTA, Maria Velho da. **Maina Mendes**. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- COVA, Anne; PINTO, António Costa. O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. **Revista Penélope**, Lisboa, n. 17, p. 71-94, 1997.
- LEAL, Ana Maria Gottardi. A multiplicidade dos focos narrativos em *Maina Mendes*. **Estudos Portugueses e Africanos – EPA**, Campinas, n. 5, p. 61-74, 1985.
- MONFARDINI, Adriana. **Construções identitárias em Maina Mendes de Maria Velho da Costa**. 2006. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.
- REIS, Carlos (coord.). **História Crítica da Literatura Portuguesa**. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo, 2005.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

VIEIRA, Susana. O silêncio (de *Maina Mendes*) – a literatura como ponto de ruptura; conciliação com a deformação. In: SOARES, Carolina Esteves; RUFINO, Carolina; ISAAC, Francisco; MAGALHÃES, José Malheiro (coord.). **Phármakon**: do combate da enfermidade à invenção da imortalidade. Porto: Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória – CITCEM, 2018. p. 383-392.

