

O espaço do corpo e o corpo da escrita em *Casas pardas*, de Maria Velho da Costa

The Body's Space and the Body of Writing in Casas pardas, by Maria Velho da Costa

Maristela Kirst de Lima Girola*
Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos

168

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar algumas ideias de cunho feminista e as inovações textuais presentes no romance *Casas pardas*, de Maria Velho da Costa, tendo como ponto de partida a fenomenologia de Merleau-Ponty, revisitada por pensadores como Simone de Beauvoir. O foco de análise é a personagem feminina, Elisa, que, ao se tornar escritora, descobre um espaço para transformar a realidade das mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Velho da Costa. Feminismo. Personagem feminina. Romance.

ABSTRACT: This essay aims to analyze the feminist ideas and the aspects of textual innovation in the novel *Casas Pardas*, by Maria Velho da Costa, considering phenomenology of Merleau-Ponty, from the point of view by authors like Simone de Beauvoir. The focus is the character feminine, Elisa, a woman that is becoming a writer and discovering a space for change women's reality.

KEYWORDS: Maria Velho da Costa. Feminism. Feminine Character. Novel.

* Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

Introdução

Maria Velho da Costa, consagrada já por *Maina Mendes* (1969) e por *Novas cartas portuguesas* (1972), publica, em 1977, o romance *Casas pardas*, firmando-se como uma das mais importantes escritoras da prosa de língua portuguesa. A escritora lusa recebeu diversos prêmios, entre eles, o Prêmio Camões, em 2002. Em *Casas pardas*, através de uma narrativa de experimentação densa, Maria Velho da Costa propõe uma nova linguagem e constrói uma obra de contestação frente aos valores falocêntricos.

Neste artigo, buscaremos demonstrar que no romance *Casas pardas*, temos, ao nível da ficção, o desenvolvimento de algumas teses feministas, como as explicitadas por Ana Gabriela Macedo (2001, p. 276-277), ao abordar a recente visibilidade dos estudos feministas no contexto nacional português:

Se as mulheres tentarem descobrir e exprimir a sua própria identidade de forma a trazerem à superfície o que foi reprimido pela história masculina, têm de começar pela descoberta do seu corpo e da sua diferença libidinal.

169

Percebemos, no texto de Maria Velho da Costa, a presença de três ideias centrais de cunho feminista como (1) a formação de uma identidade feminina a partir do corpo e da libido, (2) a necessidade de transformação da linguagem e, finalmente, (3) a colocação da mulher como sujeito que vê e comunica, ao invés da mulher como objeto do olhar ou do discurso. Ao longo deste artigo, procuraremos explicitar cada uma dessas ideias, tendo como foco de análise a personagem feminina, Elisa, uma personagem escritora.

Exposição

A primeira ideia levantada, ou seja, a formação de uma identidade feminina a partir do corpo e da libido justifica-se pela necessidade inicial de situar, de

estabelecer um lugar de onde fala a mulher. De acordo com Adrienne Rich (2002, p. 17), o corpo da mulher funciona como “a localização do território do qual se possa falar com autoridade como mulher. Não transcendendo este corpo, mas sim reclamando-o”. A subjetividade feminina é construída, portanto, a partir de seu corpo.

A fim de compreendermos a importância do corpo para a construção do sujeito feminino, julgamos necessário recuperar o que propõe a fenomenologia de Merleau-Ponty, com o conceito de “corpo próprio”: “O corpo próprio comporta-se como sujeito; é sujeito-corpo” (SOMBRA, 2006, p. 25). É o corpo próprio quem “participa e impõe sua forma de organização ao mundo e ao modo de percepção de toda a realidade” (p. 25-26). O corpo é o que possibilita a percepção como o ponto de união entre o mundo e a consciência. Se o pensamento objetivo “presume-se situado fora da realidade, contemplando-a de ‘fora’” (p. 48), a percepção “é atividade de um corpo situado, a visão do mundo se dá a partir de um ponto de vista (nosso corpo e nossa situação) sobre o mundo” (p. 48).

Sombra (2006, p. 115-116) afirma que a novidade dessa abordagem reside “na introdução da noção de *campo fenomenal*” em que o mundo percebido como campo fenomenal e intersubjetivo “pressupõe um corpo perceptivo que não é coisa nem ideia, mas espacialidade [...] um corpo que existe situado no espaço e no tempo com outros corpos, sexuado e temporal” e “que não é da ordem do pensado mas do vivido”. Nessa perspectiva, “mais do que passividade, a percepção é atividade vivida por um organismo vivo e uma subjetividade-corpo” (p. 118).

As ideias fenomenológicas de Merleau-Ponty, ao valorizarem o sujeito-corpo e a percepção, servirão de ponto de partida para os debates feministas, como verificamos no discurso de várias pensadoras. Simone de Beauvoir (s/d, v. I, p. 54), em *O segundo sexo*, define o corpo como elemento essencial da situação

feminina, “se o corpo não é uma coisa, é uma situação: é a nossa tomada de posse do mundo e o esboço de nossos projetos”, mas se “o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo [...] não é ele tampouco que basta para a definir”, pois “ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade (BEAUVOIR, [s.d.], v. I, p. 57).

Assim, Beauvoir entende o corpo como elemento essencial para compreender a situação da mulher, mas não para defini-la totalmente. Rich (2002, p. 18) propõe o “começar com o material” como uma forma de opor-se à “idolatria das ideias puras, contra a crença que as ideias têm vida própria e que flutuam sobre as cabeças das pessoas vulgares- das mulheres, dos pobres, dos não-iniciados”. Dessa forma, valoriza-se a percepção e a experiência empírica. Para Elaine Showalter (2002, p. 41), a necessidade da crítica feminista de reafirmar “a autoridade da experiência” objetivou fazer frente à “crítica científica [que] tudo fazia para se expurgar do subjetivo” e se afigurou mais do que em “impasse teórico” em “uma fase evolutiva”. Segundo Gisela Bock (2008, p. 80), “mais recentemente, a investigação, tendo como tema o corpo das mulheres, tem vindo a demonstrar até que ponto este é historicamente condicionado e dependente do contexto cultural”.

Showalter (2002, p. 52) salienta que “as ideias sobre o corpo são fundamentais para a compreensão do modo como as mulheres conceptualizam a sua situação na sociedade”, entretanto, “não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediatizada por estruturas linguísticas, sociais e literárias”.

Daí advém a preocupação com a segunda ideia, inicialmente, por nós enumerada: a necessidade de transformação da linguagem. Ao pensar sobre “qual a *diferença* da escrita das mulheres?” (SHOWALTER, 2002, p. 45), surge o conceito de *écriture féminine* como inscrição do corpo feminino e da diferença feminina na linguagem.

Nesse contexto vanguardista, buscamos entender o texto de Maria Velho da Costa. Já com seu primeiro romance, *Maina Mendes* (1969), a escritora desafia “os papéis sociais e sexuais esperados das mulheres” com uma protagonista que “perde a fala, reinventando uma outra, nova” (AMARAL, 2010, p. xv). Junto com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, em 1972, publica *Novas cartas portuguesas* que não somente incorpora as teorias feministas da época como se constitui em um extraordinário marco literário, contendo três características “que viriam a ser centrais para a literatura contemporânea: a intertextualidade, a hibridez e a alteridade”, mantendo-se como obra ainda de interesse atual, “pelo seu amplo significado em termos políticos e estéticos, [o livro foi - e permanece -] uma obra fundamental [...] um contributo inestimável para a história das mulheres” (AMARAL, 2010, p. xx-xxi).

Em *Novas cartas portuguesas*, conforme Maria de Lourdes Pintasilgo (2010, p. xxviii-xxix), há “a reivindicação obsessiva do corpo como primeiro campo de batalha onde a revolta se manifesta” e “como lugar preferencial da denúncia da opressão das mulheres [...] funciona como metáfora de todas as formas de opressão escondidas e ainda não vencidas.” Segundo Maria Graciete Besse (2006, p. 1-5), a publicação do livro, em plena primavera marcelista, funcionou como um ato político simbólico que provocou uma feroz reação da censura, sendo as autoras acusadas de pornografia e ultraje à moral pública.

Em *Casas pardas*, o diálogo com as correntes feministas mantém-se, bem como a referência à escrita de outras mulheres e vemos claramente a importância do corpo e da palavra para a constituição da personagem feminina: “há que aprender a manejar este feixe de coisas dúcteis mas inesperadamente ponderáveis, o corpo, que às vezes me leva o que em mim fala” (COSTA, 1986, p. 77).

Faz-se presente também o diálogo com as teorias da desconstrução como as de Jacques Derrida, o que se observa no trecho a seguir onde detectamos a referência ao conceito de sapato discursivo em que “o texto é um sapato” (SANT’ANNA, 2008, p. 151), procurando responder à indagação: “Se você tivesse que comprar sapatos, de quem os compraria? Em que sapataria você entraria?” (p. 151):

Como se calça uma pessoa que vai escrever pelas ruas, que vai principalmente isso, uma pessoa fêmea? Com os sapatos da Agustina que devem ser o que de mais parecido se faz em calçado no Porto com o que de mais parecido se fazia em calçado no Porto? Como os da Irene Lisboa, saldos da seção do Grandella nos anos trinta, se a havia? Como a Virginia Woolf, os mais feios da melhor loja, duas vezes ao ano, por atacado, como os da Gertrude Stein, duas fivelas de strass sem sola? [...] Se Eu escrever, então terei a certeza que a escrita é também uma coisa frívola como um sapato pensado. Até lá tenho que me comover por não saber o que hei-de calçar-lhes (COSTA, 1986, p. 75).

A construção da mulher como sujeito, no romance, dá-se por meio da afirmação do corpo feminino e da escrita. Jones afirma que “enquanto o corpo feminino é visto como uma fonte direta da escrita feminina, um poderoso discurso alternativo aparece como possível: escrever a partir do corpo é recriar o mundo” (JONES, 2002, p. 83). Essa ideia está de acordo com a proposta fenomenológica de Merleau-Ponty, na qual, como vimos, já Simone de Beauvoir apoiava-se, ao entender o corpo como “elemento essencial de sua situação” e “instrumento de nosso domínio do mundo”, mas jamais como uma condenação “a conservar para sempre essa condição subordinada” (BEAUVOIR, [s.d.], v. I, p. 52).

Maria Velho da Costa utiliza o corpo feminino como ponto de vista para recriar o mundo, para mostrar o mundo a partir de um olhar feminino, atingindo, assim, a terceira ideia que mencionamos no início deste artigo: a colocação da mulher como sujeito que vê e comunica, ao invés da mulher como objeto do olhar ou do discurso.

Por meio da construção de uma personagem escritora (Elisa), Maria Velho da Costa apresenta a mulher como criadora e não como criatura, trazendo à tona a discussão acerca da criatividade feminina. Susan Gubar lembra-se da figura usada por Derrida para criticar o falocentrismo no processo literário, isto é, a identificação da pena com o pênis: “Este modelo da pena/pênis que escreve sobre a folha virgem participa numa longa tradição que identifica o autor como masculino que é primário e o feminino como sendo a sua criação passiva” (GUBAR, 2002, p. 102). Essa tradição que deixa a mulher de fora “da produção da cultura, ao mesmo tempo que a reifica como artefato cultural, é obviamente problemática para as mulheres que querem apropriar-se da pena, tornando-se escritoras” (p. 102).

A personagem Elisa rompe com essa tradição, apropria-se da pena masculina, da intelectualidade que herdou do pai e planeja para o futuro matricular-se na universidade, “ratificou a sua intenção de matricular-se na universidade, fazer estudos sérios e imiscuir-se na vida de coletivos muito grandes, estando lá, sempre é um princípio” (COSTA, 1986, p. 380) e escrever, “achava Elisa que entenderia escrevendo” (p. 381), inaugurando um novo tipo feminino:

Percebe então [...] que nunca será poeta, há uma doação que não dá. Jamais estará cega sob fulgor que queime a voluntariedade da mão. Ela olhará nos olhos a majestade das coisas disconformes buscando com elas a amena familiaridade de uma conversa de café lisboeta, de cama pós-orgasmo (COSTA, 1986, p. 394).

Da passagem inferimos que a escrita de Elisa será a prosa e que nessa atividade haverá prazer. Uma relação entre literatura e sexualidade é estabelecida, para falar do romance moderno e das próprias técnicas narrativas, a fim de mostrar e discutir o que é o processo de escrita: “A literatura moderna serve para demonstrar a irrelevância da evidenciação de processos de mostrar. O sexo não morre por arregaçada a saia, quando muito constipa-se” (COSTA, 1986, p. 376).

Acreditamos que o corpo só pode ser fonte de um novo discurso quando situado *socialmente*. Identificamos essa preocupação em Maria Velho da Costa que não se esquivava em situar suas heroínas na sociedade portuguesa, em falar de seu país, relacionando-o ao restante do mundo. Sua posição como escritora condiz com a seguinte argumentação de Jones (2002, p. 94-95):

A escrita das mulheres será mais acessível tanto a escritoras como a leitoras se a reconhecermos como uma resposta consciente a realidades socioliterárias, em vez de a aceitar como um extravasar da comunicação não mediada de uma mulher com o seu corpo.

Identificamos na personagem Elisa a necessidade de escrever sobre a mulher, “sobre a história de sua opressão pelos homens e por instituições pensadas por e para os homens” (JONES, 2002, p. 88). Seu ponto de partida, seu laboratório de escrita, é o ambiente doméstico onde a mulher estivera, por séculos, encerrada:

E mais lhe parecia que agora era questão de esfregão de palha de aço, cadernos de apontamentos escolares, agenda de encontros memorizada, cabaz de compras, ficheiro de leituras, coisas assim simples. Do resto ela sabia algo mais que o comum, parecia que isso teria a ver com escrevê-lo ou falar disso, mas de um outro cotidiano mais forte. Olhando para o espelho [...] acrescentava ainda que era já mulher e que sim, sim, também isso se veria depois, da diferença de solidões, de gestos milenares. Estava carecendo de ser perfeita em mais matérias, Que saberei das mulheres se não lavar, fritar, esfregar? E escrevia então assim em espécie de diário de bordo, só não sabia de que embarcação ou viagem e que por isso chamou, de DIÁRIO DE BORCO (COSTA, 1986, p. 385).

175

Aqui temos a referência ao diário (mas um diário diferente do diário de bordo, identificado com as viagens exteriores, tradicionalmente, masculinas: o DIÁRIO DE BORCO, ou seja, um diário subvertido numa viagem interior e feminina), forma literária que expressa a

atração das escritoras por formas pessoais de expressão como cartas, autobiografias, poesia confessional, diários e jornais [que] aponta para o efeito duma vida experimentada como arte ou uma arte experimentada como forma de vida (GUBAR, 2002, p. 108-09).

Na personagem Elisa, percebemos um viés socialista e feminista como uma “maneira de viver individualmente e uma maneira de lutar coletivamente” (MONTEIL, 1999, p. 199), uma preocupação com as mulheres de outras classes sociais, o reconhecimento de que as mulheres estarão separadas umas das outras enquanto não “compreender[em] e respeitar[em] a diversidade das nossas situações sociais concretas” (JONES, 2002, p. 88). Ao final do romance, outra personagem, Elvira, uma mulher do povo, ganha voz, no discurso de outra voz feminina, como explica Ana Cláudia Marques Maurício Coutinho (2005, p. 34): “Elvira se libertou do jugo de uma ditadura e finalmente pode fazer ouvir a sua voz - ainda que filtrada por uma consciência cuja manifesta erudição a transcende”.

Do corpo, das mãos da escritora, nasce o discurso de Elvira, que representa a esperança de uma nova sociedade, mais justa, como verificamos nos excertos a seguir: “E quero dizer que só são belos os primores da minha rudeza se vierdes comigo ao que nela me mantém. [...] Enterra a tua fala num corpo que saiba do que dizes” (COSTA, 1986, p. 433); “Que eu possa saber de mim sabendo das coisas” (p. 434); “Denuncio a pouquidão dos meus meios crispados nas vossas mãos que apenas pagam serviços” (p. 434) e “Como eu poderia fustigar-vos bem a fraude do que se diz justiceiro e não se ocupa de meu direito a um lazer que me illustre, luminosamente me faça e me desfaça” (p. 435).

Com esse habilidoso jogo de ventriloquia, Maria Velho da Costa dá voz à mulher subalterna, mas deixando claro que não é ela quem fala, pois não poderia falar daquela maneira: “Descasca hoje uma batata em meu nome sabendo que não lhe chamarei nunca tubérculo. Seja esse o teu primeiro exercício da igualdade entre os humanos” (COSTA, 1986, p. 435). Essa ventriloquia explícita textualmente poderia ser a solução para um dos problemas levantados por Gayatri Chakravorty Spivak em *Pode o subalterno falar?*, isto é, pode o intelectual falar pelo subalterno?

Maria Velho da Costa não cai na tentação de fingir “que deixa os oprimidos falarem por si mesmos” (SPIVAK, 2010, p. 79), afinal, “O subalterno não pode falar [...] A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio” (SPIVAK, 2010, p. 126). Como esclarece Coutinho (2005, p. 140),

A aquisição de voz própria por parte de Elvira implica [...] uma audaciosa e complexa operação de *ventriloquia* [...] as palavras que se leem, e as ideias que nessas palavras se expressam, não pertencem, ou pelo menos não podem pertencer de forma verossímil a Elvira [...] significa isto que a voz que se lê exprime não o que Elvira pensa ou diz, mas o que esta eventualmente pensaria ou diria se pudesse ou soubesse fazê-lo.

O recurso utilizado por Maria Velho da Costa parece antecipar a preocupação manifesta por Spivak:

Spivak desvela o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência. Agir dessa forma [...] é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido. Spivak alerta, portanto, para o perigo de se constituir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro (ALMEIDA, 2010, p. 12).

De fato, não se pode falar pelo subalterno, mas se pode “trabalhar ‘contra’ a subalternidade” (ALMEIDA, 2010, p. 14). A personagem Elisa representa esse esforço contra a subalternidade, em especial da mulher, pois “o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). Pelo ato criativo da escrita, Elisa poderá construir novos espaços de luz “por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a)” (ALMEIDA, 2010, p. 14):

Que a vossa determinação dos processos da minha consciência só pode ter lugar, passo a passo, na intromissão carnal nos meus gestos. Não me descrevo ou possuo palavras outras que muito estritas para verme ou haver-me visto (...) É apenas por dentro dos meus gestos executando-os que o falante em meu nome poderá alcançar a

tremenda injustiça que me é feita na exiguidade dos ditos para os refletir (COSTA, 1986, p. 432).

Escrever para Elisa é como ver com as mãos. Nesse sentido, o corpo em contato com o espaço doméstico e com as atividades a ele relacionado assume um caráter de preparação e de atenção poética:

A sua atenção aos objectos, incluindo os próprios pés e as mãos em movimento, as feições no espelho e as gravuras ou caracteres impressos, agudizou-se muito. Por toda a casa se precisaram contornos, a orelha escassa de sumaúma de uma almofada, a aresta de um retrato, o prego amarelo de um puxador de porta. Os filamentos de uma lâmpada elétrica ligada pareceram-lhe muito surpreendentes, bem como as exatas meias luas das unhas que só lhe existiam no polegar e indicador de cada mão. Tudo o que leu lhe pareceu minuciosamente concertado como um oráculo coerente, embora não haja tecido congeminções sobre que sujeito a orava assim ou se o devia sequer distinguir de si própria. Punha batatas a cozer com casca que depois despia por laivos largos com muito gosto, lavava a loiça, a frigideira com as suas traças de gordura alta que era necessário raspar com escovilhão e jato de água e em seguida passar de esponja, a face áspera, a face doce, entendeu que as águas bem quentes e correntes apressavam e beneficiavam os resultados da tarefa, congeminou por tentativa e erro processos metodológicos e crescentemente mais corretos para arrumar pratos, dobrar os cantos dos cobertores, acomodar escovas. Isto podia passar-se às quatro da manhã e foi numa madrugada que se lhe revelou quão excelente preparação para o trabalho manual era aquilo a que convencionou chamar, operacionalmente, a atenção poética, isto é, a minuciosa visão, unidade por unidade e relacional, dos objectos em torno (COSTA, 1986, p. 379-380).

Para viver esse momento de intensa relação com o espaço e consigo mesma, Elisa precisa mudar de casa. Deixa a casa da família e passa a residir sozinha em um apartamento, como explica Coutinho (2005, p. 101-102):

Assumindo simbolicamente o seu exílio na mudança de morada, é longe do restrito mas atribulado círculo familiar e da opulência exacerbada da casa paterna que a protagonista encontra o refúgio e a solidão indispensáveis [...] à edificação do seu próprio mundo [...] à habitação e consolidação da sua própria identidade.

Somente por meio da atividade de escrita Elisa “poderá reconciliar consigo mesma e com o mundo, bem como entender a realidade e, de algum modo, vaticinar as mudanças que o tempo trará” (COUTINHO, 2005, p. 104). Elisa,

como artista, parte da esfera privada para a esfera pública, do interior para o exterior, mesclando os espaços. Em *Casas pardas*, a casa funciona como uma metáfora para a própria escrita, como espaço de luta, unindo o particular e o social. No romance, a casa também figura como grande espaço dramático, como “palco”, entendido no sentido proposto por Helena Buescu (1999, p. 27), ao falar da casa em Júlio Dinis:

A casa reencena [...] o mundo que julgamos deixar lá fora. Como num palco, reencena *dentro*. [...] A casa humana é lugar onde vivemos, amamos e nos pacificamos - mas também lugar onde nos equivocamos, dividimos e até lutamos.

Elisa, ao assumir o papel de escritora, torna-se também leitora do mundo. Em sua leitura, que tem como ponto de partida o universo dito feminino, encontramos uma perspectiva feminista, isto é, a recusa de uma maneira falocêntrica de entender o mundo e a mulher. As palavras de Jonathan Culler sobre a questão da mulher leitora, no contexto da crítica feminista, podem ser esclarecedoras para o entendimento da empreitada realizada por Maria Velho da Costa, por meio da construção de sua personagem feminina:

A hipótese de uma mulher leitora [...] fornecendo um ponto de partida diferente, traz para o foco a identificação dos críticos homens com uma personagem e permite a análise das desleitura masculinas. Mas, acima de tudo, reverte a situação habitual em que a perspectiva de um crítico homem é tomada como sexualmente neutra, enquanto uma leitura feminista é vista como um caso de apelação especial e uma tentativa de forçar o texto em um molde predeterminado. [...] Crítica feminista é o nome que se devia aplicar a toda crítica alerta às ramificações críticas da opressão sexual (CULLER, 1997, p. 67).

Considerações finais

Em síntese, identificamos na escrita de Maria Velho da Costa, na construção de sua personagem escritora, o viés da crítica feminista entendida como “ato político, cujo objetivo não é simplesmente interpretar o mundo, mas transformá-lo” (CULLER, 1997, p. 64). A leitura e a escrita constituem-se, no

romance, em estratégias de resistência à perspectiva masculina apresentada como sinônimo de perspectiva humana. Como alerta Culler (1997, p. 60), “ler como uma mulher não é, necessariamente, o que acontece quando uma mulher lê: mulheres podem ler, e leram como homens”. Ler como uma mulher não implica em uma condição biológica, mas numa posição política, numa maneira de apontar o que o falocentrismo esconde. Assim, como bem sintetiza Culler (1997, p. 74), “‘mulher’ passou a significar qualquer força radical que subverta os conceitos, suposições e estruturas do tradicional discurso masculino”.

Casas pardas merece ainda destaque por realizar a construção relacional da mulher, isto é, “postula como base de uma redefinição da subjetividade feminina a relação duma mulher a outra mulher” (BRAIDOTTI, 2008, p. 30). Por meio da construção triádica do romance que integra três mulheres e três mundos (Elisa, Elvira e Mary), Maria Velho da Costa rejeita a univocidade do termo mulher. Como já afirmamos, a construção da mulher como sujeito dá-se por meio da afirmação do corpo feminino e da escrita. A complexidade do sujeito mulher é metaforizada pela polifonia, pela estrutura textual e pelas diferentes experiências de vida enfocadas. Elisa, o novo tipo feminino apresentado, a escritora, configura-se em oposição à irmã Mary, infeliz, alienada e fútil, e em contraposição à Elvira, mulher simples, de origem camponesa e sem instrução.

Maria Velho da Costa escreve o corpo numa nova linguagem e estabelece um “ponto de vista (um local de *différence*) a partir do qual os conceitos e controles falocêntricos podem ser examinados e desmontados” (JONES, 2002, p. 77). Como explica Culler (1997, p. 60), “a diferença é produzida pelo diferenciar”. Além disso, desafia a estética tradicional, “propondo que a cultura é vulgar, uma ‘forma de vida, uma forma de luta’, o território dos significados e das identidades sociais” (POLLOCK, 2002, p. 195).

É possível identificar na autora o conceito de *écriture féminine*, se entendido no sentido proposto por Showalter (2002, p. 46-47), isto é, como “textualidade da vanguarda, uma produção literária dos finais do século XX, [...] uma esperança, senão um modelo, para o futuro”. Maria Velho da Costa desconstrói o “pai”, a estrutura tradicional do romance, buscando refutar a velha visão patriarcal de mundo, lutando contra “a comunicação perfeita, contra o único código que traduz todo o significado com perfeição, o dogma central do falocentrismo” (HARAWAY, 2002, p. 246).

Em *Casas Pardas*, vemos a “asserção de que as esferas pública e privada estão mutuamente contaminadas”, desconstruindo com o feminismo a oposição para “criar o território específico de seu próprio projeto político e teórico” (POLLOCK, 2002, p. 200-201). É exatamente o “campo do sujeito e do signo” (p. 214) que se constitui em espaço para a revisão feminista da representação da mulher e da ruptura entre a casa e a rua, entre o público e o privado.

Essa ruptura entre o particular e o público evidencia-se pela própria forma de expressão escolhida pela personagem Elisa, o diário. Segundo Zília Osório de Castro (2008, p. 29), os diários ocupam um lugar ímpar na escrita de duplo objetivo, “como expressão por excelência, simultaneamente do privado e do particular, transmitem indícios reais de um modo de estar e de pensar”. Maria Velho da Costa, por meio da personagem Elisa, aborda a “mulher-enquanto-escritora e a sua aplicabilidade na desconstrução da mulher-enquanto-signo” (SHOWALTER, 2002, p. 42).

Elisa “concentrada nos trabalhos de casa da escrita [...] encontra no seu movimento a direção de um caminho ainda incerto, ainda desconhecido: o ensaio dos textos, talvez destes textos” (SEIXO, 1979, p. 91). Maria Velho da Costa pode ser considerada um dos expoentes de uma mudança literária profunda, na literatura portuguesa da segunda metade do século XX, constatada por historiadores como Saraiva e Lopes ([s.d.], p. 1097):

As liberdades de expressão e as mudanças sociais obtidas através do movimento de 25 de abril de 1974 apenas cerca de 1980 se fizeram sentir numa nova promoção de escritores, depois da edição de obras anteriormente censuradas e de uma genérica evolução dos já consagrados [...] os efeitos mais importantes no terreno literário manifestam-se, de início, sob a forma de novas inflexões [...] a propósito de duas tendências que vêm acentuar-se desde os anos 50 e 60, uma social e outra mais especificamente literária [...] estreitamente ligadas: a tendência de emancipação feminina, que ainda em geral se implanta na experiência das camadas médias; e a tendência para transformações mais ou menos radicais da própria ficção narrativa, em correspondência com uma profunda crise de concepção de vida que questiona as tradicionais categorias da novelística (enredo, caracteres, efeito do real, coerência de concepção de vida ou de estrutura).

Maria Alzira Seixo (1984, p. 31) entende o ano de 1974 como um divisor na história da literatura portuguesa, pois

após um ano escasso de produção romanesca (o próprio ano de 1974), os ímpetus de escrita começaram justamente a multiplicar-se, materializando-se na edição genericamente a partir de três vetores: o da produção regular de autores já consagrados, o do surgimento de personalidades literárias que durante este período se manifestam e afirmam, o da revelação de novos ficcionistas que cultivam por enquanto as suas primeiras experiências.

Ainda de acordo com Seixo (1984, p. 32), o romance do período em que se situa *Casas pardas*, ou seja, a segunda parte dos anos 70,

vai sobretudo proceder a uma miscigenação de modos numa proposta de abertura descondicionada e indisciplinada que conduz a uma euforia de escrita muito produtiva mas de efeitos desiguais. Adquire um peso teórico-prático impressionante a noção de ‘escrita’, e como ‘textos’ (encarados enquanto urdiduras de escrita) se consideram a maior parte das obras que então vêm a lume.

Casas pardas (1977), ao lado de *Lúcialima* (1983), são para Seixo, no cenário da ficção portuguesa, “dois dos mais exemplares romances da modernidade” (SEIXO, 1984, p. 38). De acordo com Seixo (1984, p. 38), Maria Velho da Costa busca em Agustina Bessa-Luís algumas lições, “mas [que] dela se distancia pela

prática simultânea da modulação una e da miscigenação de registros”. Nos anos 70 e 80, afirma-se e se confirma o que começara no decênio de 50, isto é, “o papel da produção feminina na sua novelística” (SEIXO, 1984, p. 38).

Casas pardas “coloca de maneira invulgarmente aguda” a problemática do romance da segunda metade do século XX, quando o gênero

debate-se com problemas de remodelação de estrutura que incidem fundamentalmente sobre os mecanismos de representação: a nível da linguagem (articulação sintática e ortodoxia semântica), a nível da construção de um universo (composto por elementos classicamente determinados) e a nível de uma mundividência explícita (o sentido que se desprende da significação, a apreensão de um significado a instituir como meta ou, pelo menos, sintoma) (SEIXO, 1979, p. 90).

Constitui-se em um romance baseado na estrutura tradicional, “cujos ingredientes fundamentais assumem, sendo ao mesmo tempo uma desconstrução (vocabular, sintática, narrativa - a nível da grande sintagmática) do sentido romanesco tradicional” (SEIXO, 1979, p. 90). Por constantemente desconstruir o “funcionamento representativo”, *Casas pardas* sinaliza um “sintoma de crise ou má-consciência [...] numa deliberação de acesso a uma organização dialética, quiçá subversiva” (p. 90). Cláudia Coutinho (2003, p. 11) amplia esse entendimento, afirmando que *Casas pardas* “é um romance que põe em cena as mais variadas crises: romanesca, política, social, familiar, existencial, religiosa”.

Maria Velho da Costa abala os alicerces do próprio romance pela instauração de uma linguagem radicalmente nova e afastada do falocentrismo. *Casas pardas* representa uma transformação na novelística portuguesa, com uma heroína que protagoniza uma mudança no tratamento da linguagem e na narração/configuração do espaço ficcional romanesco, livre de uma ótica/lógica falocêntrica, restrita e condicional. A mulher consubstancia-se, no romance de Maria Velho da Costa, em sujeito de escrita como intérprete da

sociedade. O corpo e a casa, como vimos, constituem-se nos pontos de vista e de partida, para o surgimento da figura da mulher escritora, sendo o corpo a referência inicial para o desenvolvimento da subjetividade feminina e de sua relação com a construção do espaço da escrita.

Referências:

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

AMARAL, Ana Luísa. Breve introdução. In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Alfragide: Dom Quixote, 2010. p. xv.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.]. v. I.

BESSE, Maria Graciete. As novas cartas portuguesas e a contestação patriarcal. *Latitudes*, Paris, n. 26, p. 1-5, abr. 2006.

BOCK, Gisela. Questionando dicotomias: perspectivas sobre a história das mulheres. In: CRESPO, Ana Isabel; MONTEIRO-FERREIRA, Ana; COUTO, Anabela Galhardo; CRUZ, Isabel; JOAQUIM, Teresa (Org.). *Variações sobre sexo e género*. Lisboa: Horizonte, 2008.

BRAIDOTTI, Rosi. Teorias dos estudos feministas: algumas experiências contemporâneas na Europa. In: CRESPO, Ana Isabel; MONTEIRO-FERREIRA, Ana; COUTO, Anabela Galhardo; CRUZ, Isabel; JOAQUIM, Teresa (Org.). *Variações sobre sexo e género*. Lisboa: Horizonte, 2008.

BUESCU, Helena Carvalhão. A casa e a encenação do mundo: *Os fidalgos da casa mourisca*, de Júlio Dinis. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CASTRO, Zília Osório de. Quotidianos femininos. In: _____. (Org.) *Falar de mulheres, história e historiografia*. Lisboa: Horizonte, 2008.

COSTA, Maria Velho da. *Casas pardas*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

COUTINHO, Ana Cláudia Marques Maurício. *Arquétipos revisitados em Casas pardas de Maria Velho da Costa*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005.

COUTINHO, Cláudia. *Casas pardas* de Maria Velho da Costa: um romance de crise. *Textos e Pretextos*, Lisboa, n. 3, p. 15, inv. 2003.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

GUBAR, Susan. A “página em branco” e questões acerca da criatividade feminina. Tradução de Francesca Rayner. In: MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Gênero, identidade e desejo*: antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

HARAWAY, Donna. O manifesto ciborgue: a ciência, a tecnologia e o feminismo socialista nos finais do século XX. Tradução de Ana Maria Chaves. In: MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Gênero, identidade e desejo*: antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

JONES, Ann Rosalind. Escrever o corpo: para uma compreensão de *l'écriture féminine*. Tradução de Maria Filomena Louro. In: MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Gênero, identidade e desejo*: antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

MACEDO, Ana Gabriela. Os estudos feministas revisitados: finalmente visíveis? In: BUESCU, Helena Carvalhão; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (Org.). *Floresta encantada*: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

MONTEIL, Claudine. *Os amantes da liberdade*: a aventura de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir no século. Tradução de Mário Matos e Lemos. Mem Martins: Inquérito, 1999.

PINTASILGO, Maria de Lourdes. Pré-prefácio (leitura breve por excesso de cuidado). In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

POLLOCK, Griselda. A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte. Tradução de Ana Gabriela Macedo e Maria Amélia Carvalho. In: MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Gênero, identidade e desejo*: antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização (1984). Tradução de Maria José da Silva Gomes. In: MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Gênero, identidade e desejo*: antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O enigma vazio*: impasses da arte e da crítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 4. ed. Porto: Porto Ed., [s.d.].

SEIXO, Maria Alzira. Maria Velho da Costa - *Casas pardas*. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 47, p. 90-91, jan. 1979.

SEIXO, Maria Alzira. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 78, p. 30-42, mar. 1984.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no deserto. Tradução de Margarida Esteves Pereira. In: MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Gênero, identidade e desejo*: antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

SOMBRA, José de Carvalho. *A subjetividade corpórea*: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty. São Paulo: Unesp, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Recebido em: 6 de junho de 2017.
Aprovado em: 28 de novembro de 2017.