

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Aline Azevedo Rocha Duim

As vozes femininas de Orlanda Amarílis

Juiz de Fora
2018

Aline Azevedo Rocha Duim

As vozes femininas de Orlanda Amarílis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dr^a. Nícea Helena de Almeida Nogueira

Juiz de Fora
2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Duim, Aline Azevedo Rocha .

As vozes femininas de Orlanda Amarílis / Aline Azevedo Rocha
Duim. -- 2018.
92 f.

Orientadora: Nícea Helena de Almeida Nogueira
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Literatura Feminina. I. Nogueira, Nícea Helena de Almeida, orient. II. Título.

Aline Azevedo Rocha Duim

As vozes femininas de Orlanda Amarílis

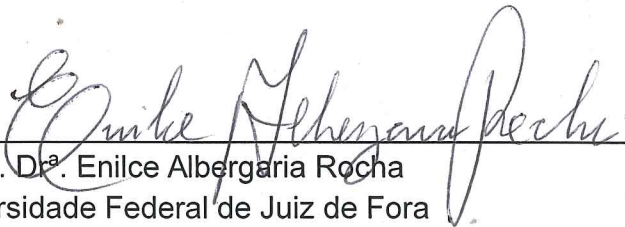
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em ___/___/_____.

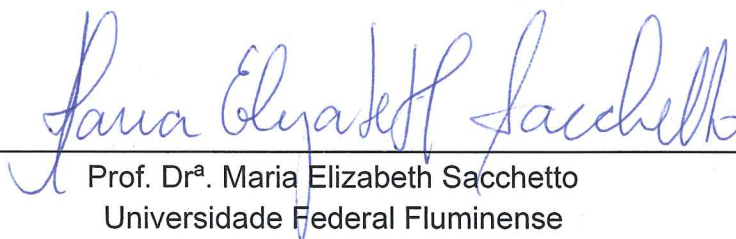
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dr^a. Nícea Helena de Almeida Nogueira (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr^a. Enilce Albergaria Rocha
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr^a. Maria Elizabeth Sacchetto
Universidade Federal Fluminense

À minha querida filha Rafaela, razão de
todos os esforços na minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, presença e proteção constante em minha vida em todos os momentos.

À amiga orientadora, Nícea Helena de Almeida Nogueira, que carinhosamente me acolheu no Curso de Mestrado e, com seu olhar carinhoso e generoso, orientou esta pesquisa.

À querida professora, Enilce de Albergaria Rocha, que prazerosamente se dispôs a conseguir toda a obra literária desta pesquisa e por suas colocações iluminadas na qualificação.

Aos meus pais, em especial meu pai presença constante, que abdicou de seus afazeres para me apoiar nas tarefas com minha filha nos momentos em que estive ausente.

Ao meu esposo Willian, pela compreensão e paciência.

Ao corpo docente do PPG Estudos Literários pelos ensinamentos e indicações de caminhos a trilhar.

À querida professora e amiga, Maria Elizabeth Sacchetto, que desde a graduação é presente em minha vida acadêmica.

Aos amigos que esse curso me apresentou e certamente serão lembrados para sempre.

A todos, meu sincero muito obrigada.

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar a situação feminina cabo-verdiana por meio da perspectiva de Orlanda Amarílis. A autora revela particularidades das vivências femininas em Cabo Verde e na diáspora, uma vez que ela também é uma mulher diaspórica tendo escrito sua obra em terras europeias sem, contudo, deixar de se preocupar com a posição de subalternidade e resignação de suas conterrâneas. Dessa forma, são analisadas também as personagens orlandianas sob o viés de identidades culturais e de gênero a partir de suporte teórico e crítico de autores como: Stuart Hall, Frantz Fanon, Benjamin Abdala, Joan Scott e Thomas Bonnici, entre outros. Toda a pesquisa está voltada à análise de quatro personagens femininas de quatro contos selecionados para o *corpus* desta dissertação, sendo eles: “Desencanto”, “A casa dos mastros”, “Thonon-les-bains” e “Luna Cohen”. Dessas narrativas, são levantadas questões de como a mulher enfrenta situações sociais e financeiras adversas na diáspora e, também, a violência dentro do contexto de Cabo Verde e Europa.

Palavras-chave: Orlanda Amarílis. Conto. Diáspora. Gênero.

ABSTRACT

This study aims at analyzing the Cape Verdean feminine condition from the perspective of Orlanda Amarílis. The author reveals singularities of feminine life in Cape Verde, Africa, and in diaspora since she herself was a diasporic woman who wrote her literary work in European land concerned with the position of subalternity and resignation of her country female mates. Henceforth her characters are analyzed under the perspective of cultural identities and gender based on theoretical and critic apparatus with works by Stuart Hall, Frantz Fanon, Benjamin Abdala, Joan Scott and Thomas Bonnici among others. The entire research is focused on the analysis of four female characters of four short stories selected to compose the *corpus* of this dissertation: “Desencanto” (Disenchantment), “A casa dos mastros” (The house of the masts), “Thonon-les-bains” and “Luna Cohen”. From those narratives, questions are raised such as how women face adverse social and financial situations in diaspora and also violence inside the context of Cape Verde and Europe.

Keywords: Orlanda Amarílis. Short story. Diaspora. Gender.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	O SISTEMA LITERÁRIO CABO VERDIANO	11
2.1	O PROCESSO DE COLONIZAÇÃO EM CABO VERDE	13
2.2	A INSERÇÃO DE ORLANDA AMARÍLIS NO SISTEMA LITERÁRIO CABO-VERDIANO	22
3	A IDENTIDADE CULTURAL NA INSULARIDADE	36
3.1	ORLANDA AMARILIS: O EXÍLIO E O OLHAR DIASPÓRICO	46
3.2	A ORALIDADE CABO-VERDIANA NA OBRA DE ORLANDA AMARÍLIS	50
4	ANÁLISE DOS CONTOS DE ORLANDA AMARÍLIS	57
4.1	DESENCANTO	58
4.2	A CASA DOS MASTROS	65
4.3	THONON-LES-BAINS	72
4.4	LUNA COHEN	80
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
	REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

Atualmente, vemos que a literatura de expressão portuguesa produzida em terras africanas não tem escapado aos olhos atentos de teóricos e críticos da contemporaneidade. Todavia, poucas são as menções a textos de escritoras femininas africanas. Ainda o que sobressai são textos de autoria masculina.

Ao tomar conhecimento da obra da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, percebemos que em seus textos é colocada em evidência a posição da mulher dentro das ilhas de Cabo Verde, principalmente São Vicente, e aquelas que vivem fora do arquipélago, na diáspora. A obra orlandiana partilha com o leitor o conhecimento profundo de várias particularidades do cotidiano feminino, fato esse que leva a tratar os textos selecionados para o *corpus* desta pesquisa também como relevantes para demonstrar a historicidade que as mulheres cabo-verdianas construíram no arquipélago e fora dele.

Orlanda Amarílis tem seu lugar garantido no grupo de melhores ficcionistas de Cabo Verde. Seus personagens principais são mulheres vivendo uma determinada situação ou contando a histórias destas. Histórias de vida sofrida, vazia, sem amor, sem trabalho. Isso se deve ao fato dos baixos recursos existentes nas ilhas devido à escassez de chuvas e falta de infraestrutura. A autora viveu na época das grandes secas e fome que assolaram muitas famílias, no entanto, mesmo com tanta precariedade, Orlanda tirou de toda essa história de privações e dificuldades o gosto pela literatura pela qual ela tanto lutou para que alcançasse a legitimidade merecida.

A autora busca afirmar em sua literatura a consciência da autenticidade da cultura nacional, marcada pela emigração, uma vez que as personagens de grande parte dos contos transitam entre dois cenários distintos: Cabo Verde e Lisboa. Os três livros de contos escritos por Orlanda Amarílis trazem a diáspora como tema principal devido à própria condição da autora que também escreve e vive fora de sua terra natal, portanto, não se trata de uma evocação utópica de um mundo melhor sem tê-lo conhecido previamente. Tanto as protagonistas descritas nos contos como a própria autora têm amplo conhecimento dos dois mundos, a vida insular e a vida no continente.

O interesse por esse estudo surgiu mediante leitura de alguns contos da autora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, por ter sido o primeiro nome feminino da

literatura de Cabo Verde a ganhar destaque internacional. A autora trouxe ao cenário literário o cotidiano da mulher de seu país a fim de denunciar as injustiças sociais e a legitimidade do papel feminino defendendo a igualdade de oportunidade para as mulheres. Durante a leitura e a pesquisa sobre a referida autora, percebemos poucos estudos sobre a sua obra na nossa região o que a torna ainda mais interessante para essa pesquisa literária.

A autora está inserida num reduzido grupo de escritoras cabo-verdianas, em que a grande maioria é masculina (dada a grande questão patriarcal em Cabo Verde). É ela também a que mais se preocupa em relatar os problemas contemporâneos vivenciados pelas mulheres em seus contos.

Vemos, ainda, no entanto, que são poucas as menções a textos de autoria de mulheres escritoras de origem africana. Sendo assim, a proposta deste estudo é analisar os contos que fazem parte da coletânea intitulada *Cais-do-Sodré te Salamansa* (1974), *Ilhéu dos Pássaros* (1983) e *A casa dos mastros* (1989) da escritora cabo-verdiana, no intuito de divulgar seus escritos para o público leitor brasileiro e contribuir mais um pouco para a divulgação da literatura africana em língua portuguesa.

O presente estudo tem por interesse analisar os contos “Desencanto” e “Luna Cohen”, fazendo uma comparação entre as duas personagens de ambos os textos, como também “A Casa dos Mastros” e “Thonon-Les-Bains” a fim de identificar a condição da mulher crioula nas lutas cotidianas para sua sobrevivência e garantia de seus direitos, dentro e fora de seu arquipélago, refletindo sobre a sua posição na sociedade. Faremos a investigação da posição da personagem feminina em diáspora na obra de Orlanda Amarílis sob a ótica da identidade de gênero e cultural e crítica literária no conto “Desencanto”, uma vez que as personagens orlandianas, na maioria das vezes, são obrigadas a migrar de sua ilha em busca de melhores condições de sobrevivência, mostrando o trabalho como força de estruturação da identidade feminina já que estão inseridas num mundo globalizado que impede muitas pessoas de alcançarem melhores condições em sua região.

Essas personagens que partem, certamente carregam a dor de estar longe da terra mãe e procuram aproximação com seus emigrantes, formando as conhecidas comunidades de cabo-verdianos pelo mundo. Isso é discutido por Bonnici: “as populações diaspóricas formam comunidades e iniciam os processos de subjetivação através da memória e da identidade” (2009, p. 280).

O trabalho de pesquisa é de cunho bibliográfico e tem como suporte teórico os seguintes autores: Stuart Hall, Homi Bhabha, Spivak, Joan Scott, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Frantz Fanon e Elaine Showalter, entre outros, além dos críticos Benjamin Abdala, Pires Laranjeira, Simone Caputo Gomes, Jane Tutikian e Thomas Bonnici. Acrescentamos leituras de periódicos impressos e *online*, dissertações e teses acadêmicas com relevância para a discussão do tema proposto.

No primeiro capítulo, é apresentada uma reflexão acerca do sistema literário cabo-verdiano. Inicialmente, como aconteceu o processo de colonização de Cabo Verde, fato esse importante para se analisar as manifestações literárias daquele país. O principal da discussão se dará acerca da inserção de Orlanda Amarílis nesse sistema literário.

No segundo capítulo, é discutida a identidade cultural na insularidade numa perspectiva feminina, uma vez que esta pesquisa analisará a situação das mulheres a partir de uma escrita feminina. Nesse sentido serão tratadas as questões da diáspora, do exílio e da oralidade presentes na obra de escritora Orlanda Amarílis.

No terceiro capítulo, são analisados quatro contos da autora cabo-verdiana. A princípio, são observadas duas personagens distintas na diáspora. Uma, é uma cabo-verdiana inominada, do conto “Desencanto”, que faz parte da coletânea *Cais – do-Sodré-Té-Salamansa* que emigra para Lisboa em busca de melhores condições de sobrevivência. A outra é Luna Cohen, da coletânea *Ilhéu dos pássaros* que saiu de Cabo Verde para estudar e faz parte da elite cabo-verdiana a qual possui uma realidade bem diferente da personagem de “Desencanto”.

Outro aspecto relevante na obra de Orlanda diz respeito à posição feminina frente ao poder dominador masculino. Assim, deparamos com duas personagens de dois outros contos, trata-se de Violete personagem do conto “A casa dos mastros” que está inserido na coletânea de mesmo nome e a outra é Piedade do conto “Thonon-Les-Bains” que faz parte da coletânea *Ilhéu dos pássaros*. Ambas personagens sofrem violência feminina na mão de opressores masculino.

Assim sendo, a atenção está focalizada em dois aspectos das narrativas orlandianas: a escrita feminina sobre personagens femininas visando a uma valorização do cotidiano dessas mulheres e uma investigação acerca da produção de Orlanda de legitimidade da literatura cabo-verdiana.

2 O SISTEMA LITERÁRIO CABO-VERDIANO

A literatura que esta pesquisa pretende abranger se insere no momento histórico pós-colonial. Entendemos por pós-colonialismo uma perspectiva teórica e cultural que propõe uma nova leitura da colonização como parte de um processo global. Não é possível falar de uma teoria única pós-colonial, mas, sim, de uma série de estudos que trazem contribuições com orientações distintas nas mais variadas áreas de conhecimento tais como: estudos culturais, crítica literária, ciências sociais e que têm em comum o fato de realizarem fortes críticas às narrativas eurocêntricas como modelo civilizatório universal. Os estudos pós-coloniais apontam para a construção de novas teorias de conhecimento e referências de análise sociocultural, agindo na valorização de saberes não hegemônicos que procede dos países periféricos.

O pós-colonialismo se volta contra a narrativa eurocêntrica que, por muito tempo, justificou ideologicamente os processos de colonização. Tal concepção sustentava que os países da Europa ocidental seriam culturalmente mais evoluídos, portadores de uma ideia de civilização a ser exportada do centro para a periferia. Nesse processo, as experiências dos “outros” não europeus foram sistematicamente marginalizadas da produção científica, por meio da canonização de formas de conhecimento produzidas pelos países dominantes. O pós-colonialismo teve por objetivo romper com essa história única e eurocêntrica, desvelando as relações de poder que estão por trás da produção de conhecimento. Para isso, os pensadores pós-coloniais buscaram desconstruir as ideias que naturalizaram a inferioridade dos países que anteriormente eram colônias.

A perspectiva pós-colonial ganhou força com as teorias feministas, ao trazer a condição das mulheres relacionadas às suas identidades étnicas e condições de classe, no contexto de colonialidade. Deve ser analisada no contexto da cultura vivida na região atingida pela colonização europeia ao propor uma releitura da realidade e, analisando o sujeito colonial, especialmente a mulher colonizada, a literatura apresenta o processo de objetificação, alteridade, questionamento, subjetificação e recuperação da voz.

O pós-colonialismo compreende a análise de toda a cultura influenciada pelo processo imperial, desde o início da colonização até a contemporaneidade. Independentemente de suas características especificamente regionais, a literatura

pós-colonial é o resultado da experiência da colonização baseada na tensão com o poder colonizador.

Podemos afirmar, contudo, que os historiadores que se debruçam sobre o continente africano reconhecem o passado colonial e um presente pós-colonial e, sendo assim, a história embasada nos conceitos de identidades e de comunidade, e também nos relatos ditados pela tradição, ela se apresenta, criticamente, por meio de sua literatura e de seus autores. Se a literatura possui poder transformador é necessário que se promova, de acordo com Said: “um debate ideológico muito importante no cerne do esforço cultural pela descolonização, um esforço pela restauração da comunidade e pela retomada da cultura que continua por muito tempo após o estabelecimento dos Estados-Nações independentes.” (1994, p. 270). Said propõe a descolonização como forma de rompimento com a cultura imposta para que dessa forma se possa construir uma literatura de cunho nacional, desvencilhando de modelos impostos pela Colônia.

Na literatura cabo-verdiana, encontramos de forma frequente e latente, devido à sua condição histórica, o nacionalismo que se apresenta com abordagens estéticas absolutamente criativas, voltadas para a desalienação e a conscientização da necessidade de resistência de certos valores nacionais. Dessa maneira, a questão de identidade torna-se alvo de estudos dos processos de relação entre textos, literaturas e culturas dentro dos textos. De acordo com Jane Tutikian, “é assim que o pós-colonialismo e a estética ditada pelo chamado multiculturalismo repercutem em discursos originais e singulares”. (2008, p. 44).

Stuart Hall (2006) ressalta a importância em diferenciar multicultural do multiculturalismo. A sociedade multicultural é aquela em que diferentes culturas estão interconectadas socialmente, mas preservam características de uma identidade original. Já o multiculturalismo seria a forma de administrar sociedades multiculturais e está ligado às demandas de reconhecimento. Sendo assim, pode ser entendido como uma compensação aos efeitos danosos da dominação. Dentro de toda essa exposição feita acerca da literatura africana, interessa-nos a história da literatura de Cabo Verde que apresenta, em sua origem, uma grande variedade de etnias e uma sociedade multirracial a qual ocupa um espaço geográfico e social diferente do europeu, e bem próximo do brasileiro.

A literatura africana de uma forma geral contribuiu positivamente na luta pela independência e na projeção de uma nação. Atualmente, a luta é para se libertar do

status de literatura de margem, periférica, subalterna, subliteratura entre outros termos que a subjugam inferior. Nas palavras de Benjamim Abdala Junior:

Conforme já afirmamos, a formação de cada uma das literaturas nacionais se processa contra a simples assimilação aos centros culturais de prestígio. Nesse sentido, a própria veiculação linguística em português é a base contextual para uma atualização diferenciada, quando os textos veiculados são objeto de apreensão e de transformação em cada país. (2003, p. 111).

Contudo, podemos afirmar que a produção literária que surge nos países africanos de língua portuguesa, como é o caso de Cabo Verde, pode ser vista como uma tentativa de superar a dependência política do colonizador, a sua imposição cultural e a consequente dominação ideológica. Assim, para “descolonizar a literatura”, recorreremos à autoafirmação das produções estéticas em Cabo Verde a fim de representar a realidade em que os textos foram produzidos.

2.1 O PROCESSO DE COLONIZAÇÃO EM CABO VERDE

Cabo Verde é um arquipélago composto por nove ilhas habitadas, totalizando uma superfície de 4.036 km² e com 436.821 residentes de acordo com o censo de 2000. Está situado a 650 km da costa senegalesa, o que demonstra que todo o processo de construção da identidade nacional cabo-verdiana tem o continente africano como “referência de pertencimento” (DUARTE, 1994, p. 14)

Quando os colonizadores portugueses lá chegaram por volta de 1456, as ilhas não eram habitadas, no entanto, devido à sua localização entre as colônias portuguesas e à metrópole, os navios negreiros deixavam grande quantidade de negros insubmissos ou doentes o que contribuiu para a variedade étnica e para a mistura linguística e cultural, o que contribuiu para que houvesse uma mestiçagem peculiar no Arquipélago de Cabo Verde entre africanos e europeus. Para todos os novos habitantes, brancos e escravos africanos, as novas terras eram ambientes desconhecidos. Devido à ausência de mulheres brancas, a união entre homens europeus e escravas africanas era frequente. A mestiçagem biológica e o hibridismo cultural entre brancos e negros em Cabo Verde resultaram na emergência das sociedades crioulas. Essa mistura cultural é percebida por estudiosos cabo-verdianos como positiva, no sentido de que teria constituído uma unidade nacional

mais avançada em relação às demais nações africanas. Isso se justifica pelo fato de a mestiçagem ser vista como uma fusão de culturas heterogêneas.

Os cabo-verdianos afirmam ser o "resultado" de um caso particular da colonização portuguesa e consideram-se uma nação crioula. O *kaboverdianu* é a língua materna de todos e é falada concomitantemente com o português, o que culminou numa situação de diglossia. Também os símbolos nacionais de Cabo Verde refletem as particularidades culturais do país.

De acordo com Pedro Monteiro (2013), Cabo Verde constitui um exemplo ímpar para ilustrar a construção de identidade alicerçada no hibridismo, uma vez que o arquipélago já era conhecido e constava de cartas náuticas antes da chegada dos portugueses e, desabitado, foi encontrado e anexado ao reino português. Sua ocupação iniciou-se na ilha de Santiago, sem disputas de etnias; mais tarde, o arquipélago se afirmou como escala obrigatória do comércio entre os quatro continentes por aproximadamente quinhentos anos, o que acabou por beneficiar-se de outros hibridismos, além do qual alicerçou o seu povoamento – decorrente da mestiçagem entre portugueses e africanos -, que eram levados para as ilhas e eram abastecidos para serem transportados a outros continentes.

O povoamento das terras cabo-verdianas deu-se a partir das necessidades do comércio do novo mundo globalizado de então, e esse motivo trouxe consequências diretas na formação desse lugar de hibridismo. Pensar uma identidade africana é considerar que as culturas, os sujeitos são híbridos. Said (1994) afirma que, devido ao imperialismo, todas as culturas estão mutuamente imbricadas, nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo. Na perspectiva de Hall (2003), o hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população, ou seja, um processo por meio do qual se faz uma revisão dos próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais.

Em Cabo Verde, os portugueses não conseguiram realizar a mesma dominação que exerceram em suas outras colônias o que ocasionou um abandono administrativo e uma desassistida submissão a um cenário físico e humano adverso e insular. No Brasil, por exemplo, o colonizador português ocupou sempre a função de líder na evolução da sociedade, fato esse que não ocorreu na colônia cabo-

verdiana¹. Cabo Verde permaneceu sob a dominação cultural de Portugal durante cinquenta anos.

O colonialismo não consistiu somente na opressão militar e econômica. A relação entre colonizador e colonizado interferiu de forma negativa na cultura dos países colonizados como foi o caso de Cabo Verde. No entanto, o cabo-verdiano resistiu reivindicando sua identidade por meio, principalmente, da fala do crioulo, das cantigas de trabalho, repiques, batuques, danças, poemas engajados e contos que acabaram se somando à resistência organizada a qual deu início as lutas pela libertação nacional. Para Fanon (2005):

[...] o colonialismo não se contenta com impor a sua lei ao presente e ao futuro do dominado. O colonialismo não se contenta com encerrar o povo nas suas redes, com esvaziar a cabeça do colonizado de qualquer forma e de qualquer conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, orienta-se para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o e aniquila-o. Essa empresa de desvalorização da história anterior à colonização assume hoje o seu significado dialético (p. 244).

Diante desse posicionamento de Fanon, percebemos que o objetivo do colonizador era promover a desvalorização dos povos e de seu passado. No entanto, no caso da colonização de Cabo Verde, de acordo com Monteiro (2013), houve um “abrandamento” no processo de colonização (sempre violento na visão de Fanon) assim como no processo de descolonização (p. 31). Isso se deu devido à substituição progressiva dos portugueses nos setores administrativos. Os cabo-verdianos iam assumindo posições de acordo com sua formação acadêmica e profissional.

Outro aspecto relevante do arquipélago é a sua característica climática devido à irregularidade e à escassez das chuvas. A impropriedade do solo para a agricultura devido às formações de origem vulcânica das ilhas, a pobreza e a degradação do mesmo, devido à exploração desenfreada a que os colonizadores portugueses o submeteram, geraram a fome e a sede da população.

O mais agravante disso tudo foi o regime de propriedade da terra mantido pelo colonizador português o qual desencadeou desemprego e, conseqüentemente,

¹ Durante esta pesquisa muitos foram os registros encontrados da grafia cabo-verdiano, caboverdiano, caboverdeano. Com isso, optamos por utilizar **cabo-verdiano** seguindo o padrão da Língua Portuguesa no Brasil. O motivo deste esclarecimento é que, nem mesmo em Cabo Verde, há um consenso para utilização da expressão conforme aparece em títulos das referências e nas citações diretas.

a miséria que obrigou o cabo-verdiano a emigrar de seu país, seja para outros países africanos ou para a América e a Europa. Em período de seca, a população era dizimada e aqueles que conseguiam sobreviver emigravam a fim de escaparem da fome e da sede, numa grande semelhança com o Nordeste brasileiro.

O distanciamento da costa africana praticamente obriga o cabo-verdiano a emigrar para outros países em busca de sobrevivência. De acordo com Pedro Manoel Monteiro:

Tomando-se os dados geográficos, conclui-se que a área de cada ilha é muito pequena, pois os 4033 Km² que compõem Cabo Verde, divididos pelo total de nove ilhas habitadas, divididas em dois blocos (Barlavento e Sotavento), resultam no isolamento restrito a um espaço exíguo. (2013, p.22).

Podemos considerar a distância entre as ilhas que abarcam o arquipélago como um fator de individualização. Apesar da fragmentação da imagem de Cabo Verde, acreditamos que existe uma base unificadora, ou seja, um traço comum que une os habitantes das ilhas e da diáspora: sua identidade, sua essência cabo-verdiana. Toda essa soma de fatores que constituem Cabo Verde resulta na mestiçagem, na qual o mulato tem destaque especial, principalmente, dentro das obras literárias produzidas pelos autores e autoras cabo-verdianos.

O caminho mais acessível para se compreender essa discussão acerca da emigração, devido às condições das ilhas, é reconhecer que, temas como esses, são constitutivos da identidade de Cabo Verde, devido à quantidade de cidadãos em situação diaspórica, uma vez que o arquipélago não ofereceu durante muito tempo, especialmente na época colonial, oportunidades para sua população se fixar e retirar da terra sua sobrevivência digna.

Mesmo diante do exposto, o impacto do colonialismo não foi tão significativo em Cabo Verde como foi nas outras regiões africanas que passaram pelo processo de colonização portuguesa. Essa situação acabou por criar algumas condições necessárias para o aparecimento da literatura cabo-verdiana, a qual interessa especificamente para esta pesquisa. Amílcar Cabral (1976, p. 25) informa que “desde muito cedo a terra, bem como os centros de controle e administração, passaram para as mãos de uma burguesia nascida em Cabo Verde, formada, majoritariamente, por mestiços”. Para Gabriel Mariano:

Em Cabo Verde, depois de uma fase em que os povos em contato teriam confusamente procurado um motivo de entendimento seguir-se-ia uma outra de harmonização íntima de culturas, propícia ao aparecimento de uma nova sociedade. Para esta sociedade crioula passaram as terras, o comércio e a agricultura; ela apossou-se também do funcionalismo público. De modo que é exata a afirmação que se refere à transferência de poderes a que podemos atribuir igualmente um sentido sociológico cultural, pelo que ela traduz ou sugere da vitalidade dos valores regionais caboverdeanos no seu contato permanente com a cultura portuguesa (1991, p. 67).

O mestiço teve, em Cabo Verde, o papel que “nas Áfricas” pertenceu ao colonizador português. Entre 1920 e 1930, já existia uma elite muito consciente dos problemas que afetavam as ilhas. Essa elite concentrava-se em São Nicolau, Santo Antão e São Vicente, e muitos eram comerciantes, professores, estudantes e jornalistas que estavam em contato com as correntes e os movimentos literários de Portugal, como o modernismo e o neo-realismo. Mas foi, sobretudo, o modernismo brasileiro que influenciou essa geração de escritores, que começava a tomar uma consciência cada vez mais nítida da realidade das ilhas.

De acordo com os intelectuais cabo-verdianos, principalmente os pertencentes à época da revista *Claridade* (1936-1960) – geração que mais tarde foi substituída pelo conceito nacional da geração que a seguiu: a da *Certeza*, de 1944, que, com grande influência do romance regionalista nordestino brasileiro empreendeu-se por uma nova concepção do coletivo -, o tocante à simbiose entre essas culturas, a “formação de uma população nova e uma civilização antes inexistente, só ocorreu no Brasil e em Cabo Verde” (LOPES, 1986, p. 16). A esse respeito, Benjamin Abdala Junior também explica tal semelhança de colonização entre Brasil e Cabo Verde:

Como o Brasil, Cabo Verde também possui uma cultura crioula – isto é, uma cultura formada de pedaços da cultura portuguesa e de várias culturas africanas, formando um todo mestiço não-unívoco, não-sintético, ao contrário do que acontece com povos de formação mais antiga (2003, p. 293).

Esse fator gerou no cabo-verdiano o gosto por exaltar tal parecença entre os dois países. Baseado nessa similaridade surge o esforço do intelectual cabo-verdiano em sublinhar o orgulho de Brasil e Cabo Verde serem “países irmãos”, que se exhibe desde as primeiras manifestações literárias tornando-se, entretanto, mais forte a partir da revista *Claridade* (1936-1960), com a “importação de modelos

estéticos e de identificação do modernismo brasileiro, especificamente do regionalismo de 1930” (GRECCO, 2010, p. 17).

Havia um intercâmbio para enfatizar a maior necessidade dos escritores e intelectuais cabo-verdianos em beber toda literatura produzida no Brasil. Sobre a importação de obras brasileiras, Orlanda Amarílis, autora que esta dissertação aborda, em entrevista a Michel Laban em 1992, explica como se familiarizava com as obras brasileiras especialmente a de José Lins do Rego:

[...] a realidade brasileira aproxima-se da de Cabo Verde, assim como a doçura (morabeza) de trato, a maneira ‘gostosa’ (sabe-de-mundo) de dizer as coisas. O fantástico, por exemplo, na Água Mãe quando se refere à Casa Azul. Pureza, uma estação isolada, longe de tudo, lembrava-me aqueles sítios isolados de Cabo Verde onde pequenos-nadas ganham foros de acontecimento. A vida nas fazendas, a cana-do-açúcar, o engenho (trapiche), etc., etc. (LABAN, 1992, p. 265-266).

De acordo com Simone Caputo Gomes (2008), na história e na cultura que ligam o Brasil e Cabo Verde destacam-se a mesma potência colonial que partilhou língua e cultura; a mesma escola de dominação, de escravidão, de resistência, de luta e de libertação, o mesmo laboratório rácico, onde interage a cultura do negro, do branco e do índio. Uma música e uma literatura com cumplicidade de um meio ambiente, o do Nordeste brasileiro, muito parecido com o das ilhas cabo-verdianas, ambiente esse que os artistas e criadores souberam aproveitar em suas obras.

Cabo Verde nada mais é que um lugar de criação e negociação de elementos novos - nem portugueses, nem africanos -, já profetizados pelos integrantes da *Claridade*: pés fincados na terra cabo-verdianidade singular. Quando falamos em cabo-verdianidade, assunto que gera discussão entre pesquisadores, fazemos consonância com o que defende David Hopffer Almada:

A percepção e a defesa da cabo-verdianidade e sua individualização em relação à cultura portuguesa reside precisamente no fato de se tratar de uma cultura mestiça dotada de uma grande dinâmica e capacidade de moldagem frente a influências exteriores sem, no entanto, perder a sua própria singularidade.

Aliás, é esta característica que assemelha a Cultura Cabo-verdiana à Brasileira. Esta, para além das influências-chaves das culturas portuguesa, africana e ameríndia, teve o contributo da cultura francesa, holandesa e inglesa (sobretudo no Norte e no Nordeste do Brasil), e dos italianos, alemães à imigração no seguimento da abolição da escravatura (ALMADA, 1992, p.85-6).

Sendo assim, é correto afirmar que a identidade cultural de Cabo Verde permanece em constante construção o que possibilita a percepção da riqueza da interculturalidade, do hibridismo, desse espaço único: o entre-lugar. No que diz respeito à literatura, só a partir de 1936 é que ela começa a ganhar uma organização sistêmica, com o movimento literário Claridade, a partir da revista criada por autores locais. O movimento tinha por objetivo recusar a tradição portuguesa para ganhar a modernidade, e buscar as raízes antropológicas e culturais manifestadas no gosto pelo estudo do crioulo e, sobretudo, pela valorização da criatividade de seu povo. Participavam, nesse momento, professores e profissionais liberais que escreviam sob a luz do Modernismo e analisavam sociologicamente a personalidade cultural das ilhas, tendo como lema “Fincar os pés na terra”.

O movimento Claridade foi o marco mais importante da literatura de Cabo Verde, por meio do nasceu a modernidade das letras cabo-verdianas as quais ressaltavam a visão entusiasmada e realista relacionada a Cabo Verde, o que enalteceu a produção intelectual do país, colocando-a no ápice.

Em 1944, a revista *Certeza* surge enriquecendo o Movimento Claridoso, com ideias neorrealistas que traduziam os inconformismos crescentes com relação às injustiças sociais, colocando o Arquipélago no cume dos acontecimentos históricos, com escritos de forte conteúdo regionalista em oposição à concepção de Metrópole.

Cabo Verde possui uma significativa riqueza cultural, destacando-se a literatura escrita e a oralidade. A literatura, por sua vez, sempre esteve presente, embora de forma esparsa, publicada por cabo-verdianos em periódicos e não reconhecida oficialmente. Nos fins do século XIX e início do século XX, surgiram vários estudos feitos por nativistas que abordavam a literatura cabo-verdiana. Nessa época, ganharam destaques escritores e intelectuais do arquipélago.

Na literatura produzida em Cabo Verde, destacamos as linhas dominantes de uma estética de ficcionalização da realidade, favorecendo o pressentir da alma crioula, o conhecer a vida, os costumes, as tendências, as condições naturais, a paisagem e os problemas da terra cabo-verdiana, colocando o realismo crioulo à altura de produzir textos literários dignos de destaque num contexto de modernidade.

No que se refere à intelectualidade africana, podemos dizer que, desde os primórdios de sua constituição, ela buscou revelar situações com que, cotidianamente, deparavam-se os africanos e publicizar a realidade de uma minoria

há muito tempo silenciada. Isso contribuiu para que as literaturas pós-coloniais africanas de língua portuguesa extrapolassem o seu caráter puramente literário e enunciassem “problemáticas (políticas, ético-morais, socioculturais, ideológicas e econômicas) que seriam mais adequadas ao discurso científico *stricto sensu*”. (MATA, 2006, p. 34).

As literaturas africanas de língua portuguesa, nesse sentido, acabaram suprimindo a falta de registros científicos sobre a história dos povos africanos e, por isso, tornam-se úteis para reler o processo de colonização e pós-independência, eminentemente apresentados sob a visão do europeu, segundo Inocência da Mata (1998).

De acordo com Simone Caputo Gomes (2008), Cabo Verde é, hoje, uma república independente desde 05 de julho de 1975 e tem outra realidade política e histórica diferente do período de colonização, uma realidade que traz no seu cerne todo um longo trajeto, a partir da própria origem, passando pelas questões étnicas e geográficas, pela *Claridade* (1936), pela *Certeza* (1944), pelo Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) (1956), pelas teses do pensador membro da minoria cabo-verdiana na Guiné, Amílcar Cabral, quando anunciava que cultura não é sinal de libertação, libertação, sim, é sinal de cultura. Tudo isso representando um sofrido processo de conscientização cultural e nacional, até porque as independências políticas e econômicas normalmente antecedem a independência cultural que instaura, em última análise, a própria busca da identidade nacional.

Diferentemente, por exemplo, de Angola e de Moçambique, a independência constitui-se numa verdadeira revolução para Cabo Verde, no sentido inicial de desenvolvimento. O desenvolvimento social e econômico pelo qual passa o arquipélago – de 1975 a 1990 – modifica o panorama dos quinhentos anos de tempo colonial. No entanto, a falta de prática com a independência e com a autogestão termina levando à privatização dos bens, à estrutura econômico-financeira, de alguma forma, retorna a Portugal e os problemas continuam os mesmos: a fome, a miséria, a evasão. No que se refere à literatura, a perplexidade limita a criação de tal modo que, logo a seguir à independência, a produção literária em Cabo Verde tem uma parada significativa. É quando surge a revista *Ponto e Vírgula*, em 1983, num país em que as revistas têm uma forte tradição.

O arquipélago cabo-verdiano, circundado pelas águas hostis do Oceano Atlântico, aparece em muitos estudos, representado ciclicamente como uma prisão para quem não pode partir, como um refúgio para a população protegida e satisfeita que nele habita; e como um ponto de partida para aqueles que conseguem emigrar. O mar representa o único caminho para a diáspora quer se trate do desejo de sair em busca de melhores perspectivas de vida, quer se trate da dor no momento da partida.

Assim, a terra é, ainda, a do exílio e da prisão e leva o cabo-verdiano a construir, no mar, um caminho idealizado de uma vida com melhores condições de sobrevivência. A ilha é circunstância imediata, há uma pátria situada depois do mar, na perspectiva do cabo-verdiano. Essa pátria pode ser comparada à Pasárgada de Manuel Bandeira, conforme indica Benjamin Abdala Júnior (1999, p. 77), sendo, para o habitante de Cabo Verde, um universo utópico, como o do poeta modernista brasileiro. Dessa forma, Pasárgada está definitivamente incorporada à psicologia do arquipélago. Cantada e decantada pelos seus poetas, configura-se como o estrangeiro.

De acordo com Pedro Monteiro (2013), “estudar Cabo Verde assume, pois, complexidade em vários níveis que se sobrepõem: parece-nos um país nascido para representar esse nó górdio, nem África, nem Europa, nem América, mas ligando esses três continentes” (p. 26).

Na perspectiva de Campos (2008), a literatura não é de língua oficial portuguesa ela é cabo-verdiana. Tirar do povo à legitimidade de sua obra literária, associando esta sempre ao colonizador e à sua cultura é atuar dentro do campo de pensamento dominante, anulando a validade da arte do povo colonizado.

O macrossistema literário cabo-verdiano foi se construindo na medida em que a extensão das fronteiras linguísticas torna-se não só uma realidade visível, mas, acima de tudo, uma realidade necessária à sobrevivência do próprio sistema enquanto conjunção e permanência de diversificada produção estética. Nesse sentido, é a presença da intertextualidade, como base fundamental do comparativismo, que subsidia a atividade artística elaborada, cujas diferenças estéticas vão consolidando autonomia e identidade a essas literaturas do mesmo macrossistema literário como é o caso de Brasil e Cabo Verde.

Assim, entendemos que, a literatura, na maioria das vezes, é o meio utilizado para retratar a realidade de um determinado país, com o objetivo de refletir como

condutora de conhecimento do mundo e, também como afirmação de uma identidade nacional.

2.2 A INSERÇÃO DE ORLANDA AMARÍLIS NO SISTEMA LITERÁRIO CABO-VERDIANO

Como se não bastasse a sua importância para o sistema literário de Cabo Verde e, ainda, o fato de ser uma das mais importantes escritoras dos cinco países africanos de língua portuguesa, pouco se conhece da obra de Orlanda Amarílis, embora tenha sido traduzida em vários países e a primeira de seu país publicada em livro.

A autora que esta pesquisa se propõe a apresentar é Orlanda Amarílis a qual nasceu em Assomada, cidade situada na ilha de Santiago (Cabo Verde), a oito de outubro de 1924. A maior parte de sua vida foi fora do arquipélago, terminando seus estudos de Magistério em Goa e depois a faculdade de Pedagogia em Lisboa, onde finalmente se estabeleceu. No entanto, a autora nunca se afastou emocionalmente de sua terra mãe.

Orlanda viveu na época das grandes fomes que assolaram as famílias cabo-verdianas, contudo, mesmo diante desse cenário mais estimulante das artes de sobrevivência do que das artes culturais, seu pai, Armando Napoleão Roiz Fernandes, engendrou uma obra precursora: o *Dicionário do crioulo de Cabo Verde*.

Segundo Rodrigues (2012), esse dicionário foi produzido à mão, no qual continham verbetes referentes a todas as ilhas de Cabo Verde, as quais iam sendo visitadas sempre que o pai da escritora mudava de residência, devido ao trabalho. Composto por dois manuscritos e também por uma gramática do crioulo (hoje língua cabo-verdiana) foi publicado pela irmã de Orlanda, Ivone, ainda, em 1990 e prestigiado por um renomado linguista, o então Ministro da Cultura, Manuel Veiga.

As narrativas orlandianas ilustram, de maneira exemplar, a posição da mulher no mundo contemporâneo, a solidão, as múltiplas vozes que ecoam como registro da ficção de um contexto histórico de violência e degradação humana, o que emerge no texto literário um trabalho particular de linguagem, na maioria das vezes distante dos tradicionais padrões realistas de composição narrativa.

Ela sempre se comprometeu com a luta contra o colonialismo sendo membro do Movimento Português contra o *Apartheid* (MPCA). Esse detalhe se torna pertinente para marcar sua posição ideológica em relação à luta anticolonial e à questão racial. A autora viveu o imperialismo e a descolonização, mas, principalmente, viveu sua condição de cabo-verdiana, sua ligação íntima com a terra, seu povo, e todo o arcabouço cultural. Orlanda publicou três livros de contos a partir dos anos setenta: *Cais-do-Sodré-te-Salamansa* (1974), uma obra voltada para o cabo-verdiano da ilha, com toda a sua luta pela sobrevivência na ilha; *Ilhéu dos Pássaros* (1982) é toda uma obra de saudade e *A casa dos mastros* (1989) que é definido pela própria autora com as seguintes palavras: “Caminho de emigrantes, caminho da procura, caminho de ir e voltar” (AMARÍLIS, 1989, p.48).

Seus contos têm grande valor literário, tendo sido apreciados por críticos como Benjamim Abdala (1999), Fernando Mendonça (1983), Jane Tutikian (1999), Maria Aparecida Santilli (1985), e Simone Caputo Gomes a qual atua em pesquisas da autora até os dias atuais. Em Portugal, críticos como Armando Ventura Ferreira, Casimiro de Brito, Duarte Faria, Elsa Rodrigues dos Santos, Fernando Assis Pacheco, Jacinto do Prado Coelho, Manuel Ferreira e Pires também escreveram sobre a autora. Nos Estados Unidos, Gregory Mcnab e Russel Hamilton pesquisaram e divulgaram suas obras.

Proveniente de um movimento literário surgido em 1940, em Cabo Verde, o qual tinha como meio de publicação a revista *Certeza*, a autora Orlanda Amarílis publicava textos que objetivavam denunciar injustiças sociais e debater e garantir a legitimidade da literatura cabo-verdiana como representante de uma arte que defendesse a igualdade de oportunidades para as mulheres. Orlanda partilha da seguinte intenção expressiva e ideológica:

[A revista *Certeza*] Segundo vários autores, expressa-se agora um certo pessimismo no enfoque da realidade, acompanhado da busca de retirar à especificidade das manifestações das Ilhas qualquer traço pitoresco. Um outro elemento seria um forte componente antievacionista no pensamento e textos dos colaboradores de *Certeza*, redundando em um profundo apego à terra, agora vista como espaço de mudanças que devem ser implantadas. Essas diretrizes de pensamento levam a uma combatividade bastante aguerrida do grupo. (MACEDO, 2007, p.95).

Como se pode perceber essa “combatividade aguerrida” parece constituir uma linha que subsiste no processo de criação literária de Orlanda em cujas obras

ancoramos esta pesquisa. Com isso, percebemos que tanto a revista *Clareza* quanto a *Certeza* não formaram movimentos ou escolas literárias, na visão clássica do termo, contudo, comunicaram para toda a posteridade, uma herança fabular de crítica, de denúncia social e de representação histórica que incorpora, em sua base, o fenômeno do Neo-Realismo.

Orlanda Amarílis foi o primeiro nome, dentre as autoras femininas, a ganhar destaque na literatura internacional por trazer ao cenário literário o dia a dia da mulher, tanto aquelas que emigram em busca de melhores condições de sobrevivência quanto as que permanecem na ilha enfrentando as adversidades impostas devido à escassez de chuvas e recursos do arquipélago. Com isso, podemos afirmar que Orlanda faz parte do reduto de mulheres que contam histórias de mulheres dentro da história de seu país. Surge desse fato a força de construção de suas personagens femininas, essas “ilhas desafortunadas”² a que se refere Pires Laranjeira: “Retratos de mulheres, às vezes. Outras, retratos de mulheres com paisagens ao fundo, lá ao longe, muito longe, no espaço e no tempo, contando histórias de vidas ou vidas sem história. Melhor: vidas vazias, vidas caindo no vazio (sem futuro, sem amor, sem trabalho, sem alegria). (1989, p. 9).

Orlanda escreveu vinte e um contos, distribuídos em três livros. Desse total de contos, oito levam como título o nome de suas protagonistas; apenas três possuem títulos masculinos e os outros dez foram intitulados de forma neutra, embora esses últimos, nove se refiram a personagens femininas.

Com isso, percebemos que o protagonismo na obra de Orlanda Amarílis é eminentemente feminino em oito contos perfazendo no total de sua obra dezesseis contos efabulados com base nas histórias de mulheres. Já o protagonismo masculino fica restrito a quatro contos, restando um cujo protagonismo é compartilhado entre masculino e feminino. Na escrita de Orlanda, há a manifestação da necessidade coletiva, pessoal, política, de gênero e étnica de divulgar essas histórias de protagonismo feminino.

A autora produz sua ficção de autoria feminina centrada nas mulheres de sua terra natal, uma vez que esta tem por objetivo dar visibilidade e voz à historicidade das mulheres. A autora possuía o desejo de incorporar os que antes eram

² Expressão utilizada por Pires Laranjeira no Prefácio do livro “A casa dos mastros” (1989, p. 9-11).

esquecidos, marginalizados, ostracizados, transformando-os em sujeitos pensantes e atuantes, donos de seus destinos e conscientes de suas identidades.

Orlanda Amarílis optou por alguns temas, tanto excepcionais quanto cotidianos, relacionados diretamente à memória das vivências cabo-verdianas e as preocupações sociais no tocante à colonização e ao colonizado, às diferenças entre as classes e à posição da mulher nas esferas da sociedade. Contudo, a literatura elaborada por Orlanda está distante daquela que caracterizam de tese, ou seja, que tem por objetivo dar uma moral. Os contos orlandianos são considerados neorrealistas e são estudados como a produção mais rica da literatura cabo-verdiana, quiçá da produção feminina da África de Língua Portuguesa que nas palavras de Tutikian (2007): “Não obstante sua importância para o sistema literário de seu país e, ainda, o fato de ser uma das mais importantes escritoras dos cinco países africanos de Língua Portuguesa, pouco se conhece da obra de Orlanda Amarílis, embora traduzida em vários países.” (p. 239).

A literatura é, antes de tudo, um ponto da memória. É compreensível que dentre as suas funções esteja também a de denunciar e provocar a conscientização. A escritora Conceição Evaristo formulou o conceito de *escrevivência*- que significa escrever a existência- tornando desafio para o eu-lírico transcender o biográfico, e colocando na base mesmo da escrita da escritora, cuja obra é comprometida com a realidade. Esse conceito formulado por Evaristo elucida também o modo de escrever de Orlanda Amarílis, por ser essa também uma escritora que objetiva dar destaque às histórias de sua terra, uma escrita da vida de mulheres.

A obra orlandiana tem importância significativa no meio acadêmico brasileiro, uma vez que seus textos já foram objetos de pesquisas acadêmicas sendo comparados com escritoras como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Teles o que aproxima sua literatura do cânone literário do Brasil. Essa aproximação valorosa qualifica a literatura produzida pela autora cabo-verdiana, colocando-a numa posição de igualdade em face da literatura brasileira, o que justifica o seu mérito em ser pesquisada no Brasil.

Assim como as autoras brasileiras supracitadas dedicam parte de suas obras a tratar de assuntos voltados ao universo feminino, Orlanda também dedica sua escrita a relatar os problemas contemporâneos vivenciados pelas mulheres em seus contos. Sendo assim, Botoso afirma:

Orlanda Amarílis está no rol de escritoras de língua portuguesa da atualidade e enfatiza a sua preocupação em relatar pessoas, em geral, mulheres cabo-verdianas com seus dramas, sofrimentos e também a solidão que as irmana e as solidariza num universo marcado por enormes desigualdades sociais, no qual o papel da mulher precisa ser constantemente reafirmado e reassegurando. (2011, p. 61).

Orlanda, portanto, se enquadra no grupo de escritoras cabo-verdianas e também africanas, que destacam as mulheres em seu dia-a-dia, como mães, domésticas, ou trabalhadoras nas atividades em que atuam. A grande maioria de autores cabo-verdianos é formada por homens – Jorge Barbosa, Manuel Lopes, Mário Fonseca, Daniel Felipe, Armênio Vieira, dentre outros (SANTILLI, 2007, p. 9-10). Embora existam poucas mulheres escritoras, a sua escrita apresenta algumas especificidades e particularidades, conforme aponta Sônia Maria Alves de Queiroz:

[...] a produção literária feminina cabo-verdiana [...] traz à tona textos cujos temas revelam as experiências sociais das mulheres de Cabo Verde, muitas vezes colocando-se como metonímia ou representante da parte pelo todo de tantas mulheres que vivem os mesmos dilemas, as mesmas paixões e desencantos, destacando suas angústias e medos, assim como suas conquistas. A escritura de autoria feminina em Cabo Verde busca representar o cotidiano de mulheres que reinventam a historicidade do dia-a-dia, enfatizando o mundo doméstico feminino, os avanços à emancipação das mulheres, bem como as violências sociais e discriminações sofridas, a iniciação sexual precoce muitas vezes, culminando em uma gravidez indesejada, a falta de planejamento familiar, a prostituição, enfim, a problemática social que insiste em se estabelecer em Cabo Verde. (2010, p. 4-5).

A grande personagem de Orlanda é o cabo-verdiano, o povo que essas mulheres representam, no arquipélago e em Lisboa, inseridas em duas realidades. Assim sendo, é imprescindível o papel desempenhado pela autora cabo-verdiana que, dentre os escritores africanos, foi capaz de ultrapassar obstáculos em relação à sua condição de mulher para refletir criticamente sobre a condição social, política e cultural de seu país e, principalmente das mulheres.

De acordo com Jane Tutikian (1999), parece-nos necessário expor algumas justificativas que norteiam a obra de Orlanda Amarílis as quais poderiam ser assim sintetizadas:

- a) O discurso literário estabelece um tipo específico de relação com o discurso histórico e social em culturas de natureza diversa; b) o colonialismo representou a destruição da identidade ou transformou-se,

contrariando a si próprio, em elemento produtor da consciência nacional; c) os elementos que propiciam o resgate ou a reconstrução da identidade no discurso literário trazem marcas dos regimes totalitários e coloniais responsáveis pelo emperramento da consciência nacional; d) o mito desempenha importante papel na preservação de uma tradição mutável, no esforço e resgate da consciência identitária ou nacional; e) a imagem do Outro e do Mesmo produz significação no processo identitário; f) a transgressão dos códigos produz a negação da aculturação. (p. 23).

Considerando as questões acima descritas, pretendemos chegar, mediante análise da obra da escritora cabo-verdiana, à construção literária, em sua diversidade, a partir de quem se representa. E na obra orlandiana quem está representado nada mais é que seu povo insular e diaspórico.

Orlanda Amarílis está sempre em busca da plena elaboração cultural cabo-verdiana. Com isso, propõe a ruptura com a alienação de colonizado, a aculturação e a condição inferiorizante para desencadear a valorização da cultura local e, com ela, o despertar da consciência nacional. A obra de Orlanda Amarílis é conduzida pela questão da identidade feminina. A autora escreve a partir da diáspora, uma vez que mora em Lisboa. Sua grande preocupação é retratar as mulheres da sua terra natal seja em solo pátrio ou no exílio.

Benjamin Abdala assim afirma a respeito da autora:

“Os ‘causos’ de Orlanda Amarílis são relatados, conforme indicamos, sobretudo por vozes femininas. A identidade da nação soma-se a do assim chamado ‘gênero’. Não se trata apenas de representar Cabo Verde, mas de construir a ‘maneira de ser’ das mulheres cabo-verdianas.” (1999, p. 84).

Podemos afirmar também que a identidade feminina está intimamente ligada à identidade nacional e ambas se prendem à cultura, ou seja, as marcas feministas é que se articulam ao social e não o contrário como acontecia em obras de autoria masculina. A obra ficcional de Orlanda Amarílis enfoca mais as mulheres na diáspora, embora aquelas que permanecem na ilha também recebam dela uma atenção especial. Entretanto, trata-se de uma autora que pode ser enquadrada como feminista, pois aborda a resistência da mulher crioula dentro e fora de seu país.

O trabalho intelectual de Orlanda, na representação dos impasses das mulheres cabo-verdianas abalizada como sujeito subalterno, termo utilizado por Spivak (2010), ilumina a diversidade subjetiva de anseios, aspirações e atitudes a

partir das personagens que buscam a transformação de sua realidade. Spivak exemplifica seu argumento de que:

o subalterno, nesse caso especial, a mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir. É, principalmente, à mulher intelectual que seu apelo final se dirige – a ela caberá a tarefa de criar espaços e condições de auto representação e de questionar os limites representacionais, bem como seu próprio lugar de enunciação e sua cumplicidade no trabalho intelectual. (2010, p. 15).

Os críticos tentam expor os processos que transformam o colonizado numa pessoa muda e as estratégias que ele utiliza para sair dessa condição. O discurso de Spivak (2010) está baseado na mudez da mulher subalterna o sujeito subalterno não tem nenhum espaço a partir do qual ele possa falar. Spivak, no entanto, pontua que esse subalterno precisa adquirir voz, uma vez que ninguém pode falar por ele.

A ficção orlandiana proporciona a visão de uma ampla galeria de mulheres solitárias, no entanto, revolucionárias da ordem dos modelos que as queriam submissas e silenciadas tomando dessa forma, o controle de suas vidas. Essas mulheres retratadas pela autora travam, cotidianamente, batalhas a fim de vencer as situações sociais que as restringem, desvanecendo preconceitos e obstáculos muitas vezes interiorizados a partir da ordem subjacente da época, o patriarcado, rumo à construção de um futuro de igualdade entre os gêneros.

Na perspectiva de gênero, a obra orlandiana leva em consideração o fator étnico-nacional, ou seja, a autora dá preferência em seus contos à abordagem de personagens femininas, subalternas e mestiças. Sabemos que, em sociedades patriarcais, não é permitido àquelas que ali afluem colocar-se numa posição-de-sujeito. Dessa forma, destacamos a posição de Kathryn Woodward (2000, p. 10):

[...] com frequência as identidades produzidas são masculinas e estão ligadas a concepções de masculinidade. [...] Os homens tendem a construir posições-de-sujeito para as mulheres tomando a si próprios como pontos de referência. E a mulher, por sua vez, se mantém como a sociedade a quer. (p. 10).

Como uma categoria de análise possibilitadora de um exame mais contundente do complexo social, as questões de gênero apontam para um novo processo de conhecimento por meio da perspectiva feminista que vai redefinir conceitos e manifestações de toda a ordem por observar o objeto a partir do lugar

que se enuncia, denotando, assim, a história cultural e as identidades sociais nela inseridas.

De acordo com Simone de Beauvoir: “ser feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva e dócil” (1980, p. 73). No entanto, as personagens orlandianas rompem com essa ideologia se tornando sujeitos de sua história. Durante a leitura da obra de Orlanda Amarílis, identifica-se, por meio da construção de suas personagens, o potencial literário que a capacitou, como intelectual e mulher, a transfigurar o seu próprio cotidiano e sua trajetória de vivência na ilha e na diáspora portuguesa, nas vidas de suas personagens ficcionais as quais certamente representam a vida das mulheres cabo-verdianas.

Anatol Rosenfeld, em seu livro *A personagem de ficção*, coloca em destaque as experiências femininas, colocando-as em pontos de destaque que fazem o leitor refletir a partir da obra de um determinado autor:

É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações de aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” - é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. (1970, p. 27).

Como Orlanda vivenciou a realidade diaspórica durante muitos anos, ela ampliou sua visão sobre a formação identitária de seu povo em contato com outras culturas, imprimindo em suas narrativas as marcas das experiências vividas pelas mulheres cabo-verdianas que também partem para a diáspora.

O sentido dos textos de Orlanda Amarílis amplia-se, pois demonstra não só o universo de Cabo Verde, mas também a realidade da mulher africana de um modo geral. Há uma preocupação por parte da escritora com os problemas de sua terra natal, em revelar a realidade cotidiana de mulheres que vivenciam experiências e dramas que fazem parte não só dos países africanos, mas, de uma forma mais abrangente, do mundo contemporâneo. Não se trata apenas de representar Cabo Verde, mas de construir a ‘maneira de ser’ das mulheres cabo-verdianas.

Em síntese, Fernando Mendonça profere as seguintes colocações a respeito de Orlanda Amarílis:

Estamos diante de uma escritora que oferece duas perspectivas distintas, ainda que, de certa forma, interdependentes: a escritora cabo-verdiana e a narradora sensível de histórias de mulheres. De mulheres que já ultrapassaram a linha do oceano que circunda as ilhas, ou que sonham ultrapassá-la. Depois sonham com o regresso. Com todas as suas precariedades, as secas, as fomes, o isolamento, o arquipélago possui um apelo irresistível, uma estranha magia.

Assim, Orlanda Amarílis é, por um lado, a escritora atenta aos problemas de sobrevivência no arquipélago, e também a artista capaz de fixar os usos, as tradições, a cultura que Cabo Verde conscientemente possui com autonomia. (1983, p. 69)

De acordo com Benjamin Abdala Jr., em seu ensaio “Globalização, cultura e identidade em Orlanda Amarílis” (2003, p. 287), as marcas femininas da autora se articulam “ao social e não o contrário, como acontecia com as obras de autoria masculina” (2003, p. 299) o que reforça a capacidade da autora em agravar “uma distonia anterior, que seria de gênero” (2003, p. 287).

Orlanda Amarílis coloca em evidência em seus textos, a mulher crioula cabo-verdiana, seja como protagonista, seja como coadjuvante ou até mesmo figurante de destaque, retratando a historicidade da participação feminina na construção e desenvolvimento da sua pátria-mãe.

Nos estudos de literatura contemporânea, registramos acentuado interesse por narrativas que dão prioridade a interação cultural, como os relatos de viagem, a literatura de migração e o discurso diaspórico. Nessa perspectiva, ganha destaque a autora cabo-verdiana Orlanda Amarílis cuja obra ficcional enfoca mais as mulheres na diáspora, embora aquelas que permanecem na ilha também recebem dela uma atenção especial. Entretanto, ela é uma autora que pode ser considerada como feminista, pois aborda a resistência da mulher crioula dentro e fora de seu país. Orlanda produz sua ficção de autoria feminina centrada nas mulheres de sua terra natal, uma vez que esta tem por objetivo dar visibilidade e voz à historicidade das mulheres. A literatura cabo-verdiana, principalmente a retratada por Orlanda Amarílis, tem a preocupação em traçar uma história de identidade cultural dos espaços e identidades femininas. A identidade cultural só é formada depois que acontece as independências políticas e econômicas. Orlanda Amarílis, por meio de seus contos, publicados depois de 1975, traz às narrativas, os fatores formadores da consciência nacional: o conhecimento da realidade e valorização da cultura local, o sentimento de caboverdianidade.

Os contos de Orlanda Amarílis acentuam que tanto na História quanto na ficção o que importa é a representação do mundo e de suas relações sociais por meio de certo grau de credibilidade, não interessa se é verdade ou mentira e, desse modo, literatura e História seguem o mesmo caminho, revisitadas pela memória. Quando se ficcionaliza a História, vozes africanas são libertadas, expressando suas origens, anseios, dificuldades, focalizando nas degradações do meio social, econômico e cultural, revalorizam-se o patrimônio oral, uma vez que muitas narrativas têm a oralidade como marca linguística evidente, e denunciam fatos de um contexto opressor e marginal.

A autora traça em sua narrativa um registro literário e histórico do contexto de seu país, porém o faz a partir de uma linguagem universal: é regionalista nos temas, contudo universal na forma: não escreve a partir de modelos, rompe padrões, produz textos singulares atravessados por uma objetividade, hibridismo, que a coloca entre os autores mais representativos do continente africano deste século. Na obra da autora, na língua do colonizador, as denúncias da opressão vivida pelo seu povo adquirem forma e contexto literário com uma estética própria, que de acordo com Bonnici (2009), são “textos de ruptura com qualquer ordem legitimadora do poder hegemônico europeu e de seus seguidores” (p. 307). Isso significa que, os temas abordados pela autora, reestruturam a história dos sujeitos narrados e permitem a discussão de tema em uma amplitude global.

Orlanda Amarílis encontrou no gênero literário, conto, a medida certa para o que queria expressar acerca da sociedade, da geografia, das crenças e da cultura de seu país, confessando em entrevistas a impossibilidade de ter sido outra coisa senão contista. De seu único romance, inacabado, só há uma escassa menção – “não, nunca o acabei” (LABAN, 1992, p.273).

Consequentemente, sua escolha por aquele gênero literário passou pela intensidade da relação que manteve com o processo da escritura, que sobreveio da sua capacidade de sintetização da “batalha fraternal” entre “a vida e a expressão escrita dessa vida”, que tem como resultado, inexoravelmente, o conto (CORTÁZAR, 2008, p. 350).

Ainda em consonância com Cortázar, que afirma que o bom conto leva o leitor à interação, transformando-o e acrescenta que o trabalho de sintetizar o tempo e o espaço realizado pelo contista, exige muita sensibilidade e compreensão da

realidade que objetiva criar e que seja entendida como uma extensão dessa mesma realidade.

Já na perspectiva de Nádya Batella Gotlib, em seu livro *Teoria do conto* (2006), além de permitir um recorte momentâneo da realidade, o conto interfere nas percepções dos leitores, convocando-os para refletirem sobre a voz que narra, ressaltando que tanto as narradoras e escritoras possuem o magnetismo intencional capaz de conduzir o leitor a determinadas sensações. A intensidade com o autor trata seu tema é o fator que lhe permitirá sobressaltar o leitor:

A voz do contador, seja oral, ou seja, escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta – entonação de vozes, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões -, que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu público/leitor. (GOTLIB, 2006, p.13)

O conto, segundo Gotlib, é um modo moderno de narrar que tem como característica um teor fragmentário de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando legitimar esse instante temporário. É prudente pensar que o interior do conto pode abrigar temáticas que reflitam a realidade, e no caso dos contos orlandianos, contribuirão para mostrar a diversidade e fluidez das relações de gênero e dos conceitos relativos aos papéis femininos tidos como universais, além de apresentar imagens cotidianas metamorfoseadas pelo imaginário literário, como telas que retratam tempo e espaço numa intensidade objetiva. Assim, o conto alumbra as práticas cotidianas e essas permitem identificar uma nova história, escrita por mãos femininas no ser e estar de seus anseios.

De acordo com Júlio Cortázar, em seu livro *Valise de Cronópio* (2008), o bom conto leva o leitor à interação:

Os contos inesquecíveis são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto [...] essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana.[...] “a significação é determinada por algo que está antes (escritor com carga de valores humanos e literários) e depois (tratamento literário do tema).” (p. 155).

O conto possui um caráter dinâmico em conformidade com o propósito da hermenêutica do cotidiano que procura historicizar aspectos concretos da vida de todos os dias dos seres humanos – homens e mulheres – em sociedade (DIAS, 1994, p. 374). Orlanda compõe a sua escrita de forma mais intensa, desvendando aos poucos aquilo que pretende narrar, numa tensão crescente para um desfecho já esperado.

Em entrevista a Michel Laban em 1992, a escritora declara, muito sucintamente, sobre o processo de escritura de seus contos que são feitos “com pequenas interrupções para respirar, mas todos de um jato. Com ‘Ilhéu dos Pássaros’ aconteceu o mesmo. Fi-los de seguida”. (p. 273). Orlanda, porém, não dá informações precisas da forma como escrevia, os instrumentos que utilizava, se preferia escrever à máquina ou à mão. Contudo, nessa ocasião, Orlanda ressalta sobre a presença de memórias na sua escrita e da catarse que consegue quando pratica sua profissão.

Durante a leitura dos contos de Orlanda, percebemos um deslocar de si mesma quando narra a história do outro, que nada mais é que seu povo cabo-verdiano. Orlanda perde sua própria identidade para se identificar com aquele todo coletivo do qual faz parte. Com isso, concluímos o porquê da grande quantidade de personagens femininas em suas narrativas, que é esse deslocar de si mesma para retratar as tantas mulheres que figuram em seus contos cada uma com uma história diferente. Histórias de violência contra a mulher, pobreza, humilhação, discriminação de raça e gênero, sonhos e desejos tão femininos e peculiares.

Em entrevista a Danny Spínola (2004), Orlanda foi questionada muitas vezes sobre a escrita de autoria feminina, ela recorre ao espaço da casa como se esse ambiente fechado e íntimo fosse a marca de uma pegada que levaria ao universo feminino da escrita:

Bem, durante muito tempo, quase que não aceitava que chamassem literatura feminina a uma determinada literatura, porque ninguém se refere à literatura masculina. É a feminina que tem esse destaque, não sei por que razão. Eu pensava que não havia motivo, mas, entretanto, tenho pensado muito nisso [...] e descobri uma coisa engraçada: que há certas situações na literatura que os homens não são capazes de as conhecer desse modo, e eu notei algumas situações típicas, como, por exemplo, num dos contos em que ela [Catherine Mansfield] fala da impertinência das criadas que o homem, em geral, não aborda porque a vivência dele é fora de casa; mesmo em Cabo Verde e em qualquer lado é mais fora de casa do que

dentro de casa. E quando ele está dentro de casa, aqui e agora neste tempo, ele agora já ajuda um bocadinho, faz parte um pouco mais do universo feminino [...] E é por isso que eu digo neste momento, realmente há literatura feminina, no olhar feminino, pela vivência, contacto pelo interior da casa, que é uma vivência que o homem não tem normalmente (p. 253-254).

Orlanda constrói uma literatura pautada na realidade fazendo de seu texto a voz que denuncia por meio de atores sociais na representação de sua condição histórica. Na obra da referida autora, há a luta pela resistência e pela identidade cultural, por um lado, e, por outro, pela sobrevivência das gentes que suas mulheres representam. Daí por que suas histórias são construídas com a experiência cabo-verdiana, de carências, de encontro com as raízes míticas a revelar a própria essencialidade do arquipélago. Entretanto, ainda que presa à reiteração da temática social da terra, com seu sofrimento, sua fome, seu ilhamento e seus mitos, diaspórica, consegue contrastá-la com a cultura portuguesa, sob a forma de um olhar distante e não raras vezes estranho, sem deixar de abrir-se para a originalidade de diferentes recursos estilísticos.

A literatura cabo-verdiana foi muitas vezes questionada em relação à sua legitimidade por alguns críticos, devido ao fato de ser uma escrita na língua do colonizador fazendo com que seja encarada como uma espécie de produto neocolonial. Sendo assim, sempre houve uma cobrança para que os autores escrevessem suas literaturas com formas reconhecidas autênticas como o idioma ou traços dele, os orixás, os mortos que não morrem e muitas outras excentricidades que diz respeito aos países africanos.

Os escritores utilizam esses recursos a fim de buscar inspiração nas coisas da sua terra, na memória que sai de seu íntimo ou daqueles com os quais convivem e ganha forma nas páginas da literatura.

Em consonância com Campos (2008):

A produção artística – aqui particularmente a Literatura – surge como parte do processo de consolidação das identidades nacionais, por meio de seu caráter de representação. Exemplo disso é a busca de expressão de identidade cultural que a literatura africana vem demonstrando, ao resgatar traços culturais preservados pela oralidade, e através de uma voz de engajamento social, o que confirma o caráter de representação da criação artística, sendo uma projeção que uma sociedade faz de si mesma, buscando representar a realidade, e não apenas reproduzi-la. (p.6).

Analisando o posicionamento de Campos supratranscrito acima, subentendemos que a literatura orlandiana afina-se com esse caráter de representação. O objetivo maior observado com a leitura de seus contos é a representação de sua gente e de sua terra, como autoafirmação de uma identidade nacional que a autora faz questão de demonstrar e lutar por sua valorização.

3 A IDENTIDADE CULTURAL NA INSULARIDADE

Diante do exposto anteriormente sobre a literatura cabo-verdiana, é pertinente, neste momento, fazer um recorte daquela literatura sobre a ótica feminina. Interessa estabelecer uma análise da literatura escrita por mulheres e todos os obstáculos impostos a esta escrita feminina, ou seja, uma escrita voltada para as questões das mulheres e as suas posturas em relação à sociedade na qual estão inseridas.

As discussões em torno do tema “mulher e literatura” têm conseguido ganhar espaço muito relevante no meio acadêmico nos últimos anos. Isso se deve ao fato de que o assunto “Mulher” impôs-se dado o interesse e necessidade de pesquisas na área, uma vez que, há alguns anos tal tema era impensável e nem haveria estudos suficientes devido à escassez de interesse ou ausência de consciência da importância feminina na literatura.

Nos anos de 1960, surgiu nos Estados Unidos um movimento de reivindicações de mulheres que se refletiu, não somente na literatura e nas artes, mas em todas as áreas das relações humanas. Esse movimento era comandado por vozes femininas que criticavam as relações de poder estabelecidas por uma sociedade patriarcal e lutavam de forma incansável por uma profunda transformação social e tinham o objetivo de desmitificar os mitos de inferioridade feminina e resgatar a história das mulheres colocando-as até como sujeito na investigação de sua própria história. O que acabou dando destaque e voz às mulheres antes oprimidas e restritas ao ambiente doméstico.

Esse movimento foi denominado “feminista” e se expandiu por todo mundo ocidental, provocando uma nova conscientização nas mulheres, que, por meio de obras literárias, entre outras manifestações artísticas e culturais deram início a um processo de reflexão sobre temas do universo feminino tradicional, o qual expunha descontentamentos e indagações a respeito do modelo clássico da mulher que era aceito e imposto na sociedade machista.

A literatura de autoria feminina se consolidou pela produção de escritoras que tiveram a devida sensibilidade de expressarem seus desejos, angústias e inquietações a partir da visão de mundo de um sujeito de representação própria, em que a mulher se torna agente no mundo da ação, e não objeto passivo do desejo do

outro, é natural que ela deseje transmitir sua experiência na ficção. A partir disso, pode surgir uma temática afetiva, sutil e frágil, mas, ao mesmo tempo, pode retratar uma escrita de resistência desestabilizadora diante das imposições dos padrões pré-determinados na sociedade patriarcal.

Nesse sentido, a mulher escritora é, ao mesmo tempo, um ser olhado – pelas instituições de poder -, e um ser que olha os outros e reflete sobre si mesma. Ela observa as experiências concretas do meio social, observando os posicionamentos e os conhecimentos gerados a partir das objetivações e subjetivações que os homens e mulheres executam em suas vivências diárias.

Dialogando com a história, as obras de autoria feminina não se desvinculam de sua própria história que se envolvem em projetos outros, afirmando a identidade do feminino. A literatura escrita por mulheres nada tem a ver com o conceito de feminino presente no imaginário masculino – pura, delicada e bonita. As escritoras femininas mostram em suas narrativas, uma tomada de consciência dos valores inerentes às mulheres que até então eram se quer impensados. Na visão masculina patriarcal da época, as mulheres não detinham a mesma capacidade intelectual que os homens para produzirem literatura. De fato, a literatura era masculina. No entanto, as obras literárias sempre incluíam as mulheres, mas não lhes deixava plena participação.

Essa negatividade da mulher, o fato de ela necessitar das leis e dos processos de significação ou de transcendê-los, tem uma explicação a partir da teoria psicanalítica pós-estruturalista, no conceito de feminilidade como uma condição privilegiada, uma ligação com a natureza, ao corpo, ao poder da maternidade ou ao inconsciente. No entanto, essa feminilidade é puramente uma representação, não se trata de uma qualidade ou de uma propriedade da mulher.

A representação literária na visão de Thomas Bonnici (2007) é uma “conjunção de palavras e frases que indicam a ideologia que uma sociedade tem a respeito da relação homem/mulher” (p. 230). Comungando com essa perspectiva, Simone de Beauvoir (1980) pontua que “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela: a fêmea é inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (p. 10). Por esse motivo questionamos se a representação da mulher na literatura não seja uma forma patriarcal do discurso, embora frequentemente a literatura se apresente ideologicamente neutra e isenta de qualquer envolvimento no problema de gênero.

De acordo com Scott (1995), em seu artigo intitulado “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”:

o termo ‘gênero’ faz parte da tentativa empreendida pelas feministas contemporâneas para reivindicar um certo terreno de definição, para sublinhar a incapacidade das teorias existentes para explicar as persistentes desigualdades entre as mulheres e os homens. (p. 85).

O gênero enquanto categoria analítica, sob o ponto de vista de Joan Scott, é relacional e possibilita uma nova leitura dos fenômenos sociais. Demonstra posições socialmente construídas entre homens e mulheres, demarcadas por relações de poder e estruturadas dentro de um sistema hierárquico de dominação, no qual o masculino é o protagonista e o feminino, o coadjuvante.

Teresa de Lauretis (1994, p.230) aponta que a psicanálise define a mulher em relação ao homem, a partir do mesmo referencial e com as categorias analíticas elaboradas para explicar o desenvolvimento psicossocial masculino. É por isso que, as mulheres eram vistas pelos homens a partir de uma assertiva simples: “mulher=mãe”, ou seja, elas não serviam para dominar o mercado literário, fazer parte do cânone.

Não se pode discordar, todavia, de que, quando se fala em cânone literário, esteja se referindo a um corpo de obras sociais e institucionalmente consideradas genuínas, especiais, imortais, a obras “que nos comunicam valores humanos essenciais”, como considera João Ferreira Duarte, no verbete “Cânone” do *Dicionário de termos literários*, no qual o autor afirma que as obras canônicas são dignas de serem estudadas e transmitidas de geração em geração, salientando que qualquer seleção de obras sempre envolve valores que estão em circulação.

No passado, a literatura revelava as imagens femininas com seu papel e tipos caracterológicos provenientes do capitalismo patriarcal e, por isso, sugeriam como as mulheres deveriam ser e se comportar no mundo extratextual e textual. A literatura sempre problematizou a questão da autoridade do discurso tradicional o qual partia de um ponto de vista único: do homem branco da classe alta. Os textos literários eram escritos para leitores que pensavam como ele, portanto a concepção de boa obra explicitada pelos críticos também partia de um determinado ponto de vista. Falava-se muito em “visão de mundo”, mas sempre se esquecia de incluir o

outro nesta percepção. Isso acontecia porque mulher, negro, índio e pessoas com pouco poder aquisitivo não liam, não escreviam e, tampouco, eram críticos literários.

Em virtude disso, durante muitos anos, a literatura foi reduto exclusivamente masculino no que diz respeito a sua autoria. As mulheres eram incluídas, todavia não tinham plena participação. Dessa forma, o que se escrevia era para e por homens, o que acabava por resultar numa concepção discrepante e enganosa do mundo como um todo.

Muitas foram as razões para justificar a ausência ou o número reduzido da autoria feminina. A afirmação de que existem mais escritores do sexo masculino e menos do feminino, foi um dos motivos pelos quais muitos textos recentemente publicados foram tidos como perdidos ou suprimidos. Segundo Bonicci (2009), até 1950 a literatura era predominantemente masculina. Na segunda metade do século XX, houve um grande acesso educacional por parte das mulheres, o surgimento da Segunda Onda Feminista, e, mais tarde, especialmente nas ex-colônias europeias e a introdução de estudos feministas em praticamente todas as instituições de ensino superior e a publicação maciça de obras de autoria feminina.

Diante disso, o objetivo dessas mulheres que produzem literatura é apontar e condenar a posição feminina no sistema patriarcal a que estão submetidas e se mostrarem capazes de transgredir a ordem vigente de que mulher não devia pensar e, em consequência, tampouco escrever. Sendo assim, a literatura de autoria feminina contemporânea adotou três alternativas: a primeira dizia respeito à representação positiva por meio de personagens femininas fortes, independentes dos protagonistas masculinos; a segunda seria a introdução de uma literatura que focalizasse áreas específicas ou unicamente femininas sendo elas (experiências de nascimento ou estupro, ou de ser ignorada pelos homens); a terceira, a mera focalização da consciência da personagem feminina sem atitudes conscientemente políticas ou de confronto. Importava-se que, com isso, o autocentrismo masculino fosse erradicado e a mulher pudesse escrever uma prática centrada nela e que fosse lida apropriadamente.

Na perspectiva de Showalter (1994), no entanto, a literatura feminina sempre recebeu, portanto, a acusação de que os textos de escritoras eram literariamente ruins e não sobreviveriam à crítica literária. As formas de escrita de autoria feminina (diários, cartas, diários de viagem, autobiografias, histórias de vida) embora demonstrassem imensa variedade, eram gêneros considerados menores que não

despertavam o interesse dos intelectuais. Entretanto, isso se manteve como verdade até a revolução no conceito do cânone literário ocorrida na segunda metade do século XX como consequências de teorias pós-modernas.

Rosiska Darcy de Oliveira oferece a seguinte teorização quanto à escrita feminina:

Integrar a história humana da natureza feminina ao desenho do futuro do feminino é um projeto ao mesmo tempo feminista e ecológico. Ganhar voz social foi, para as mulheres, a grande vitória histórica com que marcaram o século XX. O século XXI se abre para uma nova esperança. (1999, p. 145).

Entendemos por escrita feminina aquela cuja intenção preocupa-se com as questões das mulheres e as suas posturas em relação à sociedade na qual estão inseridas. A literatura de autoria feminina pode ser entendida como uma resistência imposta à ordem pela qual a escrita literária foi restrita aos homens, excluindo as mulheres do cânone tradicional. Os resultados no interior dessa ordem são a continuação da retificação do poder pela escrita, a luta contra este poder e uma escrita libertária em direção à identidade.

No diálogo com a história, as narrativas de autoria feminina não abandonam a sua própria história a qual se insere em projetos outros, almejando legitimar a identidade do feminino, calada pela cultura dominante, como diferença e como partícipe do construto da identidade nacional.

As mulheres, contudo, nunca estiveram ausentes da história, embora a historiografia oficial as tenha esquecido. Michelle Perrot (2006) explicita que: “da história, muitas vezes a mulher é excluída. (p. 185). No entanto, no decorrer da história e de todo o processo civilizatório, percebe-se uma relação entre gênero e poder que precisa ser estudada, reescrita, revelada, pois a história tradicional antropocêntrica criou o mito do sexo frágil, da impotência feminina e da sua dependência existencial do masculino.

A literatura foi, desde sempre, o lugar da legitimação, do domínio. Virginia Woolf (1980), em sua famosa obra *Um teto todo seu*, aponta uma dimensão profundamente importante sobre a vida das mulheres: o espaço privado do quarto, das quatro paredes como espaço constitutivo de identidades, resistências, sonhos e desilusões. O controle e a distribuição da palavra escrita ficaram a cargo dos homens letrados, os escritores, cronistas, historiógrafos e implicou num uso e abuso

do poder simbólico em narrar, relatar, significar determinadas parcelas da realidade ligada diretamente aos triunfos, com pretensões de superioridade e poder.

Essa literatura, resultada da manipulação, do controle da palavra, da escrita, que assegurou a instalação do poder, do imaginário social da literatura e a legitimação de uma minoria social a qual assegurou, determinou e confinou as ferramentas do pensar, não permitindo o livre exercício da autonomia do narrar e escrever das mulheres. O patriarcado teve, como uma de suas funções na literatura, a construção e a reprodução de uma memória implacável, imóvel, endurecida controladora do poder epistêmico.

Michelle Perrot, em seu livro *Minha história de mulheres* (2008), tece a seguinte consideração acerca da exclusão da mulher dos meios sociais: “Em primeiro lugar, porque as mulheres são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo merecia interesse e relato. Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis.” (p. 16-17).

O objetivo desta dissertação recai sobre essas figuras invisíveis e excluídas da história, protagonistas de cenas cristalizadas na visão de Orlanda Amarílis, representante dessas experiências femininas. A literatura cabo-verdiana começou a receber contribuições femininas já no século XIX, as mulheres começaram a participar ativamente nas produções literárias.

Os textos literários escritos por mulheres nascidas nos países africanos de língua portuguesa têm permitido construir uma visão mais ampla do lugar da mulher escritora em momentos literários de cada país demonstrando a importância de se conhecer particularidades literárias que se desenvolveram nos países cuja opressão colonialista se fez presente.

De acordo com a escritora brasileira Nelly Novaes Coelho, a literatura pensada e escrita por mulheres tem um ponto fundamental:

Por diferentes formas que sejam as formas dessa escrita feminina, há uma característica comum que as identifica entre si: são estruturadas ou amalgamadas com a própria vivência do feminino, do ser-mulher, no ato de viver. Ou melhor, a escrita literária, pós-revolução cultural dos anos 60, já não objetiva, apenas, representar ou denunciar determinada situação injusta, mas se quer (ou se pretende) fundadora ou instauradora de uma realidade outra, ainda amorfa, desconhecida da maioria e que é a condição feminina, redescoberta *ab imo* (de origens esquecidas) e pressionada pelas urgentes e desordenadas tarefas que lhe são exigidas pela sociedade em acelerada mudança de coordenadas (1999, p. 110).

Em 1985, uma outra renomada escritora, a portuguesa, Agustina Bessa-Luis fez apontamentos significativos a respeito da escrita feminina. Como a poeta afirma:

Há uma escrita de mulheres. Confusa e embaraçada como elas. [...] No mais das vezes, as mulheres escrevem segundo o modelo dos homens. Para elas, as mulheres têm de ser sensuais, complicadas, motivo de reflexão, submetidas ao obstáculo da reflexão. Mas não são assim. [...] Agora começa haver uma literatura feminina, uma forma de a mulher se interrogar; mas só balbucia (apud COELHO, 1999, p. 9).

Bessa-Luis acrescenta ainda que a sociedade portuguesa, que ficou reprimida ao longo do período da ditadura salazarista, a qual teve seu término no ano de 1974, a opressão afetou diretamente o fazer literário das escritoras, o que, para muitas, foi prejudicado até a segunda metade da década de 1980.

Toda essa ponderação sobre as estruturas paralisantes da sociedade patriarcal reverberou na escolha de temas específicos por um grupo de mulheres afrodescendentes, que descortinaram o passado colonial dos países africanos, no qual a condição da mulher negra era muito mais difícil do que da mulher branca: a de ser mulher, ser escrava, e estar submetida ao machismo com reflexos até a contemporaneidade.

O espaço de resistência construído no feminino, nos textos literários cabo-verdianos produzidos por mulheres, não se constitui de momentos grandiosos, mas de microrresistências ou de papéis informais que vão delineando a evolução de sua trajetória. Em fins do último século, a aparição de mulheres escritoras revelou uma realidade diferenciada por meio de temas relacionados com o ser mulher e a experiência feminina o que se torna necessário que a produção da mulher como escritora seja vista como parte de um todo. Essa aparição feminina na literatura lhes permitiu conquistar uma maior autonomia e destaque social.

As escritoras objetivavam reivindicar a visibilidade e a legitimidade da mulher como sujeito produtor de sentido. A crítica literária feminista colocou em questão os meios como o poder se estabelece. As análises literárias propostas por mulheres tiveram de criar alguns desvios para estabelecer um novo percurso, que contemplasse as problematizações de um novo momento em que os papéis das mulheres, enquanto produtoras de sentidos que pudessem ser encarados diante das inquietações geradas no interior do antigo discurso.

Sabemos que existe uma proposta de reescrever o papel da mulher na história por meio da literatura. No mundo atual, a literatura “não ocupa mais o lugar central na formação de identidades e culturas nacionais e transnacionais” (HUYSSSEN, 2002, p. 16) e é vista como um produto cultural, o que ela sempre foi como um texto que se produz em contextos sociais e culturais definidas. Gomes (2008) sintetiza que: “a escritura de autoria feminina segue um projeto claramente vinculado às vivências do cotidiano cabo-verdiano, a instantes de vida, vida vividas” (p. 181).

Cada vez mais, o escritor toma consciência de que a literatura tem, sim, uma função social e, ainda indispensável. E as mulheres escritoras tinham consciência dessa importância e sabiam que a literatura seria um instrumento poderoso para veicular sua voz e sua luta em busca de um lugar no cenário literário. Com isso, buscamos enfatizar o sentido feminino que aparece não como algo pejorativo, mas sim como algo que soma, recupera e adiciona um lado esquecido da história.

A nova perspectiva tem por objetivo incorporar dimensões antes esquecidas e marginalizadas, assumindo o ponto de vista do gênero antes excluído de qualquer subjetividade no discurso hegemônico, marcado pela negação das alteridades, sejam elas de gênero, raça ou classe social o que, historicamente, significa o desaparecimento de outras identidades culturais que não sejam a do homem branco, pertencente à elite social.

No que diz respeito à autoria feminina em terras cabo-verdianas supõe compreender em que solo sociocultural as iniciativas se fundam: de acordo com Simone Caputo Gomes, “as noções de linguagem feminina ou mesmo de identidade feminina, enquanto construções sociais exigem a avaliação das condições particulares e dos contextos histórico-sociais em que foram estruturadas. (2008, p. 278).

A emergência do privado e do cotidiano na cena dos estudos históricos permite mostrar com toda força a presença dos subalternos e das mulheres e que os deslocamentos produzidos pelo feminismo têm propiciado a assunção de novos temas e representações que narram as experiências das mulheres e que se permite reconhecer a origem de crenças e práticas sociais que as estigmatizam.

De acordo com Simone Gomes (2008), a investigação realizada acerca da escrita feminina em Cabo Verde, tem detectado os vários olhares sobre a realidade das ilhas – expressos tanto nas poesias quanto nas prosas -, na tentativa de

acompanhar a escritura literária na apreensão do ser por meio da experiência vivenciada, do dia a dia em constante transformação.

Com isso, afirmamos que a língua é muito mais que um recurso poético ou um estilo do autor, ela é, acima de tudo, um instrumento de luta, de sobrevivência e de garantia de posteridade, contra um arrematamento hegemônico instaurado. Por meio da língua é possível fazer um registro histórico, ou um documento literário sobre as experiências, etnias enfim, sobre a formação da identidade cultural de um determinado povo.

De acordo com Sônia Maria Santos, em seu artigo intitulado “Experiências femininas no cotidiano crioulo” (2009):

Sob as margens das verdades cristalizadas, os saberes organizados à luz da experiência tornam-se a força motriz dessas mulheres escritoras, expressando a criouldade nas costuras de falas diferenciadas pelo contexto, todavia unidas na consolidação de suas identidades que, no encontro com o cotidiano, arrumam as cenas em mínimos detalhes, revelando amiúde as cores do tecido social dialógico e intersubjetivo. É nesse saber comum, vivenciado pela comunidade, que se conjugam valores morais: opiniões e crenças de grupos não focalizados pela historiografia tradicional como as mulheres pobres, as velhas andrajosas, as loucas e as bêbadas.

No campo cultural, evidenciamos em Cabo Verde o papel das mulheres como transmissoras da sabedoria: elas intermedeiam, segundo Gomes, (2008), as tradições da comunidade, os costumes, as crenças, a música (em especial, a morna, cuja principal expoente foi Cesária Évora, “a musa dos pés descalços”, morta em 2011), a culinária. Como os narradores de Benjamin, os primeiros mestres na arte de narrar, as cabo-verdianas prezam pela conservação do passado, ao contar histórias para os filhos durante a noite.

A convivência diária é o meio privilegiado para revelar processos de funcionamento e de transformação social, uma vez que não esconde os conflitos pelos quais a sociedade passa. É o lugar, primordial do entrecruzamento de discursos. Assim sendo, deve ser tomado como importante fio condutor de conhecimento da realidade social, pois o cotidiano segue o ritmo da vida.

As vivências explanadas nos textos mostram o modo de vida do cabo-verdiano em suas múltiplas faces, em diferentes ambientes, abordando as convivências sociais que nele decorrem e que o convertem em significados agenciados pelo desejo de seus ocupantes.

A revista *Claridade*, cujo surgimento se dá em 1936, marca a constituição de um grupo que impacta o sistema literário cabo-verdiano, a ponto de este ser comumente periodizado em “antes, durante e depois” da *Claridade*. Preocupados com a realidade sociológica das ilhas, os intelectuais Manuel Lopes, Baltasar Lopes da Silva e Jorge Barbosa iniciam uma luta pela criação de uma identidade cultural autônoma.

A literatura cabo-verdiana feita por mulheres surge ainda discreta com a publicação da revista *Mujer*, incentivada pela Organização das Mulheres de Cabo Verde que, entre os anos 1982 e 1984, edita 24 números, incluindo assuntos concernentes ao universo feminino específico (como amamentação, por exemplo), além de pautas culturais e políticas. Dentre as colaboradoras que produziram textos literários figuravam Vera Duarte, Lara Araújo (Madalena Tavares), Eunice Borges, Ivone Ramos, Margarida Moreira e Orlanda Amarílis. A dificuldade de edição no país, nos anos 1980, incita muitas escritoras a produzirem para periódicos (GOMES, 2008), como é o caso de Dina Salústio, Manuela Fonseca, Ana Júlia, Alzira Pires, Helena Alinho e Orlanda Amarílis.

A escritura literária de autoria feminina em Cabo Verde, portanto, tem procurado efetuar a viagem ao espaço crioulo, especificamente aos “mundos” habitados e criados pela mulher, que têm por base vivências pessoais e coletivas que transitam nos níveis: regional, nacional, e na diáspora. A escrita da mulher negra constitui uma forma de recontar a história a partir de uma subjetividade própria, criando novos paradigmas de identidade e representação.

Bhabha (1998), em conformidade com Frantz Fanon (2005), ao tratar do assunto, reconhece a importância dos povos que foram subordinados ao afirmarem suas tradições culturais e de recuperarem suas histórias, mas, ao mesmo tempo, alertam para a fixidez e o fetichismo de identidades no interior da calcificação de culturas coloniais. Orlanda percebe esses riscos, daí por que, ao mesmo tempo em que resgata a tradição, tira dela o tom celebratório e sacralizante. Ocorre que Orlanda Amarílis é, ela mesma, um sujeito híbrido, diaspórico e, como tal, propõe uma visão oriunda do distanciamento: a da reterritorialização e, neste deslocamento, distopia e utopia se permeiam. A desesperança da imagem fortalece uma ideia qualquer de esperança jogada aqui e lá e num outro lugar seja o momento de nos perguntarmos o que, afinal, define a identidade cabo-verdiana nos contos de Orlanda. Fundamentalmente um território, uma cultura, um temperamento: os

elementos que Orlanda Amarílis trabalha em seus contos, no espaço que transita entre São Vicente e Lisboa. “Lá, o chão. Aqui, o exílio. Lá, uma geografia que se divide entre a terra madrastra, com seu ilhamento e sua miséria, e a terra longe, a Pasárgada cheia de promessa, diante de um mar caminho e obstáculo” (TUTIKIAN, 2008, p. 49).

A literatura africana de língua portuguesa é, portanto, um exemplo muito relevante e peculiar no que tange a questão do outro enquanto objeto da elite dominante e, para tal, a escritora Orlanda Amarílis é de grande importância em uma análise literária pela perspectiva crítica pós-colonial. O enfoque desta leitura se fará pelo desvelamento da realidade das margens com base e exemplificação no texto literário produzido pela autora em estudo, cuja obra foi escrita com um olhar voltado para sua terra natal, porém em diáspora.

3.1 ORLANDA AMARÍLIS: O EXÍLIO E O OLHAR DIASPÓRICO

Orlanda Amarílis escreveu toda a sua obra fora de seu país de origem. A autora percorreu diversos países, seja a trabalho, seja com objetivos culturais sempre procurando conhecer nações diferentes, fato que se caracteriza pelo número de países visitados o que, certamente, ampliou seu horizonte cultural. De acordo com Manuel Ferreira:

Acompanhando o marido em deslocações de natureza profissional ou especificamente cultural ou, a convite a ambos dirigidos, visitou a Nigéria, o Canadá, Estados Unidos da América, a União Indiana e, particularmente Goa, e ainda Moçambique e Angola, chegando a conhecer o Sudão e o Egito, tendo feito intervenções culturais em Goa, Estados Unidos da América, Itália, Canadá, Holanda, Espanha (Galiza) e inclusive Cabo Verde, [quando] da sua participação no Encontro sobre cultura e Literatura Caboverdianas, realizado em 1986, sob a égide das Comemorações do 50º Aniversário da fundação da revista *Claridade*. (1989, p. 7-8).

Esse fato particulariza sua escrita devido à grande ocorrência de emigração do povo insular cabo-verdiano em busca de melhores condições de sobrevivência em países da Europa e das Américas. Diante disso, podemos afirmar que a autora é uma intelectual diaspórica. Sua vivência foi marcada por vários deslocamentos, uma vez que foi casada com um diplomata o que contribuiu para que vivesse em vários locais. Contudo, Orlanda nunca perdeu sua essência cabo-verdiana, pelo contrário,

em seus contos percebemos grande admiração, saudade e preocupação com seu arquipélago.

E muito importante que toda a análise de sua obra seja conduzida de acordo com o conceito de diáspora. Para denominá-la, é adequada a definição de Stuart Hall “traduzida”, termo cunhado pelo teórico para se referir aos escritores migrantes: “Eles são o produto das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar no mínimo, duas identidades, a falar de duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas”. (2009, p. 89).

A partir de conceitos de diáspora e de literatura de autoria feminina que, mais adiante serão analisados alguns contos de Orlanda Amarílis, cujo foco será observar o trânsito identitário que sofrem suas heroínas a partir de experiências diaspóricas, observando também a crítica dirigida a essas mulheres no cenário mundial.

O discurso sobre diáspora tem destaque no âmbito das Ciências Humanas, o que se deve, entre outros fatores, à concentração da experiência da globalização e das trocas culturais que ela promove. Stuart Hall aponta como as comunidades migrantes que conferem dolorosas marcas às construções identitárias da pós-modernidade. São as identidades que Hall chama de traduzidas:

[...] aquelas formações de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. (2009, p. 88).

Essa reflexão concebida por Stuart Hall é altamente adequada aos caboverdianos, marcados pela emigração que a eles confere um caráter híbrido. Entendemos aqui o conceito de diáspora como definindo as movimentações de grandes agrupamentos de pessoas nos dias atuais motivadas por questões políticas, econômicas ou culturais.

Contemporaneamente, há acentuado interesse por narrativas que privilegiam a interação cultural, como relatos de viagem, a literatura de migração e a fala diaspórica. A literatura propõe-se, portanto, como enunciação coletiva, política e revolucionária, e sob essa definição podemos localizar, entre tantas outras, as literaturas africanas e em especial, por ser este o objeto desta pesquisa, a literatura africana de língua portuguesa.

A escrita de Orlanda Amarílis transmite uma visão de “exilada”, uma vez que o olhar que ela lança para sua terra natal é crítico, possível apenas por intermédio do distanciamento que a aceitação consciente do exílio proporciona. O exílio vivenciado pela autora não é apenas físico em relação ao seu lugar de origem, mas, principalmente, um pacto de leitura e análise para uma linguagem e um espaço criativo que tem por objetivo construir uma literatura na margem.

Orlanda assume um posicionamento revolucionário quando instaura um lugar de fala para indivíduos esquecidos ou até então silenciados. Assumindo uma voz localizada não só nas margens do cânone literário, como também nas margens da sociedade globalizada, a contista retrata criticamente o obstáculo imposto à posição da África no mundo contemporâneo.

Um elemento que ganha destaque na obra de Orlanda Amarílis são os vários aspectos os quais a diáspora incorpora: em alguns contos é tida como experiência concreta das personagens, que migram; como cenário onde as identidades se fundem e ganham um novo significado; como fundante de uma teoria do conhecimento – o olhar exilado da autora, em conformidade com a ideia de “intelectual no exílio” termo utilizado por Said (1994). Sabemos que o objetivo maior da literatura não seja fazer uma representação fidedigna da realidade social, esta encontra reflexos no texto literário, uma vez que este se apropria dela para ressignificá-la, reinventá-la.

Contudo, a crítica maior de Orlanda Amarílis pode ser percebida quando o seu objeto é o próprio povo cabo-verdiano e não a sociedade ocidental atual. Como intelectual em posição de exílio, a autora se distancia o suficiente da cultura a que deveria se filiar para criticá-la.

Em consonância com Fanon (2005), “o olhar que o colonizado lança sobre a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja. Sonhos de posse. Todas as modalidades de posse: sentar-se à mesa do colono, deitar-se no leito do colono, com a mulher deste, se possível.” (p. 56). Essa é, também, a natureza do olhar crítico que Orlanda projeta sobre suas personagens. Sua crítica aponta para a necessidade de que esses indivíduos pós-colonizados e diaspóricos assumam sua posição híbrida no mundo contemporâneo localizando-se, porém, não como minoria.

Orlanda Amarílis priorizou uma nova forma de expressar as questões do exílio, da diáspora e da insularidade inerentes ao povo cabo-verdiano, valendo-se

das tradições africanas: crenças religiosas e o bilinguismo (língua portuguesa e a língua cabo-verdiana) que será assunto do próximo subcapítulo.

De acordo com Simone Caputo Gomes, a mulher cabo-verdiana tem importância essencial “na construção, nas lutas de libertação e na emancipação do país” (2008, p. 161). Seu papel é destacado, ainda, pela transmissão da cultura crioula e pela fixação da tradição oral. Nesse aspecto, Orlanda se insere entre essas mulheres, “que contam histórias de mulheres dentro da História do seu país. Daí a força da construção de suas personagens femininas” (TUTIKIAN, 2007, p. 239). Não é por acaso que, na literatura, as mulheres cabo-verdianas constituem o maior número de autores com publicações periódicas, fato que afirma a dispersão de textos das autoras, como Dina Salústio, Vera Duarte, Ana Júlia, Orlanda Amarílis entre outras.

Para Orlanda, narrar Cabo Verde, a diáspora e a insularidade passa, imprescindivelmente, pela vida das mulheres dessas ilhas. A vivência dessa realidade, para a escritora, viria a refletir na sua escrita, uma vez que ela mesma é semelhante a muitas de suas personagens, mulheres de margens, produto da mescla de duas culturas, fato que deixa registrada, em seus contos, a força de todas essas mulheres. Nas palavras de Maria Armandina Maia:

O universo feminino das mulheres que percorrem os vários contos desenvolve-se a partir da urdidura de percursos femininos diversos, que partilham um traço comum: a extraordinária força de que estão investidas qualquer que seja a função que lhes é atribuída pela entidade narrativa (2007, p. 276).

A obra de Orlanda demonstra que, como resultado dessa condição de exílio e insularidade, afirma-se na desilusão, no desencanto e até mesmo na presença do fantástico, pois esses elementos fazem parte do imaginário cotidiano do cabo-verdiano. Aproximando-se do ritual coletivo no processo de construção da identidade, Orlanda coloca-se como um *voyeur* que olha a si mesma, vendo-se por meio de outras mulheres que conheceu ou daquelas das quais ouviu falar ou leu histórias dimensionadas pela sua feminilidade, representando as múltiplas vozes abrigadas no interior de seus textos. Se o mundo é o que dele vê-se e pensa-se, a narrativa de Orlanda fornece uma visão do real ajustada pelo discurso da ficção que constrói o mundo pela diegese, captando as suas imagens com verossimilhança, dando veracidade ao enunciado, unindo vida real à vida ficcional.

3.2 A ORALIDADE CABO-VERDIANA NA OBRA DE ORLANDA AMARÍLIS

A língua portuguesa foi levada ao continente africano pela colonização portuguesa e foi adotada como língua oficial em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, ainda que tenha convivido com outras línguas locais, como o crioulo e suas variantes. Alguns escritores escolheram construir seus textos a partir de uma dupla escrita, ou seja, em português e em crioulo misturando-as intencionalmente. As línguas crioulas, que são o resultado de uma forma específica de contato entre línguas, nasceram durante as primeiras décadas da colonização, facilitando a comunicação entre os africanos, que falavam várias línguas diferentes, entre eles e os colonos portugueses.

A criouliização ocorreu, em primeiro lugar, como resultado da mudança da sociedade de habitação para a de plantação, quando a situação em que o contato direto entre brancos e escravos foi substituído por outra, em que os escravos crioulos passaram a constituir um grupo intermediário entre brancos e "escravos boçais", os recém-chegados. Tipicamente, a criouliização linguística foi marcada por três características, as quais: ter emergido em ilhas; ter se desenvolvido em cerca de um século; e ter evoluído em comunidades de escravos. No caso de Cabo Verde, a língua socialmente dominante, o português, fornecia a esses crioulos a base lexical.

De acordo com Fernandes (2016, p. 60), em Cabo Verde, emergiu um crioulo, o *kabuverdianu* ou, simplesmente, crioulo, com variações locais. Um documento datado de 1558 mencionou, pela primeira vez, escravos que falavam crioulo, crioulo esse que se consolidou nos séculos XVII e XVIII. A questão da oralidade emerge como característica de um tempo em que a supressão das vozes dos povos subalternos tentava atravessar as fronteiras da escrita e facultava uma forma peculiar de narrativa que as literaturas produzidas em espaços de predominância oral são levadas a assumir.

Talvez seja essa a razão pela qual possamos explicar o fato de o crioulo surgir na literatura como a língua na qual os sentimentos mais íntimos podem ser expressos com toda profundidade. Assim, podemos afirmar que acontece com o crioulo cabo-verdiano o mesmo apontado por Glissant:

Na formação e expansão do *créole antillais*. Língua falada pela maioria da população das Antilhas, o *créole*, como o crioulo cabo-verdiano, é a língua usual em processos comunicacionais e em várias instancias. E na literatura oral, na “oralitura” o crioulo está sempre presente (1980, p. 345 apud FONSECA, 2015b, p. 38).

Nos contos de Orlanda Amarílis percebemos um entrelaçamento do uso de expressões em crioulo, a língua de identificação nacional, o idioma em que se expressa o íntimo do cabo-verdiano e, escrever em português, a língua oficial do país. Ainda em consonância com Glissant (1980, p. 345 apud FONSECA, 2015b, p.40): “o texto literário, em culturas marcadas pela colonização, deve assumir marcas da oralidade, que transformadas em escrita, não deixam de expressar a força do grito ou do gemido, trazendo explícito o tom da rebeldia”.

Peter Burke (1995) compartilha desse pensamento expressando que: “[...] falar é uma forma de fazer, a língua é uma forma ativa da sociedade, um meio pelo qual os indivíduos e grupos controlam outros grupos, mas também resistem a esse controle”. (p. 123). O pensamento de Glissant se entrelaça ao de Burke e, concomitantemente, a ação de Orlanda na tentativa de legitimar, pelo menos no espaço literário, o bilinguismo de forma que não se sobressaia somente a língua do colonizador, mas que seja preservada a língua do colonizado e salienta também que a utilização do crioulo seria uma forma de “sentir-se em casa”.

Na obra de Orlanda Amarílis, a língua, a construção da identidade do intelectual e muitas de suas personagens representadas nos textos colocam em discussão a pretensa harmonia da interação colonial e pós-colonial. Sua escrita se difere do cânone que o ex-colonizador representa por meio de marcas como a *oralitura* – termo que condensa a tradição literária escrita e a valorização performática da oralidade – , em uma contraditória combinação das culturas e tradições locais à tradição escrita que vem com o colonizador. Dessa forma, o estilo peculiar de sua linguagem literária busca a expressão do linguajar cotidiano de seus conterrâneos: a língua do colonizador mistura-se ao crioulo, às expressões e culinária locais, às interjeições que mimetizam a língua falada nas ruas de baixo poder aquisitivo de Cabo Verde.

Contudo, não se trata de mera adição de expressões oriundas do arquipélago cabo-verdiano ou de referências a costumes e tradições folclorizados, acrescentados para dar destaque à escrita local. Para os contos de Orlanda Amarílis valem as seguintes palavras de Stuart Hall sobre o que este chama de “localismo”:

Esse “localismo” não é um mero resíduo do passado. É algo novo – a sombra que acompanha a globalização: o que é deixado de lado pelo fluxo panorâmico da globalização, mas retorna para perturbar e transformar seus estabelecimentos culturais. (...) Ele emerge em muitos locais, entre os quais o mais significativo é a migração planejada ou não, forçosa ou denominada “livre”, que trouxe as margens para o centro, o “particular” multicultural disseminado para o centro da metrópole cultural. (2003, p. 61-62).

O português culto, padrão é estranhado nas narrativas pela inserção do crioulo cabo-verdiano, uma tentativa de representar a linguagem falada, de marcar a escrita com os regionalismos. No conto “Thonon-les-Bains”, por exemplo, a conversa entre duas vizinhas na qual é informada a receita da *catchupa* (prato cabo-verdiano) e de *pontche*, percebemos termos típicos do falar local:

Nh’Ana (Senhora Ana) concordava com a cabeça. “Sabe, comadre, se **nha fidja** (minha filha) me mandar algum dinheirinho, posso começar um negócio de comidas, assim uma caldeira de *catchupa* (prato típico cujos ingredientes básicos são o milho e feijão, acrescidos de legumes e carnes) com mandioca e toucinho para vender à boquinha da noite, um *groguinho* (bebida típica feita à base de rum, água e açúcar) ou um *pontche* para emborcar por cima, e pronto” (AMARÍLIS, 1983, p.14, grifos nossos).

A receita mostra-se como lugar de resistência da tradição e, metaforicamente, da própria comunidade que, pelo menos pelo falar crioulo, supera a falta de alimento. A língua cabo-verdiana é, portanto, uma das personagens dessas histórias contadas por Orlanda e está presente em quase todos os seus textos. De acordo com Grecco (2010), havia a necessidade de criar uma língua para o comércio e a relação interpessoal entre colonos e escravos, a língua crioula surgiu da congeminação do português arcaico com inúmeros dialetos africanos. A partir dessa convivência da língua mestiça com aquela entendida como oficial, que era a língua portuguesa, falada por um número ínfimo da população das ilhas, que compõe o discurso narrativo dos textos de Orlanda Amarílis.

Benjamin Abdala afirma que há na “imagem da costura ou tecedura [...] uma produção artesanal, restrita aos papeares domésticos” (2003, p. 297), para se referir a forma da construção narrativa da autora cabo-verdiana que, assim como a insularidade, a diáspora e a condição da mulher, a língua crioula também é parte formadora desses contos, embora não em sua forma pura, mas sim combinada à língua portuguesa.

Existem algumas pesquisas realizadas por vários pesquisadores das literaturas africanas de língua portuguesa sobre o bilinguismo e o uso do crioulo na obra de Orlanda Amarílis. Contudo, nesta pesquisa, recorreremos ao que a própria autora mencionou sobre o uso e os recursos utilizados por ela na estruturação de sua escrita, no que diz respeito à junção do crioulo com a língua portuguesa.

Orlanda não se incumba de escrever de forma excessiva na língua cabo-verdiana, todavia ela se pauta no modo como se fala o português no arquipélago, com um ritmo imanente, com discretas colocações de algumas palavras típicas do idioma cabo-verdiano. É o que afirma a própria Orlanda em entrevista concedida à Michel Laban, num encontro com escritores, em 1992:

Nunca escrevo em crioulo, mas há muitas maneiras de dizer que são típicas de lá. Aplico certas palavras como o faria em crioulo, embora use o português. Por exemplo, prefiro dizer *engoniada* a *agoniada* ou *aborrecida*. E a própria estrutura das frases sai com uma fluidez diferente, o tom recriado vem do crioulo. No fundo nós falamos muito assim e as pessoas identificam-se com os meus textos também por isso, creio. No nosso contexto está certo (1992, p. 257).

Posteriormente, concedendo entrevista ao escritor Danny Spínola, Orlanda é novamente questionada sobre o uso da língua cabo-verdiana em seus contos. A autora então explica que a inclusão da sua língua materna foi a forma que encontrou de manter contato com sua terra natal: Cabo Verde e, assim, não perder as memórias do seu arquipélago:

Bem, essas expressões, usai-as de saudade. Sabe, alguém que está há vinte anos sem ir à sua terra, então o reencontro com o crioulo, fui escrevendo e envolvendo alguns vocábulos para sentir mais a minha escrita. É uma coisa terrível estar muito tempo longe da terra, terra-mãe como nós dizemos. E depois voltar lá algumas vezes, pronto, vem a tranquilidade; parece que é o mar que se acalmou depois das ondas bravias soltarem-se, e que é um desassossego (Não sou Fernando Pessoa, não é?). Depois, pronto, acalmamos. E eu sinto que em outras escritas que eu tenho feito (chamo-as escritas, não sei o espaço que elas ocupam), mas de qualquer maneira eu já me realizei com esses três livros e tenho ainda outras coisas. Agora a vontade de falar crioulo é muito forte, porque o crioulo é a nossa língua-mãe. É a língua que nós herdamos das amas e dos pais, porque em casa só falamos o crioulo. Só se fala português nas escolas com os professores, porque, de resto, se estamos no pátio das escolas a brincar, falamos o crioulo, que é o que nos sabe bem, que nos dá satisfação plena, completa. E para uma criança ou uma jovem, cortar-lhe o crioulo, seria amputá-la (ORLANDA, apud SPÍNOLA, 2004, p. 265).

Fernando Mendonça tece as seguintes considerações acerca do que se tem discutido: “[...] Orlanda Amarílis é um dos mais fiéis tradutores da vida insular (e

insulada), utilizando inclusivamente termos do dialeto crioulo nas suas narrativas, [...]”. (MENDONÇA, 1983, p. 65).

Assim como a insularidade, a diáspora e a condição da mulher, a língua crioula também se faz presente em toda sua obra. Portanto, o uso do dialeto, a criação de neologismos e o uso do “papiá” em seus contos, expressam a maneira como é composto o texto orlandiano, nas palavras de Maria Armandina Maia:

É particularmente intenso o efeito da reprodução de registros de oralidade, “recriados” de contextos e situações que mergulham as suas raízes numa voz profundamente popular, fecunda, um linguajar feito de modos de dizer, provérbios e ladainhas a par do papagueado ou das frases inacabadas, suspensas na ponta da língua e do silêncio, outro grande adjuvante na reconstrução do que designaríamos como uma ‘gestualidade verbal’ (MAIA, 2007, p.279).

Assim, traçamos um panorama dos três elementos essenciais da narrativa de Orlanda Amarílis, todos relacionados à sua cultura. Em consonância com Jane Tutikian, podemos entender a cultura em Orlanda como “elemento da afirmação da identidade”, de uma identidade “intervalar [...] de quem está na fronteira” (2007, p. 249).

Os contos de Orlanda inscrevem a diversidade do olhar sobre Cabo Verde, externando as diferenças e semelhanças entre ilhas e a união pela mesma materialidade linguística entrelaçada em sua criouldade.

A casa crioula, na diáspora ou no arquipélago, torna-se, de certa forma, o lugar privilegiado de convívio e incentivo à cultura, pois se constrói nas relações de convivência. A mulher, enquanto sujeito, exprime na sua fala o jogo da oralidade africana expressa nos provérbios, nas rezas, nos cantos, nas estórias fantásticas que aproximam as gerações na transmissão de conhecimentos. Na música, a morna (antiga cantiga de lavadeira) adquire o estatuto de bandeira da caboverdianidade, uma vez que expressa o amor, a ternura da chegada e a tristeza da partida.

A língua crioula está presente no título da primeira obra da autora “Cais - do – Sodré – Té – Salamansa”, por meio do vocábulo “te”, que significa “até”, ou seja, Cais – do –Sodré- até Salamansa. Um enfoque interessante para ser analisado é o nome atribuído à obra que, segundo Fernando Mendonça:

O Cais do Sodré é uma praça de Lisboa à beira do Rio Tejo. De lá partem os trens da linha Lisboa-Cascais, de lá também partem os barcos que transportam os que moram ou trabalham na Outra Banda, na margem sul

do Tejo. O Cais-do – Sodré é, portanto, ponto de partida para muitas viagens [...] (MENDONÇA, 1983, p. 65-66).

Mendonça (1983, p.67-68) elucida que o crioulo na obra de Orlanda é usado como recurso estilístico a fim de caracterizar o seu discurso como uma apropriação dialetal de maneira que o leitor já vai assimilando e absorvendo o sistema de comunicação crioula. Na obra *Cais do Sodré*, a língua crioula aparece de forma tímida o que não acontece nas outras duas *Ilhéu dos pássaros* e a *Casa dos Mastros* nas quais a fala crioula se acentua o que corrobora para se concluir que Orlanda faz a utilização da língua como forma de resistência, de preservação cultural e de exaltação da identidade cabo-verdiana.

A oralidade é um dos elementos mais importantes que compõem essa estratégia de desconstrução da imagem produzida pelo ocidente em relação à África. Incorporar traços da oralidade em obras literárias é a maneira que os autores encontraram de evidenciar características linguísticas presentes nas culturas locais, que foram inferiorizadas pelo colonizador, buscavam com essa medida uma maior identificação com as referências nacionais. A valorização da oralidade é também a exaltação da sabedoria milenar que rege esses povos, e que foi repassando oralmente por muitas gerações.

O ato de narrar é intrínseco ao ser humano e, tem relação com a necessidade de rememorar experiências e as fragilidades da vida. De acordo com Campos:

A linguagem literária ajusta-se aos propósitos do escritor africano de ressaltar elementos que expressem seu povo, a única forma de conseguir se ver na língua do opressor e burlando as regras gramaticais do português. A desobediência traduz-se na adoção de procedimentos que envolvam o campo lexical, morfológico, sintático, valendo-se de empréstimos das línguas locais e de tudo mais que considere válido para conferir uma feição africana à linguagem portuguesa. (2008, p.13).

Segundo Inocência da Mata:

A criatividade e a inventividade lingüísticas são características de literaturas que se querem afirmar diferentes da do colonizador, que se inscrevem na mesma língua, de certa maneira corporizando as aspirações coletivas e estilizando uma tendência natural do dinamismo de uma língua quando é transporte pra outros espaços, falada por outras gentes, para expressar realidades outras. (1998, p. 263).

Na obra de Orlanda Amarílis, percebemos o objetivo de demonstrar os traços linguísticos de seu povo, ressaltando a essência do falar cabo-verdiano, como forma

de afirmação de identidade. De acordo com Botoso (2011), Orlanda Amarílis detém um estilo próprio o qual imita a arte das contadoras de história:

As frases são sempre curtas, assim como os parágrafos, além de haver um predomínio de orações coordenadas e quase não aparecem orações subordinadas em seus textos. Esses fatos possibilitam afirmar que o discurso de Amarílis procura mimetizar e enfatizar a oralidade em seus contos. (p. 65).

Diante de tudo o que foi exposto até aqui é ainda importante ressaltar que, em Cabo Verde, o fenômeno do bilinguismo não é comum. Quem afirma isso é Gomes (2008) que, segundo a estudiosa, o que existe é uma “diglossia” (p.99), ou seja, para designar a situação linguística em que, numa sociedade, duas línguas ou registros linguísticos funcionalmente diferenciados coexistem, sendo que o uso de um ou de outro depende da situação comunicativa. Em Cabo Verde, o português é mais utilizado pelas camadas intelectualizadas e falado de forma rudimentar pelas camadas mais baixas as quais se comunicam em crioulo que continuou sendo o instrumento de comunicação privilegiado.

4 ANÁLISE DOS CONTOS DE ORLANDA AMARÍLIS

Neste capítulo, analisamos algumas personagens de Orlanda Amarílis à luz de temas elencados pela autora em seus três livros de contos. O livro *Cais-Do-Sodré-Te-Salamansa*, publicado em 1974, *Ilhéu dos Pássaros* de 1983 e o último, *A Casa dos Mastros* de 1989. Estudar as personagens orlandianas é de fundamental importância para que se possa compreender a sociedade cabo-verdiana. Portanto, foram escolhidos para o *corpus* dessa pesquisa quatro contos, são eles: “Desencanto” da obra *Cais-Do-Sodré-Te-Salamansa*, *A Casa dos Mastros* que está inserido no livro de mesmo nome e *Thonon-Les-Bains* e *Luna Cohen* presentes na obra *Ilhéu dos Pássaros*.

Orlanda discorre em sua escrita sobre a condição subalterna da mulher seja na diáspora, seja na própria ilha. É o caso da personagem Violeta do conto “*A Casa dos Mastros*” que faz parte da coletânea de mesmo nome publicado em 1989. A personagem tem uma vida marcada pela violência, assim como Piedade do conto “*Thonon-Les-Bains*”, inserido na coletânea *Ilhéu dos Pássaros*, publicado em 1983. Este conto narra a história de uma jovem cabo-verdiana que parte para a diáspora em busca de melhores condições de sobrevivência e lá é assassinada pelo noivo europeu. Neste mesmo livro, encontramos também o conto “*Luna Cohen*” jovem cabo-verdiana que vive fora da ilha, no entanto, é uma personagem bem sucedida que alcançou o sucesso nos estudos. Todas essas personagens serão analisadas em suas particularidades mais adiante sob a ótica da diáspora, violência, memória, precariedade de recursos e tradições cabo-verdianas.

As personagens de Orlanda Amarílis são obrigadas a resistirem e encontrarem seu lugar dentro do mundo no qual estão inseridas. Elas nos conduzem pelos caminhos não só do exílio nos países europeus, mas também de seu exílio da identidade cabo-verdiana em virtude do elemento híbrido que transpassa o trânsito dessas personagens no processo de emigração. Ler a obra da autora, observando os temas acima mencionados amplia o entendimento de sua literatura. Notamos que há, nesta literatura, uma força crítica que tem como objetivo demonstrar a vivência e a realidade do povo insular.

A análise dos contos que compõem os livros *Cais-do-Sodré-té-Salamansa*, *Ilhéu dos pássaros*, e *A Casa dos mastros* trouxe a temática da diáspora vista por prismas diferentes, através de espaços geográficos e contextos sociais variados, nos quais a

mulher crioula se relaciona com saberes e costumes estrangeiros e comporta-se de acordo com as especulações do meio ambiente. Forte e insubmissa essa mulher revela sua importância na célula familiar, estando perto ou longe da terra-mãe, fornecendo materialmente compensações para os familiares.

4.1 DESENCANTO

No deslocamento entre a metrópole portuguesa e suas colônias – uma circulação de pessoas, produtos, e ideias, tardiamente disseminadas em relação aos demais processos coloniais até meados do século XX –, as mulheres estiveram presentes, embora frequentemente inseridas em situações subalternas. Marcadas por posições subjetivas com sua inscrição de gênero concreta, elas participaram do processo colonial em papéis, muitas vezes, secundários e submetidos às imposições do casamento e da família. Da mesma forma, as mulheres africanas também traçaram sua rota rumo à metrópole em busca de trabalho e melhores condições de vida.

Partindo da premissa de que as mulheres sempre foram os “outros” dentro de suas próprias culturas, é interessante salientar que, deslocadas de suas colônias, elas continuaram sendo excluídas ao se depararem com o homem branco colonizador na metrópole. Assim sendo, colocamos em apreciação um texto que nos remete ao período em que se deram os últimos impulsos colonialistas do regime salazarista, no período compreendido entre os anos 1950 e 1970 do século XX. Sua protagonista é uma mulher, mulata, vinda de uma ilha do arquipélago de Cabo Verde. Trata-se, portanto, do conto “Desencanto”, publicado no livro *Cais-do-Sodré té Salamansa*, da autora cabo-verdiana Orlanda Amarílis.

Analisando detidamente os contos orlandianos, é possível afirmar que grande parte deles apresenta algumas características comuns, referentes ao fazer literário. Dentre eles, podemos destacar a ocorrência de enredos cujo tema colocado em análise é a condição de personagens que vivenciam a diáspora e a presença de narradores que, na maioria das vezes, enunciam de um lugar intermediário e marginal. Acreditamos que essa recorrência proporcione a reflexão sobre os deslocamentos vivenciados pelos personagens que podem ser entendidos como representação do povo das ilhas cabo-verdianas, o que dá à obra um caráter coletivo.

Enredos como esses comprovam que Amarílis, como intelectual do entre-lugar, acaba trazendo para sua obra, ainda que metaforicamente, as incoerências e os conflitos próprios da experiência diaspórica e fronteiriça vivida por seus conterrâneos. O sujeito do entre-lugar realinha as fronteiras de espaço e tempo e, como almeja Bhabha (1998), faz com que o “além” seja um espaço de intervenção no presente. Esse sujeito é um novo elemento cultural que surge do embate da tradição com a contemporaneidade e as transformações que dele procedem podem ser percebidas em obras como as de Orlanda Amarílis. E, assim como nos afirma Edward Said “viver entre culturas, entre mundos, se traduz em um esforço por trabalhar com as metades díspares da experiência” (2003, p. 309).

A literatura escrita por Orlanda é considerada migrante, pois traz enunciações da tensão vivida em outra nação e as situações do passado em Cabo Verde. Essa retomada pela memória segue o padrão neorrealista que, segundo Benjamin Abdala Júnior é:

uma corrente artística voltada para uma inserção crítica no real, e suas perspectivas de transformação. Ao contrário dos produtos estandardizados da mundialização procurou, como acontece em Orlanda Amarílis, a identidade de seus produtos culturais (identidades individuais, regionais, ou nacionais). (1999, p. 88).

Sendo assim, a literatura de Orlanda aborda a resistência da mulher crioula dentro e fora de seu país, o que contribui para entender a posição feminista da autora. De acordo com Suely Alves Carlos (2010, p. 198): “a ficção literária de Orlanda Amarílis proporciona a visão de uma ampla galeria de mulheres solitárias, mas subversoras da ordem de antigos modelos que as pretendiam submissas [...]”

À mulher emigrante estão destinados os trabalhos subalternos, já que elas não possuem uma qualificação digna de funções mais intelectualizadas, devido aos poucos recursos com os quais conviviam em suas ilhas. A baixa remuneração que recebem as obriga a morar em regiões periféricas de Lisboa para que consigam enviar parte de seu ganho à família que ficou em Cabo Verde. “ Não se pode esquecer que, do montante do capital que circula nas ilhas, a maior parte provém dos cabo-verdianos que vivem no exterior.” (CARLOS, 2010, p. 200).

O termo “subalterno” refere-se, em princípio, à classe trabalhadora e foi utilizado pelo Pós-colonialismo e pelo Feminismo para designar os grupos dominados e marginalizados. De acordo com Spivak (2010), a mulher sofreu uma

tripla opressão: “Se num contexto de produção colonial, o subalterno carece de história e não pode falar, o subalterno feminino está muito mais numa situação ruim [...]. Ademais, o fato de ser pobre, negra e mulher merece um triplo castigo” (p. 287).

Esse silêncio e a existência marginal provêm da circunstância de que a história foi contada e escrita pelo povo dominador, desse modo, o povo dominado ocupa apenas um lugar subalterno nesse cenário. Spivak aponta, em sua obra, a urgência em extinguir a mudez da mulher subalterna, dando a esta a oportunidade de falar. É isso que será visto mais a frente com uma personagem inominada criada pela autora cabo-verdiana.

Orlanda Amarílis deixa transparecer, em seus contos que, mesmo excluídas da sociedade da metrópole, essas mulheres em diáspora são responsáveis pela construção das riquezas dos países europeus, principalmente Portugal, para onde vai a maior parte da população de Cabo Verde. Como destaca Suely Carlos, essas emigrantes mereciam uma acolhida de honra em Lisboa:

[...] cerca de 800 mil vivem fora, ou seja, mais do que a população que permanece no arquipélago, ajudando no desenvolvimento do país, enviando importâncias capitais para construir casas, educar crianças e promover pequenas empresas, tornando a emigração um ponto central na discussão sobre como diminuir a pobreza em terras cabo-verdianas. (2010, p. 200).

Em suas obras literárias, Orlanda Amarílis aborda a temática da diáspora e da identidade cultural, tendo como consequência a exclusão cultural e abordando sempre a perspectiva de gênero, uma vez que sabe que as jovens emigrantes estão destinadas a serem excluídas socialmente no país para o qual emigrou. Esses países, particularmente Portugal, onde a capital Lisboa recebe muitos cabo-verdianos, não permite que esses se coloquem na posição de sujeito. À mulher esse direito é duplamente negado por serem imigrantes em terras portuguesas e mulheres mulatas.

As mulheres orlandianas sofrem a crise de identidade que não passa despercebida aos olhos da autora. A personagem inominada deste conto que será analisado relata que, mesmo não se sentindo parte da nova nação, também não quer retornar a Cabo Verde por ter uma visão negativa por causa das privações pelas quais passou em sua terra natal. Portanto, as mulheres preferem viver excluídas no novo país.

Agentes-suplentes de homens-sujeitos ocultos ou esporádicos, as heróinas de Orlanda marcam sua trajetória pelas propriedades da mulher-objeto no contexto de tradição machista que se definem com situações e experiências caracteristicamente delas, com as marcas históricas ou de natureza que então as distiguem dos homens. (CARLOS, 2010, p. 202).

No conto intitulado “Desencanto”, escolhido para este estudo, Orlanda narra a trajetória de uma personagem cabo-verdiana, em diáspora na terra lisboeta, que sofre para assimilar a cultura da metrópole e se livrar da alienação que a acompanha. A personagem do conto é mulata, representante daqueles imigrantes provenientes de países aos quais se impôs a visão do colonizador como superior e o colonizado como inferior.

Nessa perspectiva, a personagem do conto tende a vivenciar vários tipos de preconceitos e através de seu dia a dia, Orlanda nos mostra que a personagem é indiferente para os naturais de Lisboa que são totalmente voltados a si mesmos.

Embora não consiga estabelecer relações pessoais mais profundas e duradouras com os naturais da metrópole, a personagem cabo-verdiana rejeita os de sua origem. O local em que ela se situa a faz almejar o homem branco como um passaporte para ingressar no mundo dos portugueses. (CARLOS, 2010, p. 206).

Dessa forma, a jovem cabo-verdiana se sente excluída e não reconhecida em seu sacrifício, fato que se evidencia quando, no trem, ela percebe um homem lendo um jornal cuja manchete chamava de herói alguns jogadores de futebol e então ela se indaga: “não seria ela também uma heroína?”.

Em seu desprezioso comentário, ela faz repercutir as observações que Walter Benjamin teceu a respeito da constituição heroica necessária para se viver a modernidade, a mesma que, antes dele, Baudelaire identificou na multidão da cidade moderna:

[...] é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaiade, pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas... Essa multidão se consome pelas maravilhas, as quais, não obstante, a Terra lhe deve. (1991, p. 73).

“Essa população”, acrescenta Walter Benjamin, “é o pano de fundo do qual se destaca o perfil do herói” (1991, p. 74). A heroína com a qual a personagem do conto se identifica, portanto, tem estreita semelhança com esse herói da

modernidade benjaminiano, a quem a Terra (ou, podemos dizer, o colonialismo e as relações políticas e econômicas estabelecidas pelo capitalismo) tanto deve.

Mesmo que por um momento, a personagem do conto se julgue uma heroína, ela se sente presa às amarras de significados negativos que são atribuídos ao trabalhador imigrante, principalmente sendo esse uma mulher. Inicialmente, ela vivencia, conforme nos relata o narrador em *flash-back*, um período de “deslumbramento” com o mundo novo com o qual se deparou ao chegar à metrópole lusitana e a oportunidade do primeiro emprego. Todavia, esse encantamento inicial vem acompanhado do “desencanto” que a personagem deixa transparecer:

No entanto acabou por desistir. Desistir estupidamente sem razão aparente. [...] é verdade. Acabara por se cansar ela a rapariga decidida. Cansou-se de todos: do patrão, dos colegas, dos próprios clientes nem sempre os mesmos. Voltara as costas ao emprego precisamente quando já estava a adaptar-se à vida de pau mandado (AMARILIS, 1974, p. 59).

Quando o povo insular parte para a diáspora, a imagem tende a ser a do imaginário da subjetividade, no entanto esta é apagada quando, em terras estrangeiras, o cabo-verdiano se depara com o problema da hierarquia cultural na qual são estabelecidas as diferenças entre o eu e o outro.

O conto de Orlanda Amarílis, ao ressaltar a fragilidade da personagem, aponta de forma essencial a experiência vivida por milhares de mulheres nos grandes centros metropolitanos, especialmente aquelas vindas dos países sem recursos. O fato de a personagem ser mulher e mulata a leva a projetar no português branco a chance de se aproximar e obter dele a aceitação na sociedade, o que não acontece, e a torna uma condenada à solidão.

É exatamente onde se cruzam gênero, classe e raça que a condição solitária e melancólica da personagem, condição de imigrante, estrangeira, mulata e trabalhadora subalterna, se revela em toda sua contundência, e se mostra dentro de um panorama de relações históricas e políticas e não como um caso isolado. O local em que sua exclusão se faz real, acarretando um sentimento de desencanto e a confirmação de seu não-pertencimento, é o seu próprio corpo, ponto de encontro das tensões racializadas, sexualizadas constituídas a partir das relações coloniais.

A condição diaspórica impossibilita que ela pertença a um dos dois mundos. Nas palavras de Stuart Hall (2003, p. 8): “Conheço intimamente os dois lugares, mas não pertenço completamente a nenhum deles”. E esta é exatamente a experiência

diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma chegada sempre adiada.

É durante a corrida nos transportes públicos que a mulher cabo-verdiana, nesse conto, reflete sobre sua condição de migrante. A primeira questão que lhe vem à cabeça é justamente sobre o corre-corre de Lisboa em contraste com a calma de Cabo Verde. Interroga ainda sobre uma possível volta: “Voltar pra quê? Para vegetar atrás das persianas da cidade parada e espreitar as mulheres trazendo a água do Madeiral em latas à cabeça ou os homens puxando as zorras com os sacos para a casa Morais?” (AMARÍLIS, 1974, p. 58).

Essas ponderações a levam reforçar sua decisão de permanecer em Lisboa, desconsiderando a possibilidade de voltar a Cabo Verde. Percebemos inclusive que a personagem, no confronto entre os dois locais, prefere viver em Lisboa, que considera mais civilizada.

Durante o trajeto do barco que a conduzira a outra margem do Tejo, na última etapa de sua longa jornada a caminho do trabalho, a personagem percebe, em sua direção, um insistente olhar masculino. Resiste ao olhar e, em seguida, o barco chega ao seu destino. Na descida dos passageiros, ela sente novamente a presença daquele homem muito perto de si: “O homem de chapéu preto está junto dela. Pressente-o pelo faro que já tem dessas aproximações” (AMARÍLIS, 1974, p. 64).

A chegada de um amigo e o breve diálogo que os dois homens travam deixa transparecer, de forma reveladora, as posições desiguais de gênero e raça implicadas no que até então se mostrava como um leviano jogo de sedução: “Um sussurro fala estar atenta. Estas bom, pá? Malandro, estas a fazer te pra mulata. Riem baixo e esse riso é uma afronta” (AMARÍLIS, 1974, p. 64).

A ociosidade flagrada no flerte inconsequente do homem desconhecido enuncia aquilo que a personagem mais deseja esquecer, a sua condição de mestiça. Só então, ao final do conto, percebemos a dolorosa experiência por ela vivenciada, encontrando-se permanentemente enclausurada num corpo definido pelo gênero e pela raça, um corpo colonizado, definido pelo olhar do outro como um corpo de mulata.

A cena final do conto demonstra uma mulher triste que foge dos seus compatriotas como a fugir do estigma da cor. Tenta parecer integrada ao ambiente branco europeu, mas tal não lhe é possível. Acaba, portanto, uma pessoa condenada à solidão: “Oh céus! É uma cigana errante, sem amigos, sem afeições,

desgarrada entre tanta cara conhecida. (AMARÍLIS, 1974, p. 64). E assim a personagem se depara com o “desencanto” da emigração. Ela percebe que nunca será aceita pela sociedade lisboeta. É um sujeito do entre-lugar, uma vez que não sente vontade de regressar ao arquipélago e nem se sente inserida na cultura portuguesa.

Se no imaginário daquele que emigra, há a esperança da aceitação e assimilação acompanhadas pela ascensão e prestígio no espaço estrangeiro, o que ocorre, na maioria das vezes, é o contrário. A sociedade receptora é aquela que discrimina, exclui, marginaliza colaborando para o apagamento da utopia. De acordo com Jane Tutikian (2008):

Chegamos, portanto, à grande questão que ocupa o pós-colonialismo que é a questão da etnia. Todas as antigas metrópoles coloniais do ocidente europeu, e aí se inclui Portugal, se veem procuradas pelos antigos colonizados. São os africanos, por exemplo, sujeitos a um novo processo de etnização em Portugal. Quer dizer, se em sua terra natal são um povo, aí, na antiga metrópole, formam uma etnia. (...) etnia pelo fato de estarem desterritorializados, serem discriminados e desenvolverem laços de solidários, culturais, linguísticos, raciais e religiosos, inclusive concentrando-se geograficamente. É o caso dos cabo-verdianos no Bairro da Estrela, em Lisboa. (p. 47).

Contudo, no corpo da personagem de Orlanda, pousa o peso de uma tradição racista e patriarcal, fortemente erotizada, o qual sofre os abalroamentos do preconceito racial associado ao desejo masculino, o que vem explicar aquilo que antes ficara impreciso na fala da personagem. Em sua solidão de cabo-verdiana, mestiça que recusa sua origem buscando, assim, assimilar-se na cultura metropolitana e em sua melancólica condição de desenraizamento, a personagem de Orlanda Amarílis evoca a própria condição, em sentido amplo, dos colonizados, os “condenados da terra” como os chamou o autor martinicano Frantz Fanon.

A ausência de sentido em um improvável retorno a Cabo Verde, sua terra natal, bem como a solidão no presente da vida vazia e vagante na metrópole europeia são traços do estigma das “mulheres-sós”, expressão utilizada por Maria Aparecida Santilli (1985) para ilustrar o descaso sofrido pelas personagens de Orlanda Amarílis.

4.2 A CASA DOS MASTROS

O conto “A Casa dos Mastros” foi publicado em 1989 no livro de mesmo nome. A narrativa expõe o poder patriarcal e toda submissão imposta à mulher é desvelada por Orlanda que demonstra ser uma escritora à frente de seu tempo.

Os contos de Orlanda Amarílis podem ser entendidos como uma representação da nação cabo-verdiana. Neles, os narradores falam de um local marcado pela marginalização sejam porque estão à margem da sociedade, ou porque estão mortos como é o caso da narradora deste conto. A mulher que conta a história que se desenrola na Casa dos Mastros já havia sido moradora do local e, talvez, por já ter vivido na casa, carregue uma desesperança quanto à convivência daquela família, cujos habitantes convivem com sucessivas perdas. Entendemos que a escolha dessa narradora que conta a história dos habitantes da casa a faz livre das regras sociais, uma vez que está morta e por isso não será contestada.

Said (2003) afirma que: “Todo exílio não é a perda da pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos” (p. 59). No conto, a narradora morta conversa com outra já falecida também e demonstra como pode ser angustiante o transcorrer da vida, essa depositária de perdas. Ambas acompanham tudo o que acontece na casa:

Aliás, para nós, você e eu, que temos vindo a assistir ao dismantelar de algumas vidas sem história, quais sombras para além da matéria, para nada contaria alguma surpresa. Pois eu e você também dismanteladas fomos, as nossas sepulturas abertas, os nossos ossos transferidos para um canto guardados em saco de musselina roxo. (AMARÍLIS, 1989, p. 43)

A escolha feita por Orlanda de narrar por meio do ponto de vista de uma morta, resulta da pretensão de mostrar que, para proferir a verdade, é necessário não estar aliciada pelas forças institucionais. Não se pode deixar de interpretar também a força mítica presente na obra de Orlanda, que de acordo com Leite:

O romancista africano tende a recuperar simbolicamente a preeminência do narrador que, na tradição oral, recebe o legado e o retransmite, orientando o acto narrativo, com autoridade incontestada pelo seu público, e pelas personagens da sua narrativa. (2005, p.60).

A própria autora em entrevista a Danny Spínola (2004) diz que:

Há muitas transgressões, aquelas transgressões que aqui as pessoas chamam fantástico, mas que são coisas do nosso dia a dia em Cabo Verde [...] o meu lado, a que chamam fantástico, acho a coisa mais natural porque o espiritismo existe em Cabo Verde. (p.263-264).

Jane Tutikian (1999) afirma que, nos contos de Orlanda, a ruptura com real não é criada, mas sim trazida à ficção na transposição da própria cultura africana. Essa ruptura faz parte do íntimo da identidade cabo-verdiana e africana, uma vez que ambas se ajustam a integração com o cosmo, sendo, portanto, uma cultura imersa do mito e na tradição oral. Por meio dessa narradora, Orlanda parece refletir sobre a condição de seu povo com todos os conflitos individuais, evidenciando a realidade de um grupo. Dessa forma, o texto literário orlandiano torna-se espaço de reflexão, neste conto, especificamente, fazemos uma reflexão acerca da situação feminina num contexto de suprema opressão masculina.

Na narrativa, os lugares de gênero são extremamente definidos e é apresentada uma reunião de violências — simbólicas e físicas — que assolam a pobre e infeliz Violete, protagonista do conto. O enredo norteia os habitantes da casa e as pessoas que por lá passam. Violete, o pai nhô Jul Martins, a madrasta Dona Maninha, a empregada Isabel, o primo Alexandrino, Padre André e Augusto, noivo da protagonista, são as personagens que compõem a trama de opressão que assinalam as relações violentas.

A personagem é descrita por Orlanda como “uma mocinha que se tornara uma mulher amarga, dura e incompreendida.” (AMARILIS, 1989, p. 44). De acordo com Grecco, “o nome da personagem pode ser interpretado, pela raiz gramatical, como índice da violência da qual será acometida”. (GRECCO, 2012, p. 75). Sabemos que, em literatura, tudo tem uma razão de ser, o nome da personagem não poderia ser outro a fim de demonstrar os episódios de violência vivenciados pela protagonista do conto.

Violete morava com o pai nhô Jul Martins e a madrasta D. Mandinha na “Casa dos mastros”. A palavra mastro, aqui, significa cada uma das peças altas, verticais ou oblíquas, onde se sustentam as velas de uma embarcação. Interessa, para esta análise, o significado metafórico dessa palavra levando em conta que se tratava de uma habitação que possuía em sua fachada dois mastros imponentes semelhantes aos das embarcações, por isso, “mastro” aparece no título do livro e do conto. Esse

mastro pode ser interpretado como o poder patriarcal que norteia toda a narrativa de Orlanda Amarílis. Na epígrafe que dá início ao conto, a autora elucida que:

O mastro é um sinal, é um signo. Numa cidade, por mais calma e pequena que se nos apresente, há sempre uma casa onde acontece algo diferente. Aqui, neste texto, A CASA DOS MASTROS surge como cenário de uma transgressão no quotidiano de uma pacata cidade. (AMARÍLIS, 1989, p.39)

Compreendemos que, a contista tinha por objetivo chamar atenção para as transgressões que aconteceriam naquele espaço. O poder patriarcal estaria presente desde o mastro até a violência sofrida e praticada pela heroína.

A Violete passava seus dias lendo romances, solitária, à espera de seu noivo Augusto que foi embora e não mais a procurou. O noivo a abandonou depois que ela disse que não se casaria para viver perto da sogra: “Se fizeres casa na vizinhança da tua mãe não me caso contigo” (AMARÍLIS, 1989, p.43). O que já aponta para a tentativa da personagem de se emancipar das amarras de submissão a que estavam destinadas as mulheres e que ela, por sua vez, muito temia.

Violete convivia atormentada pelo fato de o pai ser adúltero e a madrasta e madrinha se colocar de maneira resignada e submissa diante do marido. No entanto, um dia, no meio de um jantar, a protagonista expõe toda essa indignação diante do posicionamento de ambos:

O pai levantou-se da mesa sem ter acabado de comer. “Raios, isto parece um chiqueiro!”, murmurou entre dentes. Dirigiu-se ao bengaleiro, agarrou a bengala encaustada em prata, o chapéu de palhinha e foi caminhando para a porta. A mulher levantou-se também. Ainda tropeçou na cadeira ao tentar agarrar o marido. Estava trêmula. Ele acabava de soltar uma blasfêmia. [...] Correu e pôs-se ao lado da madrasta. Junto à porta parou para respirar. D.Maninha ainda deu dois passos. *O marido então levantou a bengala. Devia estar fora de si. Pondo-se na frente do pai, Violete arrancou-lhe a bengala da mão. Olhou-o com firmeza e esperou. E disse: eu grito pelo povo!*

A madrasta parou junto do marido e segurou-o pelas bandas do casaco de caqui. *Um arrepio percorreu Violete da cabeça aos pés. Voltou-se para a madrasta e, numa fúria, bateu-lhe com a bengala uma, duas, mais vezes, nos ombros, à toa. O pai não a conseguiu dominar. Porquê esse imprevisível e desnecessário comportamento? Por quê? Por quê o ódio desbotado, a sanha de virgem conventual, esse desassossego de raiva?*

A madrasta jazia no chão. Saltou por cima dela, correu para a porta, abriu-a e bradou: “Eu grito, ouviram? Eu grito!”

Já se encontrava na rua e num histerismo inesperado clamou: Oh povo! Oh povo!

De um salto o pai agarrou-a por um braço, meteu-a dentro de casa e fechou a porta. (AMARÍLIS, 1989, p. 45-46, grifos nossos).

A atitude de Violete foi posicionar-se, a princípio, a favor da madrasta quando tomou a bengala do pai, ela produz uma imagem de negação à ideologia de superioridade masculina existente na sociedade. Ideologia essa, que dava ao homem o direito de fazer o que quisesse e a mulher deveria aceitar e emudecer-se. A intenção da protagonista era acertar o pai. Contudo, ao ver a madrasta se posicionar ao lado do marido, Violete não se conteve e num ímpeto de fúria agride D. Maninha. Violete desejava romper com essa imposição social da submissão feminina e se rebelar contra o pai, o que demonstraria o desejo e a necessidade de haver uma sociedade mais igualitária e respeitosa que visasse ao respeito à mulher, seja ela mãe, filha, esposa por parte dos homens da sociedade. A atitude da personagem é considerada um grito de resistência contra as amarras patriarcais da época, porém a ameaça de liberdade das mulheres é assustadora para os homens.

Seu pai, nhô Jul Martins era viril, chefe da casa, casado pela segunda vez e adúltero. Uma das mulheres com quem se relacionara se chamava Pantcha: “Violete sabia de Pantcha. Soubera-o em casa de Bia Vitoria. Não era a primeira. Outras tivera o pai, mas ia-as largando. Ou elas largavam-no”. (AMARÍLIS, 1989, p.45).

A madrasta D. Maninha, contudo, seguia submissa ao marido nos afazeres domésticos e na dedicação ao seu casamento. Fato este inerente à sociedade que vitimizava as mulheres a condições subalternas. Violete, no entanto, não compactua com a postura hierarquizada da madrasta perante a audácia do pai e volta-se contra ela. Com a atitude de gritar pelo povo, a protagonista se livra do silêncio, se desvencilhando da imagem de sexo frágil e obediente que a sociedade impõe.

Esse grito de Violete pode ser interpretado também como uma voz que quer ganhar um espaço público para que possa reclamar seus direitos e não ser mais tratada como objeto, iniciando-se assim, um processo de resistência contra a ideologia patriarcal a qual considera a passividade feminina e a autoridade masculina como categorias inerentes aos gêneros.

De acordo com Thomas Bonnici, em seu livro *Teoria e crítica literária feminista*: “Na teoria feminista, o patriarcalismo é (simplesmente) definido como o controle e a repressão da mulher pela sociedade masculina e parece constituir a forma histórica mais importante da divisão e opressão social”. (2007, p. 198).

Orlanda destaca, em suas narrativas, elementos que estruturam uma passagem patriarcal, herdeira de atos que discriminam e violentam mulheres e que se hierarquiza numa relação de classes e gêneros. A obra da contista cabo-verdiana tem por objetivo denunciar realidades emudecidas e dar voz a esse grupo que, na maioria das vezes, se cala. O que não é o caso de Violete que se rebela contra as situações de exploração. Sobre isso, assim se posiciona Spivak: é papel do intelectual “criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido” (2010, p.14). Orlanda, portanto, é esse intelectual que cria personagens e situações que proporcionam oportunidades de discutir situações que necessitam de atenção.

Emocional e psicologicamente transtornada depois de quase ter matado a madrasta com a bengalada, Violete vai à igreja para receber uma orientação espiritual. Lá, na sacristia, porém, é seduzida pelo padre. O que a faz deixar de ser uma menina para ser mulher. É como se esse acontecimento lhe trouxesse outra agitação, lhe tirasse da linearidade do silêncio de sua casa ao qual estava acostumada:

Abriu-lhe um pouco a blusa. Deixou-se estar de pé, a ver para ela, não sabendo bem o que devia fazer. Olhava-a indeciso. Então descortinou para além da blusa os seus seios doirados e rijos. Acariciou-os com ardor àqueles seios de virgem. Sabia bem o que estava a fazer, mas não recuou. Ajoelhou-se e beijou-lhos. Tornou a beijá-los. Quando deu por si, estava em cima dela sobre o comprido banco no minúsculo gabinete. Os lábios moviam-se-lhe e ele quase a violara. Entre soluços ela suplicava, “minha nossa senhora, minha nossa senhora!” Os músculos irmanados na alegria inconfundida, os desejos transbordantes, o céu a abrir-se, de taça escorrendo mel.

Quando ela se levantou ela procurou esconder os vestígios da heresia, da ignomínia, enrondilhando-se, metendo-se por ela dentro, predadora despojada das roupas de vestal.

Encostado à parede, a porta ainda fechada, deslavado, confundindo-se com a tinta baça do tabique, padre André consertava as farripas caídas sobre a testa. Violete deu dois passos e deixou pender a cabeça no peito do padre. Aroma de ervas desprendi-se da batina negra e é então quando os soluços lhe sobem à garganta e ela desata em pranto. (AMARÍLIS, 1989, p.48-49).

Enquanto para o padre André o acontecimento significa um ato voluptuoso, para Violete possui um caráter libertador em que marca a transição de menina para mulher. “Não se sentia coagida a remorsos. Teve antes a sensação plena de alívio e de paz. Limpou os olhos e escapou-se pela porta da sacristia e seguiu rua fora, mulher e liberta. (AMARÍLIS, 1989, p.49).

Em sua confissão, Violeta buscava o perdão pelo seu ato, uma vez que, para ela, era necessário cuidar de D. Maninha. No entanto, é na relação sexual com padre Augusto que ela encontra seu perdão simbolizado na “sensação plena de alívio e de paz” (AMARÍLIS, 1989, p.49). Esta passagem do conto cabe discussão já que, embora a contista coloque a personagem nessa plenitude de paz, para nós, leitores, há uma sensação de que Violeta foi abusada a fim de satisfazer a vontade de um homem, que era o padre. Outra vez uma transgressão machista da qual a mulher é vítima. Mesmo sendo padre, a masculinidade e a necessidade de afirmação de autoridade falam mais alto. É como se o padre quisesse mostrar à personagem que quem comanda a situação é o homem e à mulher cabe apenas se render à vontade viril do macho, porém Violeta não se recusa e rende-se a satisfazer-se a si mesma e ao padre. Nessa “transgressão”, Violeta é indicada como uma voz que clama por justiça, mas, ao mesmo tempo, revela também um corpo que tem suas próprias emoções.

Esse episódio não é retomado no conto e fica como um segredo de Violeta, corroborando a ideia de personagens solitários. Assim como o evento com o padre André, o espancamento da madrasta torna-se um assunto encerrado entre as personagens da Casa dos Mestros, que, mesmo diante do falecimento de Dona Maninha dias após o incidente, não voltam a comentar o momento de fúria de Violeta naquele jantar.

Além desses dois episódios marcantes da narrativa, tentativa de defesa da madrasta que, na realidade, marca a transgressão de Violeta e a relação com padre André, Violeta ainda guarda uma esperança em relação ao primo Alexandrino com o qual teve relações sexuais, mas que ela achava que ele não havia gostado e talvez gostasse de ter relações com outras mulheres: “Ainda se encontraram mais algumas vezes, mas o primo devia gostar mais daquelas meninhas de pé descalço da Ribeira Bote. Violeta provocava-o e ele tinha enfatiado”. (AMARÍLIS, 1989, p.51).

A perspectiva em relação ao fim dessa família não passa de um derruir, e tem seu clímax no episódio em que Violeta espera pelo primo Alexandrino no quarto:

Deixou a porta encostada. Ele havia de vir. Tinha saído às quatro da tarde, devia ter ido a Ribeira Bote, mas havia de voltar. Sabia-o, sentia-o no ar quente da noite. Adorara-o entretanto.

Meio ensonada, com aquele peso sobre si e alimentada pelo desejo de seu corpo franzino, despertou e fingiu que não tinha percebido. Oferta discreta, envolvendo-o e oferecendo-se, os seus lábios colaram-se. O êxtase foi

longo e doloroso. A tranquilidade tomou-a, a lassidão abençoada, o frêmito desvanecido.

Tudo se aquietou e ela viu-o na sua frente, de pé, o peito largo e forte. Ele voltou-se e saiu pé ante pé. Era o pai. (AMARÍLIS, 1989, p.53).

A relação incestuosa provoca gritos do pai que desaparece, espasmos e vômito em Violete que nunca mais voltou a falar. Pai e filha definham na Casa dos Mastros até a morte.

Esse ato incestuoso praticado pelo pai pode ser interpretado como uma autoafirmação de autoridade, como se ele quisesse deixar claro os papéis, quem realmente mandava. E mais uma vez uma mordança é posta na mulher. Assim, de forma implícita ou explícita, a violência praticada contra a mulher é um resultado de um ato social passado de geração em geração como forma de manutenção da dominação masculina.

Sociologicamente, podemos identificar, na atitude do pai uma resposta masculina à capacidade de liberdade que toda mulher tem. A perversidade que está atrás da figura do pai não deixa silenciar a vontade de punição como uma vingança pessoal.

Esse indicativo exemplifica muito bem que o sentimento de solidão imputado às personagens é, em certa medida, reflexo bastante próximo da condição da mulher cabo-verdiana. Se analisarmos esses valores, em que o número de mulheres é superior ao de homens, mesmo assim, as desigualdades de gênero ficam evidentes. Nos contos isso se identifica nos episódios em que há a suspensão dos anseios e vontades femininas em favor da decisão masculina.

Violete continuou a viver de recordações, de desejos amaldiçoados, só sem ninguém, errando pela casa. Alexandrino viera a morrer numa tarde de suão; o pai desapareceu depois da noite de lascívia incestuosa. Nunca mais o viu.

Foi trazendo sempre o mesmo livro com ela. Sentada o pé da janela abre-o. Alguém que nunca aparece há-de surgir numa tromba de água alagando o mirante de João Ribeiro. A boca continua sem som. Os olhos erram pelas molduras douradas procurando nos retratos de família companhia para a solidão. (AMARÍLIS, 1989, p. 53)

O conto “Casa dos Mastros” é apresentado, desde o início da narrativa, como um local sossegado, no qual as personagens, apesar de conviverem diariamente, mantêm-se distanciadas entre si. São seres solitários que não partilham suas experiências pessoais; introspectivos, tais como ilhas, não se inter-relacionam.

Mesmo habitando a mesma casa, estão fechados em suas angústias e desejos, distantes afetivamente uns dos outros. Assim, o rompante de Violete não só transfere para o contexto cotidiano do conto um sentimento de transgressão/libertação frente à rotina, mas demonstra, sobretudo, um clima de tensão, que desestabiliza o silêncio daquela família.

Ao final do conto, Violete permanece no silêncio de sua casa abandonada, como se ela própria houvesse sido esquecida pela vida, como se ela tivesse esquecido que ainda vivia. Vivendo de recordações, lendo o mesmo livro era como se tivesse interrompido o tempo – talvez na tentativa de aplacar por um segundo que fosse, a dor de viver. Assim, ela exterioriza a dor de seu exílio interior. Sendo assim, a autora faz de Violete uma representação “das mulheres contidas, a caminho de libertarem-se do código de manifestação que a sociedade masculina ao longo dos tempos lhes impôs.” (SANTILLI, 1985, p.111).

Podemos concluir, contudo, que toda a narrativa é permeada pela violência e a referência ao patriarcalismo o qual está presente desde o mastro até o estupro da personagem Violete como imposição do poder e soberania. Orlanda Amarílis compromete-se, em sua narrativa, com a realidade tendo por objetivo ressaltar a identidade cabo-verdiana e a condição da mulher tão subalterna aos olhos do machismo de sua época. Violete é, portanto, conduzida pelos acontecimentos de um destino cruel, sem possibilidades de transformação ou de obter plenitude e felicidade. Mesmo existindo e tentando se livrar de um destino inerente a todas as mulheres da sociedade daquela época, a personagem é colocada numa condição de inexistência, seja material ou psicologicamente ela está morta, esfacelada através da melancolia na qual não é sujeito de seu destino.

4.3 THONON-LES-BAINS

Nas coletâneas de contos de Orlanda Amarílis, publicadas em épocas distintas, observamos, principalmente, as desventuras das personagens que vivenciam a diáspora. Como exemplo, podemos citar o conto “Thonon-les-Bains”, da coletânea *Ilhéu dos pássaros* (1983). Na narrativa, as ambivalências do deslocamento espacial são narradas em terceira pessoa e protagonizadas por cabo-verdianos que viam, no desterro, a perspectiva de uma vida melhor e, no entanto,

deparam-se com a cruel realidade de viverem numa sociedade, mas não fazerem parte dela efetivamente.

O que mais motiva o cabo-verdiano deixar sua terra é a precariedade de recursos e a falta de chuva nas ilhas:

Eu não tenho nada, comadre Ana. Se não fossem as flores para a coroa dos mortos ou umas rendinhas para lençol, como eu me havia de governar, comadre?[...] Sabe, comadre, a vida aqui já não podia continuar como era. Sete anos sem chuva é muito. (AMARÍLIS, 1983, p.14).

Desse modo, é possível identificar nas personagens do conto Nh'Ana, Piedade e Comadre, distintas mulheres que, de certa forma, tornam-se iguais não simplesmente por partilharem da mesma pátria mais sim, porque ambas partilham sonhos e esperança de obter uma vida melhor; fato bastante frequente na sociedade cabo-verdiana onde as mulheres, ainda que sem estudos e possibilidade de uma vida melhor em Cabo Verde, lançam suas perspectivas para a Europa, na busca de uma sobrevivência mais digna. É possível afirmar que, a posição feminina expressada no conto de Orlanda Amarílis, não só desempenha o papel de descrever parte da vida das mulheres cabo-verdianas, como também exerce o papel social e crítico de demonstrar a luta das mulheres fora do seu país pelo reconhecimento e melhoria de vida.

Esse é um dos motivos de a diáspora ser o tema mais recorrente na produção literária de Orlanda Amarílis. Em virtude da escassez de recursos das ilhas, muitas pessoas precisam deixar Cabo Verde em busca de melhores condições de sobrevivência. É o caso, por exemplo, da personagem Piedade do conto Thonon-les-Bains que migrou para a cidade francesa com o objetivo de melhorar sua condição de vida, se estabelecer e buscar a mãe nh'Ana e os dois irmãos menores: Juquinha e Maria Antonieta, que ficaram em Cabo Verde, assim que conseguisse alguma estabilidade financeira em solo francês. O meio-irmão mais velho de Piedade já estava na França e era ele quem mandava alguns proventos para a família que estava em Cabo Verde.

Gabriel enteado de nh'Ana prometera levar a sua meia-irmã para França e não se esquecera. (...) “Mas, comadre Ana, você não tem medo de mandar a sua filha assim sozinha para tão longe?” “Como comadre, medo de quê? Medo de nada. Gabriel explicou tudo muito bem explicado. Piedade vai agora, depois, daqui a uns dois anos vai o Juquinha, depois Maria Antonieta e depois vou eu mais o Chiquinho”. (AMARÍLIS, 1983, p.13).

O fragmento acima evidencia que nh'Ana via, na imigração progressiva de toda a sua família para França, a solução, a possibilidade de se ver livre da miséria e das dificuldades que enfrentava em Cabo Verde. O que se percebe, porém, no desenrolar da narrativa, é que, mesmo nas declarações festivas de Gabriel, fica notório que eles não estavam tão distantes assim da pobreza e da marginalização, pois eram tratados pela sociedade francesa como lixo e escória.

No conto, Piedade vai morar com seu meio-irmão Gabriel em Thonon-les-Bains, pequena cidade no sul da França. Lá ela conhece Jean, francês bem mais velho que ela, separado, com quem mantém um namoro sério e “correto”.

Jean era um bocado ciumento, tinha quarenta e dois anos, era separado de uma outra mulher, mas era muito seu amigo. Trazia-lhe chocolates quando vinha namorar com ela, tudo à vista de Gabriel e dos seus amigos. Nunca ficava só com ele porque Gabriel não deixava, sempre a espiar, até os dois amigos eram capazes de lhe ir contar qualquer coisa mal feita que ela viesse a fazer. (AMARÍLIS. 1974, p.19)

Por meio da descrição e da diferença de valores no cruzamento de dois espaços distintos, a saber, o Ilhéu dos Pássaros e Thonon-les-Bains, (Cabo-Verde e França; África e Europa), e, principalmente, de idade entre Piedade e Jean é possível percebermos a radical diferença cultural existente entre eles, diferença esta que vai ficando cada vez maior quando Piedade prefere manter-se fiel à percepção da vida e do modo de ser do cabo-verdiano. Apesar de emigrantes, no conto os cabo-verdianos decidem que viver fora de seu país não significa abrir mão de suas raízes, de suas “denguices”, “requebros”, “floreios de tango e de rumba negra”. O excerto abaixo mostra as diferenças entre ela e seu namorado francês:

Jean era bom, era seu amigo, mas começou a pensar na sua idade e na dele, começou a pensar na seriedade do Jean, na sua maneira de tratar tudo tão a sério. Deitava contas à vida, calculava todos os francos para isto e para aquilo e ela começou a perder a paciência para aquelas conversas. Um bocado levantada, esboada mesmo, queria brincar, rir, fumar o seu cigarrinho e ei-la agoniada com as conversas de gente-velha do Jean. E depois, aquele moço da Ribeira da Barca, badio de pé ratchado, vinha todas as tardes com o transistor e aí começavam a dançar os dois, a fazer partes, a cair para a frente e para trás, a dar voltas e a mornar. Jean ficava na ponta da cama, sorria. Não gostava de dançar, preferia ver as dengosices da Piedade e o Maninho a segurá-la em meias voltas inesperadas, parecia um vime tocado pela brisa. Naquelas partes e requebros, Maninho ia-a apertando e dizia-lhe umas palavrinhas sussurradas, depois largava-a, ela caía para trás e fazia mais partes com floreios de tango e de rumba negra.

Jean sorria, sorria sempre, baixava e levantava a cabeça a marcar o compasso. (1974, p.20-21)

Longe da companhia da mãe, e mesmo sob os cuidados de Gabriel, Piedade, única mulher emigrada para Thonon-les-Bains, revela ser a personagem mais frágil do conto – seu nome traz a inocência e a fragilidade das vítimas que, ironicamente, são impiedosamente violentadas pelos seus carrascos. Esse é mais um aspecto que merece ser observado, o uso do nome “Piedade” utilizado por Orlanda Amarílis é empregado para dar o nome à personagem do conto. É possível que seja um procedimento intencionável lançado por Orlanda com a finalidade de explorar a carga semântica dessa palavra em consonância com o sentimento da personagem desenvolvido no decorrer do conto. Em algumas das concepções do termo “piedade”, encontramos definições como: compaixão pelo sofrimento alheio; comiseração, dó, misericórdia. No entanto é tudo o que sentimos pela personagem, ou ainda, tudo o que o seu algoz deveria ter por ela.

Assim como as outras personagens, diaspORIZADAS, ela revela a condição de minoria: emigrados, marginalizados e submetidos a uma sociedade onde apenas representam a força do trabalho, forma de garantir o sustento da família e a esperança de um dia voltar para casa.

A maneira de ser e fazer cabo-verdiana, contudo, é intensa. O povo insular preserva sua cultura mesmo não estando inserida nela. A morte da personagem Piedade é motivada em virtude de uma dança que ela executa no dia do aniversário de seu irmão Gabriel:

No dia dos anos de Gabriel resolveram fazer uma festa em casa dos dois amigos, aqueles tchês de Santanton espavoneados com o gira discos novo. Convidaram os amigos do Gabriel, veio uma cunhada de Mochinho casada de pouco tempo com uma da Suíça, um moço de vinte e quatro anos, trabalhador numa herdade e ainda duas sampadjudas empregadas também num bar da Suíça[...] Não se sabem onde descobriram bananas verdes, mas houve caldo de peixe com batata doce e banana verde reforçado com malagueta. Jean sentia-se desconfortado, nada habituado ao sabor forte a alho e cebola.[...] Mochinho empurrou a cama para a parede. Trouxe o pick-up e colocou-o sobre a mesa de cabeceira. “Vamos fazer uma picapada?” [...] Entremearam música americana com sambinhas e coladeiras. Foi um rodopio sem parar. Quando deu para descansar o moço badio sentou-se na cama pôs um travesseiro entre as pernas e começou com as mão em batidelas sacas e ocas a fazer a toada da tchabeta[...] Piedade, numa euforia nunca vista, agarrou uma toalha de rosto, atou-a abaixo da cintura e rebolou as ancas. “oi povo, vamos dar com o torno”, gemia ela. “Oh, nha gente, nô dá com a cadeira!” (AMARÍLIS, 1983, p.22).

Nos trechos acima citados, percebemos a presença de badios e sampadjudos. Estes são cabo-verdianos emigrados das ilhas de São Vicente e aqueles das ilhas de Santiago. A cena descrita revela que, mesmo estando fora de seu país de origem, a personagem não se distancia de sua raiz cabo-verdiana retratada nas comidas típicas, na música e dança e principalmente no falar crioulo. A propósito, Gomes (2008) sublinha que sob o ponto de vista cultural, a língua crioula, a culinária, a literatura de expressão portuguesa constituem significativos “fenômenos unificadores” (p.147). De acordo com Gomes (2008):

A língua crioula constitui o elemento cultural que mais assume, fixa e expressa os valores cabo-verdianos, a cultura cabo-verdiana enquanto comunidade de memória, com um sentimento de identidade que conjuga todo o Arquipélago e se estende à diáspora, gerando uma consciência de grupo bem demarcada. (p.98).

A comemoração realizada está entre cabo-verdianos e pode ser interpretada como um ato de liberação e resistência, um grito africano. De acordo com Rodrigues: “Realizar este ritual na diáspora é uma forma de afirmação identitária e étnica das mulheres cabo-verdianas, sendo que o batuque congrega significados diferenciados na sociedade de acolhimento”. (2012, p.55). Esse “batuque” causa, portanto um estranhamento no noivo de Piedade – Jean-, único francês na comemoração que, dominado pelo ciúme ao ver a noiva executar o “torno”, decide assassiná-la, criando uma atmosfera de “carinho”, a autora narra a maldade masculina de forma assustadora:

Jean abraçou-a também, envolveu-a e foi levando-a assim de mansinho. Quando chegaram junto à porta, abraçando-a sempre pela cintura, puxou-a para dentro da casa de banho e com o pé fechou a porta e trancou-a. Piedade estava atônita. Ele nunca fora muito efusivo. Beijava-a muito na boca, mas nunca fora além disso. Se calhar ela ia deixar de ser menina-nova ali mesmo no chão daquela casa de banho. De qualquer maneira iam-se casar. Ser agora ou no dia do casamento não tinha importância. Deixou-se escorregar sob o peso do homem e viu-se estendida na laje fria. A música vinha até eles e retornava ao pequeno quarto onde era a festa. Na escuridão nada se vislumbrava. Algo enregelou-a e ela pediu "Jean, Jean!" Ele tinha qualquer coisa brilhante na mão, mas ela já não podia gritar pois ele tapara-lhe a boca com a outra mão. Na escuridão aquele brilho e os seus olhos esbugalhados a quererem ver. Sentiu uma frieza no pescoço e a seguir lume, lume. Da casa de banho um grunhido fino ganhou intensidade e correu a casa toda. Os olhos de Piedade esbugalharam-se mais, o pescoço retesou-se, deixou cair os braços. O sangue correu por debaixo da porta para o corredor. Jean levantou-se, fechou a navalha e abriu a janelita. [...] Piedade tinha sido degolada, degolada como se de um porco se tratasse. (AMARÍLIS. 1974, p.23-24)

Jean pode ser visto como parte de uma sociedade masculina doentia que sugere que o homem se torne violento quando sente ciúmes do corpo da noiva ao manifestar as tradições de sua terra com afirmação da identidade. Por ser uma violência construída culturalmente, sua maldade pode ser vista como de um ser monstruoso.

A dominação pela violência é a mola propulsora em muitos casos dessa afirmação de um pensamento de certa forma colonizador, aqui este termo aplicado sob a égide do pensamento que estabelece e explora o outro. O que ocorre, então, é o estabelecimento de discursos que viabilizam a exploração das mulheres nos mais diversos planos. Enquanto sujeito-colonizador, que precisa dessa legitimidade trazendo assim ao sujeito uma condição de colonizado, submisso lhes é imputado um discurso de opressão aos seus direitos de escolha, de vivência e faz um caminho que leva a essa legitimação do colonizador, o assassino.

Piedade acaba por ser vítima da repressão machista que não lhe faculta a independência emocional e a expressão de sua individualidade. Seja por meio da superproteção do meio-irmão Gabriel, ou do ciúme de Jean, ambas lhe delimitam as ações. Assim, seu assassinato não só revela sua dupla condição de minoria, submetida a uma sociedade onde representa apenas a força de trabalho, como também sobre ela recai a injustiça do silêncio, já que o protesto doméstico fica circunscrito ao espaço daqueles que, como ela, não tem direito à voz.

Gabriel viu-se no meio do seu desespero. Teve de enfrentar a polícia. [...] Um mês depois ele e os companheiros foram avisados para saírem de Thonon dentro de três dias. Se fossem apanhados noutra encrenca seriam expulsos do país. [...] "Mas porquê, Gabriel, porquê não disseste na polícia que aquele home é que tinha esfaqueado a falecida? Mas porquê?", perguntava Nh'Ana entre soluços. Gabriel teve dificuldade em explicar-lhe. "Isso não adiantava nada. Eles sabiam mãe Ana, sabiam, isto é, desconfiavam, mas eu sou emigrante. Emigrante é lixo, mãe Ana, emigrante não é mais nada." Não sabia mais que dizer sobre aqueles dias de pesadelo, nem ia contar como ele e os companheiros tinham sido enxovalhados na polícia. (1974, p. 24-25).

Sobre o aspecto da violência contra o imigrante, Roland Walter (2009, p. 148) diz que "o uso do afrodescendente, pela/na economia racializada e racista da violação institucionalizada, continua sendo uma das razões pela errância neocolonial (...) entre lugares e espaços, terras e mares em busca de lares". O que parece ser uma boa e simples solução frente à escassez de recursos materiais e econômicos

da ilha acaba por ter um desfecho trágico, (des)encaixes que frustram as expectativas e os projetos de todos da família. Aqui, no excerto anterior, apesar de terem sido vítimas e de saberem disso, as personagens atribuem a gratuidade da violência ao fato de serem emigrantes, de serem lixo e mais nada, o que demonstra, “a internalização dos valores do discurso e sistema dominantes que lhes inculcaram autodesprezo” (WALTER, 2009, p. 148).

Ao findar a história, Gabriel e os outros colegas que moravam em Thonon, tiveram que deixar a cidade, pois se eles se envolvessem em nova situação de confusão teriam que deixar a França. Sendo assim, Gabriel aproveita esse afastamento forçado para ir para Cabo Verde confortar sua madrasta e contar-lhe detalhes do assassinato e enterro de Piedade.

Estando ele em sua terra, já programando sua ida para a Suíça, para ficar perto de Thonon, uma vez que “tinha planos de vingar a morte da irmã”, (AMARÍLIS, 1983, p. 27), Gabriel pôs-se a janela e deparou-se com a seguinte cena:

Na rua tocavam tambor. Era dia de Santa Cruz.[...] uma mole de gente seguia atrás de um homem enfiado num pequeno quadrado feito num navio de madeira. Segurava o barco pela cintura saltitava com pequenos passos, balançando o navio, todo enfeitado com bandeirinhas, para um lado, para o outro.(AMARILIS, 1983, p. 27).

Esta é a imagem que o cabo-verdiano tem da diáspora. A esperança de que por meio dela se livrará de todas as privações da vida. Gabriel ao ver tal cena, se emociona, certamente por saber o que é ser imigrante e tudo o que eles precisam vivenciar para conseguirem obter, pelo menos, um pouco de condição de sobrevivência.

Durante a leitura desse conto, pode-se perceber a força da identidade cabo-verdiana, por meio do fetichismo religioso reflexo de uma cultura voltada para a tradição oral. O africano é um ser eminentemente religioso que sempre procurou um alimento espiritual sólido. Baseado nisso, Orlanda se vale da cultura popular para demonstrar o modo de ser cabo-verdiano sempre fiel às credences. É o que se percebe no trecho em que a comadre conta a Nh'Ana sobre um namoro que Piedade teve com um cabo-verdiano chamado Teodoro tempos antes de embarcar para a França. A comadre conta, então, que eles foram tirar a sorte com uma cartomante:

É de vera, ela deitou-lhe sorte e deu um rei de copas no meio de Piedade e de Teodoro. Depois deu três de paus e quatro de paus e ainda dois de espadas. Quer dizer, dentro de três meses, por caminho de mar, numa noite que é o duque de espadas, ela havia de sair para longe desta terra. E foi assim, não foi? Nh'Ana estava de boca aberta quase a tremer e a comadre sentia-se feliz. Feliz por sujeitar Nh'Ana a uma evidência tão clara como a das sortes com cartas. Apenas não lhe contou sobre as cartas pretas à volta de Piedade de uma forma tão esquisita nem a ptadeira de cartas soubera explicar como e por que carga de água Piedade aparecia no meio de tantas cartas de espada e, no fim, um quatro de espadas sobre a moça simbolizada em dama de ouros. (AMARÍLIS, 1983, p. 17).

É por esse caminho que Orlanda encontra na prosa de ficção um território fecundo para revalorizar a corrente mítica cabo-verdiana e africana, mergulhada nas crenças de uma religiosidade peculiar de seu povo. Entendemos por mito “um conjunto narrativo consagrado pela tradição e que manifestou, pelo menos na origem, a irrupção do sagrado, ou do sobrenatural no mundo”. (TUTIKIAN, 1999, p. 75). Dessa forma, a autora rompe com o pacto realista apoiando-se na tradição mítica e mais uma vez enaltece a cultura de seu povo:

Quebranto podia apanhar qualquer pessoa em qualquer ideia. Por isso gente põe os fios de conta, pretas e brancas, de volta das barrigas de menino novo, por baixo do umbigo. Gente-grande não precisa de um fio de conta de quebranto, mas quando desconfia de quebranto vindo de elogio quase sempre inveja, e de um olhar intenso (mau-olhado), é fazer figas com a mão esquerda escondida por entre as saias, debaixo de uma prega ou mesmo a mão atrás das costas. Figa canhota, bardolega, mar de Espanha. E assim a força malfazeja de olhar ou das palavras é afastada. (1983, p. 19-20).

São esses significados de magia colocados sobre os objetos, quebranto, as cartas que Orlanda Amarílis busca na cultura popular e que constituem a própria ritualização da vida como formas construídas para viver dentro de determinada realidade, como força de permanência do olhar voltada para sua terra e sua gente. Em seu conto, Orlanda deixa desabrochar sua caboverdianidade, sua africanidade, partindo de uma cultura essencialmente mítica que fora sufocada pelo colonialismo com sua opressão civilizatória. Na cultura cabo-verdeana e, em especial nos contos de Orlanda:

Interferem espíritos ou almas, seres fantásticos da sombra, como representação do mundo cósmico e seus fenômenos e do mundo físico com seus sonhos e alucinações. Nas suas relações com os espíritos, há decorrência de rito através do qual se luta e se quer afastar os demônios e os espíritos ruins, o quebranto e o mau-olhado. E, ligado aos espíritos, predomina o apego à terra, com todas as dificuldades que possa oferecer,

porque a terra, mesmo a trazida, é o elemento fundamental de sua identidade. (TUTIKIAN, 2008, p.49).

Dessa forma, nos contos de Orlanda Amarílis, sua representação gera a afirmação de uma identidade cultural que ultrapassa a imposição de uma identidade europeia. Na obra orlandiana, o mito não é simbólico, é a apreensão da realidade africana na qual é próprio que o aspecto sobrenatural seja tomado por natural, numa ligação entre cultura e realidade orientadas por qualidades mágicas.

4.4 LUNA COHEN

Ao contrário de todas as personagens analisadas até aqui, apresentamos agora Luna Cohen, jovem cabo-verdiana pertencente à elite cabo-verdiana, independente, cosmopolita, com doutorado, bem diferente das outras mulheres cabo-verdianas emigradas para desempenharem papéis subalternos. Deixou Cabo Verde para estudar. O conto está inserido na coletânea *Ilhéu dos Pássaros* (1983) e refere-se também à questão da identidade nacional. A personagem central viaja à Nigéria para encontrar-se com seu professor orientador, o Professor Khan. “Professor Khan estava exuberante”. (AMARÍLIS, 1983, p. 56).

Luna não padecia de nenhuma carência financeira, sua condição de emigrada se deu em virtude de seu aperfeiçoamento intelectual. Apesar de viajar para vários lugares diaspóricos, e se dizer judia ela sabia que sua identidade era cabo-verdiana: “Você sabe, eu também sou judia, no entanto, mentalmente cabo-verdiana” (AMARÍLIS, 1983, p. 56). Essa fala de Luna se afina ao pensamento de Hall (2006): “Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero, ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional”. (p. 59).

Apesar de viver fora do arquipélago, a personagem está sempre ligada a ele pela memória e sabores de sua terra como no trecho abaixo:

A caminho de Ikeja lembrou-se do milho verde cozido. O carro voava. Dr.Odgi acompanhava-a. Goiabas perdiam-se na berma da estrada. ‘não gosta de goiabas, Dr, Odgi? São tão boas’.
Dr.Odgi tinha os olhos grandes, pareciam duas amêndoas. Sorriu. ‘não comemos disso’.

‘O que?’ Luna admirou-se. ‘Não comem goiabas? Em Cabo Verde fazemos goiabada e comemos goiabas maduras. É tão bom!’ (AMARÍLIS, 1983, p.62).

Mesmo estando distante de sua cultura, Luna mantém seu consciente em sintonia com ela. Sua fala transmite uma nostalgia e admiração pelos costumes e tradições das ilhas cabo-verdianas. No que toca a questão da identidade dos emigrados Hall (2006) pontua que: (ela) “surge não tanto na plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros”. (p. 39).

A partir desse caráter híbrido que se desenvolve por meio do contato com os influxos da sociedade à qual o sujeito diaspórico tenta se estabelecer surge a contradição que diz respeito à identificação, já que mesmo não abandonando os referenciais de sua origem, passa a percebê-los e entendê-los a partir de outra realidade. No caso de Luna, essa constatação se dá na convivência com seus professores, os quais desencadearam nela certo conflito interno e a certeza de sua caboverdianidade: “Começou a pensar na sua vida e nos meses passados em Ife, fez um rápido balanço se teria valido a pena... [...]Foi boa essa experiência. Abriu-lhe os olhos”.(AMARÍLIS, 1983, p. 63).

Orlanda cria a personagem Luna como uma moça esclarecida que reconhece suas raízes, tem consciência do meio onde circula e das pessoas com as quais convive, demonstrando como o “eu” se apresenta em diferentes situações sociais. A personagem demonstra que superou o estigma de subalternidade do emigrado cabo-verdiano na Europa, embora reconheça que o imperialismo e a exploração coexistam. Portanto, sua ligação a sua origem e terra dão-se de forma consciente como uma resistência às dificuldades que provavelmente encontrou na diáspora, por questões ideológicas ou estéticas.

Percebemos tal ligação a Cabo Verde quando Professor Khan se percebe magro e decide que eles devem continuar o trabalho no semestre seguinte: “Professor Khan, apreensivo pela sua súbita magreza, propôs-lhe continuarem o trabalho no semestre seguinte. Ficou aliviada. E se eu fosse assistir às festas de aniversário da independência de Cabo Verde? Pensou.” (AMARÍLIS, 1983, p. 61).

Na primeira oportunidade que teve Luna não hesita e pensa logo em ir a Cabo Verde:

Despiu a camisa de noite com nervosismo e atravessou nua a curta distancia para a casa de banho. Um tanto alheada meteu-se debaixo do chuveiro. Enquanto a água lhe escorria pelo corpo, morna, lisa, Luna divagava. Quando aterrasse na Ilha do Sal tomaria a avioneta para São Vicente, nunca tinha estado no aeroporto de São Pedro. Mas ia jurar. Rodeada pelo mar de pedras de São Pedro haveria de descortinar lá longe o Ilhéu dos Pássaros. Ou não? Não importa. O Ilhéu era a sentinela entre São Vicente e Santo Antão. Mas ela nada receava. Tinha o passe e a senha. (AMARÍLIS, 1983, p. 64).

Orlanda termina o conto narrando a ansiedade da personagem em voltar a Cabo Verde. A mensagem da personagem é que não importa o quanto à diáspora possa oferecer de recursos, modernidade, oportunidade de estudo, doutoramento no caso específico de Luna, é nas ilhas que os cabo-verdianos encontram paz e tranquilidade e eles podem voltar quando quiserem “tinha passe e senha”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a realização desta dissertação, procurou-se dar visibilidade à contribuição da autora Orlanda Amarílis para a literatura cabo-verdiana e discutir o papel de suas personagens femininas na construção de sua ficção. Descobriu-se um estilo peculiar desta ao escrever preferindo sempre a língua portuguesa e utilizando algumas palavras em crioulo para que assim não se afastasse de sua cultura, uma vez que Orlanda, assim como a maioria de suas personagens, é um ser em diáspora. A autora escreveu toda a sua ficção fora de Cabo Verde, embora com os olhos amorosos voltados ao seu povo.

Orlanda conquistou seu espaço na literatura cabo-verdiana oferecendo contribuições na escrita para o desenvolvimento das letras de Cabo Verde. Ao longo da pesquisa foram recolhidas informações sobre o fazer literário de Orlanda em seus textos que privilegiaram temas relacionados às vivências do povo cabo-verdiano, especialmente as mulheres, emigradas ou aquelas instaladas no arquipélago.

A leitura e análise dos contos de Orlanda Amarílis permitem constatar que apesar de Orlanda escrever a sua obra privilegiando o protagonismo feminino a autora elegeu situações diferentes para essas personagens mulheres. Dessa forma, por meio das situações vividas pelas personagens é apresentada, indiretamente, a realidade, pois são acontecimentos que podem ser experienciados na realidade, ficando claro que essas personagens da ficção orlandiana foram traçadas e colocadas em classes diferentes, todavia mantêm entre si traços comuns de comportamento, quiçá características próprias das mulheres cabo-verdianas.

No conto “Desencanto” que narra a saga da migrante cabo-verdiana inominada, destaca-se o fato de a personagem transitar por um espaço aberto, estar em contato mesmo que superficial com algumas pessoas e, mesmo assim, manter-se isolada, sem conseguir estabelecer qualquer vínculo afetivo com as pessoas que a rodeiam. Além de estar em condição diaspórica, recai sobre ela o peso de ser mulher, mulata e migrante, elementos que a colocam à margem dentro da cultura receptora: Lisboa.

Piedade, do conto Thonon-Les-Bains, partiu para a diáspora em busca de melhores condições de sobrevivência e, em terras francesas conviveu com a não

aceitação de sua cultura por seu noivo Jean, o que acarretou sua morte num rompante de ciúmes do noivo europeu.

Violete, personagem do conto homônimo do livro *A Casa dos Mastros* se enquadra num momento em que a mulher não aceita ficar sob a bengala do patriarcalismo e grita por liberdade e justiça. Assim, a escrita de Orlanda parece situar-se num tempo no qual ganhar voz social significava a vitória histórica a qual as mulheres sempre almejavam.

As personagens femininas criadas por Orlanda Amarílis são seres que agem, locomovem-se, enfim, enfrentam a luta e os obstáculos do dia a dia, ainda que permaneçam solitárias e infelizes, na maioria das vezes, experienciando a amargura que se prolonga e que não deixa vislumbrar nenhuma possibilidade de mudança ou alteração.

A última personagem analisada é Luna Cohen que tem uma realidade oposta às duas primeiras analisadas. Luna não deixa sua terra em busca de melhores condições de sobrevivência, mas sim visando a um aperfeiçoamento intelectual. Ela é uma jovem da elite cabo-verdiana, porém, na diáspora, ela é uma emigrada que soube adequar seu pensamento à situação diaspórica não se situando no pólo negativo da emigração.

A violência é retomada de forma crítica ao denunciar o ilógico por trás da opressão sofrida pelas personagens. Quase sempre a agressão moral ou o abuso sexual nasce do desejo de um homem impor sua condição de gênero e classe.

Nos contos “A casa dos mastros” e “Thonon-Les-Bains”, destacamos dois tipos de violências: o abuso sexual do pai contra a filha no primeiro conto que denota a falência da família patriarcal e o assassinato da personagem do segundo conto praticado pelo noivo que se sentiu enciumado pela manifestação da noiva ao executar uma dança da sua terra.

A narrativa orlandiana retrata a violência como parte dos mecanismos do controle feminino por parte de homens sem escrúpulos e egoístas. Assim, a ficção de Orlanda descreve a violência como uma forma de castração da liberdade e da dignidade feminina. Tal forma de representar o corpo feminino à mercê da violência masculina denuncia a fragilidade de um sistema patriarcal que condiciona os papéis femininos à submissão masculina.

Elódia Xavier (2007) enumera três tipos de “corpos” de representação feminina, são eles: o “corpo disciplinado” que ressalta a norma, o “corpo

degenerado” que avulta as regras sociais como uma forma de resistência e, por fim, o “corpo liberado” que expressa a liberdade da mulher como mentora de sua vida social e psíquica. Diante da pesquisa de Xavier, é possível aproximar esses corpos aos corpos de três personagens de Orlanda: A personagem inominada de “Desencanto”, a Violete de “A Casa dos Mastros” e Piedade de “Thonon- Les- Bains, consecutivamente.

A personagem inominada pode ser representada pelo “corpo disciplinado” por dois motivos: o primeiro seria o fato de se sentir incomodada com a presença do homem. Ela não está em Lisboa para se “oferecer” e o segundo seria pela própria rejeição dos homens ao dizer: “Malandro, estás a fazer-te pra mulata?” o que pode ser interpretado como sendo um corpo que não serve para ser “usado”, pois foge do padrão da raça.

O corpo de Violete se enquadraria no “corpo degenerado” que após lutar contra os abusos simbólicos de autoridade do pai acaba por sofrer, de fato, um abuso sexual o que a faz se fechar para a vida e definhar sozinha devido à amargura que sente.

Piedade é a que possui o “corpo liberado”, ou pelo menos ela pensava que fosse dona de seu corpo, ao executar o “torno”, dança cabo-verdiana que aguça a ira de ciúme de Jean o qual chega às vias de fato e pratica a mais terrível atrocidade: o assassinato de Piedade.

Com isso, observa-se que, existem tipos específicos de corpos, marcados pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, com fisionomias particulares. Dessa forma, a pesquisa de Xavier enaltece o corpo feminino como um lugar de inscrições e produções de sentido tão bem trabalhado pela sensibilidade de Orlanda.

As criações femininas de Orlanda Amarílis, apesar das dificuldades e transtornos que enfrentam, podem ser vistas como agentes positivos, que esperam e buscam uma mudança em sua situação de opressão, desilusão e miséria. São seres que agem e locomovem-se a fim de enfrentar as adversidades cotidianas.

Por fim, se em diversos momentos de análise verifica-se que as personagens de Orlanda divergem em suas atitudes diante dos dramas que vivenciam, notamos que todas se encerram, na expressão de Maria Aparecida Santilli (1985), “mulheres-sós” em que as personagens se inscrevem em circunstâncias e entre objetos que na prática são próprios da mulher, enfatizando-se nesta motivação as diferenças de sexo em suas variantes implicações. Resultando num conjunto de experiências

tipicamente femininas cujas recorrências observadas atestam a pobreza de perspectivas de suas mulheres no mundo. A opressão das aspirações pessoais da mulher, a castração de sua individualidade pela censura externa ou interiorizada, sua dependência emocional e social, a marginalidade no sistema produtivo que determina sua produção subalterna na sociedade tradicional, quer diretamente expostas, quer veladas ou entrevistadas com discrição, compõem, no conjunto, o objeto feminino do discurso.

A marginalidade da mulher, os seus problemas e conflitos são o foco sobre o qual a escritura de Orlanda Amarílis dedica-se a desvelar a situação de opressão e submissão que ainda impera nas nações africanas. Ao expressar a alma feminina oprimida pelos homens, pelo preconceito, pela sociedade numa certeza de que não há nenhuma solução seja em solo diaspórico, seja em solo africano.

Ao findar a análise dos contos tomados como referência para o *corpus* desta dissertação, podemos afirmar que Orlanda Amarílis revelou um profundo conhecimento da psicologia feminina, mostrando-se conhecedora dos diversos cenários pelos quais passam as mulheres com suas angústias, miséria, opressão deixando transparecer a sua preocupação com o contexto que envolve as “mulheres-ilhas” da sua terra cabo-verdiana.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Orlanda Amarílis, literatura de migrante. *Dossiê Via Atlântica*, São Paulo, n. 2, p. 76-89, 1999.

_____. *De voos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê, 2003.

ÃLMADA, David Hopffer; SILVA, Sílvio Soares; CUNHA, Silvia Carvalheira. (orgs.). *Caboverdianidade e Tropicalismo. 2ª Jornada de Tropicologia 1989*. Recife: Massananga, 1992.

AMARÍLIS, Orlanda. *Cais-do-Sodré Té Salamansa*. Linda-a-velha: ALAC, 1974.

_____. *Ilhéu dos pássaros*. Lisboa: Plátano, 1983.

_____. *A Casa dos Mastros*. Lisboa: Plantano, 1989.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sergio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: _____. Charles Baudelaire: *um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.9-101.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

_____. *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.

BOTOSO, Altamir. Integração, exílio e solidão no conto “Cais-do-Sodré”, de Orlanda Amarílis. *Revista Ícone*, v. 8, jul. 2011. p. 58-69. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/11103771-Revista-icone-revista-de-divulgacao-cientifica-em-lingua-portuguesa-linguistica-e-literatura-volume-08-julho-de-2011-issn-1982-7717.html>>. Acesso em: 5 de jul. 2015.

BURKE, Peter. *A arte da conversação*. Trad. Álvaro Luís Hattner. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.

CABRAL, Amílcar. *A arma de teoria: unidade e luta*. Lisboa: Tera Nova, 1976.

CAMPOS, Josilene Silva. A historicidade das literaturas de língua oficial portuguesa. In: *Anais do I Seminário de Pesquisa da pós-graduação em história- UFG/UCG*, Goiânia, 2008. Disponível em: <http://www.cpgss.pucgoias.edu.br>. Acesso em: 22/11/2017.

CARLOS, Suely Alves de. Orlanda Amarílis: identidade e gênero na diáspora. *Interdisciplinar*. ano 5, v. 10, jan.-jun. 2010. p. 197-207. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/.../INTER11_17.pdf>. Acesso em: 5 maio 2017.

COELHO, Nelly Novaes. Prefácio: O desafio ao cânone: consciência histórica versus discurso-em-crise. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. *Estudos feministas*, Rio de Janeiro: CIEC – Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos, 1994, p. 373-382. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16219/14766>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

DUARTE, Constância Lima et al. (Orgs). *Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos*. Florianópolis: Mulheres, 1994. p. 253-263.

DUARTE, João Ferreira. Cânone. In: CEIA, Carlos (Org.). In: *Dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em: 23 de maio de 2016.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FERNANDES, Gabriel. *Em busca da nação: notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*. Florianópolis: UFSC, 2016.

FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano I: contribuição para uma estética africana*. Lisboa: Plátano, 1989.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Em que língua de realismos e (ir)realidades em romances moçambicanos. In: _____. *Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015a. p. 69-88.

_____. Em que língua escrever? A língua e seus conflitos na literatura da Guiné Bissau. In: _____. *Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015b. p. 35-51.

GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. São Paulo: Ateliê, UNEMAT, Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 2006.

GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas *Aventura e Rotina: Gilberto Freyre e a língua portuguesa em Cabo Verde*. SIMELP/Évora:2010, p.18-34).

_____. As Mulheres-Ilhas de Orlanda Amarílis. *Revista Pontos de Interrogação*, nº2, 2012, p.75-90.

HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. (Org). HALL, S.; WOODWARD, K. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 103-133.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: _____. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 9-40.

LABAN, Michel. Cabo Verde: Encontro com Escritores. 2 vols. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, 1992.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOPES, Baltasar. *Uma experiência românica nos trópicos*. In: FERREIRA, Manuel. *Clareza – 50 anos da fundação*. Linda-a-Velha, 1986, p. 15-22.

MACEDO, Tania Celestino. *Clareza e Certeza: duas revistas de Cabo Verde e o seu diálogo com as literaturas de Brasil e Portugal*. In: TUTIKIAN, Jane Fraga e ASSIS BRASIL, Luís Antonio de. *Mar horizonte: literaturas insulares lusófonas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, p.87-98.

MAIA, Maria Armandina. *Orlanda Amarílis: os passos em volta do Ilhéu dos pássaros*. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura. *A Mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. P.269-281.

MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdeana: ensaios*. Lisboa: Vega, 1991.

MATA, Inocência. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 262-268, jan.-jun., 1998.

_____. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 27-42, jan.-abr. 2006. Dossiê: Diálogos do Sul.

MENDONÇA, Fernando. *Orlanda Amarílis. Revista de Letras*. São Paulo: HUCITEC, 1983. p.63-70.q

MONTEIRO, Pedro Manoel. *Caminhos da ficção cabo-verdeana: Orlanda Amarílis, Ivone Aínda e Fátima Bettencourt*. (Tese Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, 2013.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PERROT, Michele. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

_____. *Minha história de mulheres*. Trad. Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

QUEIROZ, Sonia Maria de. *Literatura e representação social das mulheres em Cabo Verde: vencendo barreiras*. 2010. 140f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RODRIGUES, Jussara de. *Cabo Verde em perspectiva feminina: a produção literária em língua portuguesa de Ivone Aída e Orlanda Amarílis*. 2011. 84f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Os dias de Certeza*: Teixeira de Souza, Manuel Ferreira e Orlanda Amarílis. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

_____. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Sônia Maria. Experiências femininas no cotidiano crioulo. *União dos Escritores Angolanos*, 2009. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/221-experi%C3%AAs-femininas-no-quotidiano-crioulo>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P.23-57.

SPÍNOLA, Danny. *Evocações: uma colectânea de textos, apontamentos, reportagens e entrevistas à volta da cultura cabo-verdiana*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Quem reivindica a alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 . p. 187-205.

_____. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TUTIKIAN, Jane. *Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. São Paulo: Arte Ciência, 1999.

_____. ASSIS BRASIL, Luis Antonio de. *Mar horizonte: literaturas insulares lusófonas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

_____. Por uma Pasárgada caboverdeana. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 42-52, out./dez. 2008.

WALTER, R. G. M. *Afro-América: diálogos literários na diáspora negra das Américas*. Recife: Bagaço, 2009.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Brasil, 2007.

WOODWARD, Kathryn. “*Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*”. In: SILVA, Thomaz Tadeu da (org). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.