

O CORPO VIOLADO: SILENCIAMENTO, DESSUBJETIVAÇÃO E MEDIAÇÃO FEMININA NA ESCRITA DE ORLANDA AMARÍLIS

THE VIOLATED BODY: SILENCING, DESUBJECTIVATION AND FEMALE MEDIATION IN ORLANDA AMARÍLIS' WRITING



Dossiê

Literaturas africanas e afrodiaspó-
ricas: escritas emancipatórias

Organizadores:

Prof. Dr. Cláudio R. V. Braga



Profa. Dra. Gláucia R. Gonçalves



Profa. Dra. Fernanda Guida



Profa. Dra. Elena Brugioni



v. 32, n. 61, maio, 2023
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 19/10/2022

Aprovado em: 13/02/2023

Distribuído sob



Terezinha Taborda Moreira

taborda@pucminas.br

É Professora Adjunta III da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas (1998). Graduiu-se em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais (1989), realizou mestrado em Letras na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1995) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000). Fez pós-doutorado em Literatura Angolana na Universidade Federal Fluminense. É pesquisadora nível 2 do CNPq. É Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e Editora da Área de Literatura da *Revista Scripta* e dos *Cadernos Cespuc de Pesquisa*, do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas. Coordena o Grupo de Pesquisa África e Brasil: repertórios literários e culturais. O texto faz parte das reflexões realizadas no Projeto de Pesquisa “Escritas literárias africanas de língua portuguesa e textualidades orais: transcrições poéticas”, com o apoio da FAPEMIG.

Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

O estudo analisa o conto “A Casa dos Mestros” (1989), de Orlanda Amarílis, focalizando a condição das personagens femininas como mulheres silenciadas e dessubjetivadas. Destaca a narradora inominada e morta e os procedimentos adotados por ela para contar a história da personagem Violete a fim de mostrar como a escrita de Amarílis recupera, para a mulher, a função mediadora entre os vivos e os mortos que a sociedade tradicionalmente lhe atribui, ilustrando como os saberes tradicionais transitam pela estética cabo-verdiana alimentando a memória e a própria escrita literária.

Orlanda Amarílis, literatura cabo-verdiana, personagens femininas, saberes tradicionais.

The study analyzes Orlanda Amarílis' short story “A Casa dos Mestros” (1989), highlighting the treatment given to the condition of female characters as silenced and desubjectified women. It gives attention to the unnamed and dead narrator and the procedures adopted to tell the story of the character Violete. And shows how Amarílis' writing recovers, for the woman, the mediating function between the living and the dead that society traditionally attributed to women, illustrating how traditional knowledge move through Cape Verdian aesthetics feeding memory and literary writing itself.

Orlanda Amarílis, Cape Verdean literature, female characters, traditional knowledge.

A trajetória de vida e escrita da cabo-verdiana Orlanda Amarílis Lopes Rodrigues Fernandes Ferreira ilustram sua condição de escritora e intelectual afrodiáspórica de autoria feminina. Orlanda Amarílis nasceu em Santa Catarina, na Ilha de Santiago, Cabo Verde, em 1924, onde iniciou sua vida estudantil, mas concluiu o Magistério Primário na cidade de Pangim, em Goa, no Estado da Índia Portuguesa, onde viveu por seis anos. Casada com o escritor Manuel Ferreira em 1945, viajou muito com o marido para diversas partes do mundo, como Nigéria, Canadá, Estados Unidos da América, Moçambique, Angola, Espanha, Hungria, Lisboa, dentre outros, não apenas para acompanhá-lo, mas também para participar de encontros culturais. Nesses percursos, Amarílis foi afirmando, gradativamente, sua escrita literária como resultado de experiências de deslocamentos e exílios, as quais são abordadas sob a perspectiva de um olhar feminino.

O conto “A Casa dos Mastros”, objeto deste estudo, foi publicado na coletânea de mesmo título em 1989. Nessa coletânea a temática feminina é ressaltada por meio da presença de mulheres silenciadas e dessubjetivadas, perdidas entre a solidão e os desencontros gerados pela diáspora, mas também pelo cruzamento de costumes distintos, de culturas diversas, os quais se encontram, nem sempre de maneira harmônica, na insularidade cabo-verdiana. O conto é precedido por uma epígrafe na qual se lê:

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 de diferente. Aqui, neste texto, A CASA DOS MASTROS surge como cenário de uma transgressão no cotidiano de uma pacata cidade. (AMARÍLIS, 1989, p. 39).

As características de estrutura de sustentação e suporte geralmente caracterizam os mastros, fazendo com que eles se tornem as primeiras ou as últimas partes visíveis de um determinado objeto, conforme nos aproximamos ou nos distanciamos dele. Essas características transformam um mastro em sinal, signo, conforme assinalado na epígrafe. Mas a epígrafe

anuncia que a casa dos mastros encenada na narrativa será o cenário de uma transgressão. Nesse caso, podemos pensar que os mastros, mais do que sinalizarem para um significado que deverá permanecer no cotidiano da cidade, anunciarão algo a ser subvertido, transgredido.

O título do conto parece encontrar explicação na existência de dois mastros, um de sucupira virgem e outro de mogno da Guiné, içados à esquerda e à direita da casa que serve de cenário para os eventos, conforme a narradora nos informa:

[...] A casa, de herança não repartida dos bisavós, conservava um mastro longo em sucupira virgem, elevando-se na ponta esquerda do sobrado. Em dias festivos e santos, a bandeira monárquica, batida fortemente por rajadas de nordeste, mostrava-se com garbosidade menineira a toda a cidade. Quando o pai de Violete entrou na família pelo segundo casamento, encomendou novo mastro, este em mogno da Guiné, e mandou-o colocar na outra ponta do sobrado. Para içar a sua bandeira em datas específicas da loja maçônica onde ele tinha cargo de gabarito. Brisa louca revoando por entre os mastros criava sons de menina histórica escapando-se por entre as telhas, ecoando no vazio dos quartos, indo acalantar o sono das almas simples da casa. (AMARÍLIS, 1989, p. 44).

Percebe-se, pela descrição, a importância dos mastros na casa. As características de estrutura de sustentação e suporte que assinalamos acima ganham um sentido especial na narrativa quando observamos a função dos mastros: o mastro em sucupira, elevando-se na ponta esquerda do sobrado, sustenta, em dias festivos, a bandeira monárquica, mostrando-a com garbosidade menineira a toda a cidade; e o mastro em mogno da Guiné, na outra ponta do sobrado, ostenta a bandeira da loja maçônica em datas específicas comemoradas na casa. No mastro de sucupira, a bandeira monárquica reitera a condição da casa de “herança não repartida dos bisavós”, que a vincula a uma tradição de base patriarcal e ainda colonial; e no mastro de mogno da Guiné, a bandeira da loja maçônica sugere uma outra condição para a casa, embora não

a desvincule de uma base patriarcal não de todo avessa ao colonialismo: a de espaço que, após a independência, deveria tornar-se fraternal, admitir todos os seres humanos como sendo livres, sem distinção de raça, religião, ideário político ou posição social, no qual se cultivariam valores como os da boa índole, do respeito à família, do espírito filantrópico e da busca pela perfeição, eliminando-se os vícios em favor da evolução das virtudes humanas.

Os mastros aparecem como monumentos históricos que instalam na narrativa memórias que reiteram, em seu presente, a subalternização feminina, seja no período colonial ou na reorganização da sociedade cabo-verdiana no período pós-independência. Ambos os momentos históricos são encenados a partir de uma memória que os associa às malhas do patriarcalismo e da violência estrutural a partir da qual este se erige. Nesse sentido, ao construir sua narrativa recuperando uma memória que registra saberes e valores tradicionais, podemos pensar que Orlanda Amarílis elege uma outra via para romper a malha de opressão que se impõe sobre o corpo feminino ao longo da história.

Entre a bandeira monárquica e a bandeira maçônica, as “almas simples da casa” se submetem aos “sons de menina histérica” produzidos por uma brisa louca que revoa por entre os mastros, impossibilitada de escapar dos sufocantes sopros de uma ordem e outra. Dentre essas almas simples da casa destacam-se a personagem Violete e a narradora inominada e morta que conta sua história, mulheres cujas trajetórias se cruzam nesse lugar matricial em que a casa se configura, espaço gerador que é das tensões que se impõem sobre o corpo feminino.

Não é por acaso que o argumento da narrativa gira em torno da histeria que domina a personagem Violete. Desde os estudos de Sigmund Freud (1856-1939), sabemos que a histeria decorre de um conflito psíquico inconsciente. Segundo Elizabeth Roudinesco e Michel Plon nos informam, embora reconhecendo inicialmente o impacto dos traumas sexuais para o desenvolvimento da histeria, Freud defende que a doença decorre não de uma reminiscência de um trauma, mas de um sofrimento relacio-

nado à fantasia. Roudinesco e Plon esclarecem-nos que, na perspectiva freudiana,

[...] Mesmo que, na infância, elas [as histéricas] houvessem sofrido abusos ou violências, o trauma já não servia como explicação exclusiva sobre a questão da sexualidade humana. Ao lado da realidade material, afirmou Freud, existia uma realidade psíquica igualmente importante em termos da história do sujeito. Do mesmo modo, a conversão devia ser encarada como um modo de realização do desejo: um desejo sempre insatisfeito. (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 354).

Ou seja o paciente histérico seria acometido por perturbações de ordem sensorial e motora, pois se encontraria sob a intensa pressão do pavor radical que o atingiria. Sua ansiedade se transformaria num sintoma orgânico, meio pelo qual ele somatizaria a perturbação que sofreria. E todo esse processo estaria associado, na perspectiva freudiana, ao desejo insatisfeito do sujeito.

No conto de Orlanda Amarílis, a histeria se projeta como sintoma das pressões sofridas pela personagem Violete. Como resultado dos traumas sexuais que sofre em suas relações com o noivo Augusto, o Padre André, o primo Alexandrino e o pai, nhô Jul Martins, Violete silencia e se torna insone: “Nunca mais falou. Trinta anos volvidos e, da boca, nunca mais lhe saiu som nenhum. E o sono desapareceu-lhe das pálpebras”. (AMARÍLIS, 1989, p. 53). Vivendo de recordações, “de desejos amaldiçoados” (AMARÍLIS, 1989, p. 53), Violete erra pela casa, impossibilitada de romper com o processo de opressão que gradativamente a silencia, de satisfazer seus desejos:

[...] Foi trazendo sempre o mesmo livro com ela. Sentada ao 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 silêncio de Violete, sua reclusão no espaço privado da casa, sua histeria, embora aparentemente voluntários, podem ser lidos como efeitos da subalternização a que é submetida. Elódia Xavier (2012) chama nossa atenção para a ambiguidade que caracteriza o espaço da casa na literatura. Se, para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1988) a casa é considerada espaço mítico, centro do mundo, lugar da voz compartilhada, num estado de superação das diferenças estabelecidas culturalmente, o que a torna símbolo do feminino, com um duplo aspecto de proteção e de limite, para Xavier a casa é o espaço onde as personagens femininas, embora estejam a salvo das intempéries da rua, devem conviver com conflitos familiares e, principalmente, com a solidão. Estudando ficções femininas que retratam o ambiente doméstico, Xavier destaca que, antes de se constituir como um espaço de acolhimento, a casa materializa angústias e fracassos das personagens femininas que as habitam. Para a pesquisadora, narrativas produzidas por mulheres ilustram uma relação de personagens femininas com a casa que é mais de aversão do que de idealização, já que o ambiente doméstico aparece, com frequência, na pena feminina, como espaço de submissão.

Na perspectiva aberta por Elódia Xavier, o enclausuramento de Violete na casa dos mastros pode ser pensado como uma forma de morte social. A casa dos mastros seria, para a personagem, uma espécie de “casa dos mortos”, encenando, na narrativa, uma característica da sociedade cabo-verdiana, apontada por Maria Clara Saraiva (1998) em seus estudos sobre os rituais funerários em Cabo Verde, de reproduzir, nos cemitérios, a arquitetura tumular portuguesa caracterizada por monumentos imponentes, cujas construções ostentatórias denotam a condição socioeconômica dos sujeitos.

Se a personagem Violete encontra-se impossibilitada de satisfazer seus desejos, de romper com a opressão em que vive no espaço em que habita, se a casa dos mastros se lhe apresenta como um espaço tumular, qual seria a condição em que a narradora se colocaria neste mesmo espaço? Vivendo agora na eternidade, observando a vida de sua personagem a

partir de uma existência imaterial, conforme ela mesma afirma – “O imaterial do meu riso porventura espalhou-se naquela detardinha sobre os meus sujios e acinzentados ossos” (AMARÍLIS, 1989, p. 43) –, o que justificaria sua presença no local?

Sabemos dos infortúnios que acometem a narradora pela projeção crítica que ela faz da trajetória de Violete sobre sua própria vida. Nessa projeção, observamos que a história de Violete espelha a vida anteriormente vivida pela narradora. Porém, diferentemente do que acontece com Violete, cujos traumas levam à perda da voz e da capacidade de expressar seus desejos, como também de satisfazê-los, percebemos que os infortúnios vividos pela narradora a levam ao suicídio, a uma “escolha deliberada e assente” de “saltar do terraço do segundo andar da casa de João B.” e ver o seu “pobre e lindo corpo desfeito, abandonado a si mesmo”. (AMARÍLIS, 1989, p. 43).

A morte voluntária pode resultar de uma patologia social ou psicológica. Mas também pode estar associada à melancolia, isto é, “ao humor sombrio”, a “uma tristeza profunda, um estado depressivo capaz de conduzir ao suicídio”. (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 505). Para Freud, na melancolia “o eu se identifica com o objeto perdido, a ponto de ele mesmo se perder no desespero infinito de um nada irremediável”. (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 507). Por isso, na perspectiva freudiana, o suicídio pode resultar de “uma forma de autopunição, um desejo de morte dirigido contra outrem que se vira contra o próprio sujeito”. (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 741). Ele responderia ao desejo de matar a si mesmo para não matar a outrem, à manifestação extrema de um desejo de autoaniquilamento ligado à perda de um ideal do qual o sujeito não aceitaria se afastar.

No caso da narradora que estamos analisando, podemos pensar que aquilo de que ela não aceita se afastar, e que a leva ao suicídio, é seu desejo de ver o corpo feminino subjetivado, significado para além de uma relação desigual de poder que o silencia e autoriza aos homens a sua violação, em virtude da reafirmação de uma masculinidade que, seja no âmbito público ou privado, estabelece a superioridade do homem

sobre a mulher. Essa ordem ganha, no conto, uma expressão significativa na descrição lasciva, libidinosa, sensual e desregrada que a narradora faz especialmente das personagens masculinas Augusto, Alexandrino, Padre André e nhô Jul Martins, principais representantes da casta burguesa da sociedade cabo-verdiana, com seus valores patriarcais e machistas.

Esse desejo a levará a atravessar os tempos a “assistir sem pressas a tudo o que vier a acontecer nesta e noutras casas da Morada” (AMARÍLIS, 1989, p. 51), a fim de aguardar o dia em que os seus ossos irão “repousar em cima do seu caixão [de Alexandrino, falecido de véspera], fechados num saco renovado de musselina roxo”. (AMARÍLIS, 1989, p. 51). Nesse dia, sobrepostos ao caixão que abrigaria o corpo falecido do Alexandrino, os ossos da narradora permitir-lhe-iam experimentar sua “Vingança tardia dos [seus] desfalecimentos, da [sua] entrega, do [seu] desflorar sem romance”. (AMARÍLIS, 1989, p. 43). Assim, podemos sugerir que o que levaria a narradora a contar a história de Violete, o que justificaria sua presença na casa dos mastros, falando da eternidade para a qual retorna depois de morta, seria seu desejo de ver o corpo feminino ressignificado, subjetivado, mesmo que esse desejo a leve a contemplar, com pesar, a repetição de sua história na vida da personagem:

[...] Eu e você ao lado da Violete, pele ressequida colada aos ossos, múmia abandonada junto à janela.

O pai desceu do sobrado onde se escondera desde aquela noite de desejos insatisfeitos, de desapelos à razão e lhe entrara à sucapa no quarto para a violar. [...] Ao fim do dia, pela tardinha, conseguiu chegar junto da cadeira onde a filha sempre se sentara. [...] Pós-lhe a mão sobre o regaço duro e seco. Ela caiu, o corpo rodou e ficou de lado. A cabeça dele vergou, vergou.

Eu e você assistimos. E fiquei a pensar se nhô Pulquério, nos seus noventa anos, iria de novo remexer nas minhas ossadas. Tremi porque sabia. O saco roxo onde foram guardadas tinha-se desfeito. Os meus ossos iriam ser conspurcados pelas mãos calosos de nhô Pulquério. Toqueio-o a si e você não me respondeu. Não compreende a minha

repulsa pela presença quer do pai quer da filha na minha antiga sepultura? Seria uma vizinhança incômoda. (AMARÍLIS, 1989, p. 54).

Na perspectiva que estamos adotando para a leitura da narrativa, é significativo o nome da personagem central, Violete, devido às variações semânticas que ele apresenta. A etimologia do vocábulo aponta para o nome comum a plantas do gênero *Viola*, da família das violáceas, ervas nativas de regiões temperadas, de flores vistosas, muito cultivadas para extração de essência de perfumaria e ornamentação. Associa-se a esse significado a cor da flor, o que faz com que violeta também remeta à coloração arroxeadada. No nome Violete o vocábulo latino *Viola* vem seguido do sufixo *ete*, formando, no francês, um diminutivo que significaria “pequena violeta”. Mas a etimologia aponta, também, para o verbo *violar*, do qual deriva o adjetivo *violentus/violento*. (VIOLAR, 2021). Por isso, o verbo violar porta uma série de significados associados a violência: forçar, abusar, estuprar, violentar, desrespeitar, profanar, devassar, arrombar, etc. Todos esses significados se expressam, no corpo, também por meio da cor arroxeadada. Tanto o verbo quanto o adjetivo se formam a partir de uma palavra latina que possui uma declinação incompleta: a palavra *vis*, que significa força, particularmente aquela exercida contra alguém, portanto, as forças físicas que um tem; daí a segunda acepção da palavra, a de violência. O parentesco semântico da palavra *vis* com a raiz *vir*, de varão, homem, levou à associação de seu significado com a força física masculina, representada especialmente pela virilha. Essa interferência semântica fez com que, ao longo do tempo, a palavra fosse identificada com a ideia de um ser que possui força e, simultaneamente, virtude, a qual passou a ser vista como qualidade do varão.

Ambas as variações semânticas se cruzam no nome da personagem, tornando-a metáfora da condição feminina como resultado de “vidas sem história” de mulheres que se situam no espaço cabo-verdiano “quais sombras para além da matéria”. (AMARÍLIS, 1989, p. 43).

No primeiro sentido assumido pelo vocábulo Violete, “pequena violeta”, o nome da per-

sonagem recupera, metaforicamente, um espaço que já está projetado na narrativa desde sua abertura: o do cemitério. Ele é entrevistado na descrição de uma cidade que é apresentada ao leitor como poeirenta, deserta e seca:

[...] Para lá da rua, outros becos e ruas, gémeos na solidão esmaecida da terra deserta, varrida pelo suão de repente levantado do mormaço arrastado do Sara. Pelos lados do S. Pedro espalhava-se a secura da terra esventrando a Chã do Cemitério até ao limiar da Morada. (AMARÍLIS, 1989, p. 41).

Na descrição da Ilha de São Vicente, a terra seca se estende da região de Chã de Cemitério até ao limiar da Morada, unindo o Cemitério Inglês ao Cemitério Velho. A secura da terra é contrastada com a presença, na sala onde Violete se encontra, “pele ressequida colada aos ossos, múmia abandonada junto à janela”, de dois moringues. Um deles é uma “bela peça de barro esverdinhado com a decoração simulando gotas de água esparrinhadas em toda a superfície”, que deixara de refrescar a água porque fora envolvido em cimento em razão de uma rachadura provocada por “maus tratos”. (AMARÍLIS, 1989, p. 42). Nele a água é um líquido posto “apenas para estar”, já que “Ninguém lhe tocava”. (AMARÍLIS, 1989, p. 42). No entanto, o outro moringue, posto ao lado do primeiro, aparece como objeto de desejo não apenas da narradora que o observa, mas também da família de Violete:

[...] Você e eu preferíamos, se acaso pudéssemos, dessentarmos-nos na água fresca do moringue ao lado. Também o resto da família. Prima Lucília de lunetas com fio trabalhado em ouro, haurindo continuamente a frescura do líquido, a vovó Mimina, a Arcângela pródiga de serenidade. A Negrita, a ronronar, também saciava a sede na tigela de barro mais o melento Radir. Este nem ladrava nem mordida. Um coiso. (AMARÍLIS, 1989, p. 42).

À medida que a leitura avança, compreendemos que, no passado da juventude de Violete, vovó Mimina e Prima Lucília são pessoas que já não vivem na casa há anos, e que a

Arcângela era louca e vivia no sobrado. Ou seja, trata-se de personagens que, no presente da narrativa, passados trinta anos dos acontecimentos que ocasionaram o silenciamento de Violete, já estão mortas. Por isso sua relação com o moringue, tal qual a da narradora, é de desejo. E aqui vemos a confirmação da condição de morta a partir da qual a narradora se coloca, como coloca, também, as personagens sobre as quais fala, inclusive Violete, a quem ela observa de perto.

A presença dos moringues, e a relação que narradora e personagens estabelecem com eles, chama nossa atenção pelas características físicas e sociológicas do arquipélago. Fustigado pela seca, nele a rega dos mortos é elemento constitutivo da cultura, alimentando uma dinâmica que garante a vitalidade da relação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. É novamente Maria Clara Saraiva, em seus estudos sobre os rituais funerários em Cabo Verde, quem nos informa que

[...] Os cemitérios em Cabo Verde têm muitas vezes a aparência de oásis verdes no seio de uma paisagem circundante árida e seca. O aspecto verdejante das sepulturas deve-se à tradição de dar de beber aos mortos, iniciada, como se viu, após o enterramento quando é feita uma pequena poça onde se dispõem plantas verdes, que são de imediato regadas. A rega destas plantas passa, a partir deste momento, a constituir um dever sagrado para a família do defunto.

Esta tradição insere-se num sistema de crenças relacionadas com a vida no mundo dos mortos, paralela à vida neste mundo, e onde muitas das mesmas necessidades estão presentes.

Os mortos precisam de se sentir frescos, e por isso se cobrem de verdura e se regam as sepulturas. Têm sede e necessitam beber, razão da presença frequente de recipientes com água nas sepulturas - moringues, potes de barro, hoje em dia muitas vezes substituídos por copos de vidro e mesmo garrafas plásticas. Os cabo verdianos explicam que se dá água para o morto estar feliz, para que sinta que a família continua a preocupar-se e a cuidar dele durante a sua vida no além. (SARAIVA, 1998, p. 143-144).

Não é à toa que, na descrição da narradora, observamos que Prima Lucília, por exemplo, é apresentada “haurindo continuamente a frescura do líquido”. E até mesmo a Negrita, ronronando, “também saciava a sede na tigela de barro”. A presença dos moringues instala na narrativa o ritual cabo verdiano de integrar os mortos no seio da família e do grupo social a que ele pertenceu em vida e do qual continua a fazer parte após a morte. Os moringues indiciam os cuidados dos sobreviventes no cumprimento de um rito pelo qual se mantém viva uma tradição, a qual a narrativa reitera como um saber social.

No grupo social apresentado pela narradora, Violete é a “pequena violeta” no seio de uma paisagem circundante árida e seca. O contraste aponta para o segundo sentido assumido pelo vocábulo, que o associa ao verbo *violar*. A aridez e a secura em que Violete vive na casa dos mastros resultam das atitudes que as personagens masculinas com as quais se relaciona mantêm com ela. O abandono do noivo Augusto, a defloração de seu corpo por Padre André, o estupro sofrido por Alexandrino e o abuso sofrido pelo pai nhô Jul Martins, impõem à personagem um gradativo processo de dessubjetivação. Violada, ela reage com o silêncio, submetida que é pela potência viril da sociedade patriarcal e machista na qual tenta sobreviver.

A seu lado na casa dos mastros, a narradora vela sua história enquanto verte, por ela, um pranto fúnebre: “Chorei. E as lágrimas conspurcaram-se no nevoeiro da minha alma.” (AMARÍLIS, 1989, p. 54). O pranto fúnebre ecoará, na narrativa, como um pedido, uma mensagem que ela envia aos falecidos na tentativa de contar sua própria história. É ainda Maria Clara Saraiva quem nos esclarece que os lamentos fúnebres contêm pedidos velados, “que são realizados, simbolicamente, através do morto”; trata-se de “formas codificadas, normativas e de crítica social que constituem ao mesmo tempo mensagens enviadas para os falecidos que vivem no além, por intermédio do defunto que se vela.” (SARAIVA, 1998, p. 125).

Nesse sentido, Violete parece ser, para a narradora, uma espécie de mediadora entre o

mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Afinal, a própria narradora nos informa do momento de sua morte, quando o pai desce do sobrado onde se escondera depois de violentá-la, incomodado pelo silêncio que se fizera na casa habitada pela personagem: “O silêncio sacudiu-o e ele arrastou-se até às escadas. [...] Pôs-lhe a mão sobre o regaço duro e seco. Ela caiu, o corpo rodou e ficou de lado. A cabeça dele vergou, vergou.” (AMARÍLIS, 1989, p. 54). Como defunta velada pela narradora, Violete, “ocupa uma posição liminar e ambígua de alguém que ainda não abandonou completamente a vida terrestre, e que, simultaneamente, se prepara já para a viagem e entrada na esfera do além”, constituindo-se, por isso, como um veículo privilegiado de comunicação entre os vivos e os mortos. (SARAIVA, 1998, p. 125). Assim, a “pequena violeta” condensa a esperança da narradora de que o discurso crítico expresso em seu lamento fúnebre seja levado a seus receptores: a própria Violete como defunta, os outros mortos que habitam o mundo do além e a comunidade a que a personagem pertence.

Se, por um lado, Violete funciona como uma mediadora entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, também a narradora assumirá uma função de mediação no relato, já que seu pranto fúnebre a colocará na condição de mediadora da relação entre Violete e o mundo. Segundo Maria Clara Saraiva, os prantos e lamentos fúnebres são entoados por familiares, amigas e vizinhas dos defuntos, sempre do sexo feminino. A função de prantear o morto é feminina devido ao papel fundamental assumido pelas mulheres no conjunto das cerimônias ligadas aos ciclos vitais, marcados pelos principais ritos de passagem: nascimento, casamento e morte. Na esteira do pensamento de Gail Kligman, Saraiva considera os ciclos de vida como a expressão de um sistema de pensamento e de ação que conceitualiza e estrutura as relações fundamentais entre os sexos, a vida e a morte, a natureza e a cultura. Nesse sistema de pensamento e ação, “as mulheres, pela sua posição fulcral em todos estes momentos essenciais da vida das sociedades, funcionam como mediadoras por excelência”. (SARAIVA, 1998, p. 125). Além disso, Saraiva assevera que:

[...] A ambivalência feminina permite às mulheres actuar como intermediárias por excelência entre o mundo real e o sobrenatural, o mundo dos vivos e o dos mortos. Essa mediação opera-se em vários níveis, nomeadamente o da linguagem corporal e do espaço e o da linguagem oral. [...] São igualmente as mulheres que detêm o domínio do uso das metáforas e metonímias utilizadas na linguagem poética e ritual pensada enquanto representação colectiva, de que os lamentos fúnebres são um caso exemplar. (SARAIVA, 1998, p. 125).

Nesse sentido, a narradora também ocupa uma posição liminar e ambígua na narrativa, já que, mesmo estando morta, não parece se preparar para a viagem de entrada na esfera do além. Talvez por isso as lágrimas vertidas conspurquem-se no nevoeiro de sua alma. Trata-se de uma alma errante, conforme ela mesma se descreve várias vezes na narrativa:

[...] para mim, parte volátil de mim mesma. (AMARÍLIS, 1989, p. 42);

[...] eu e você também desmantelados fomos, as nossas sepulturas abertas, os nossos ossos transferidos para um canto guardados em saco de musselina roxo. (AMARÍLIS, 1989, p. 43);

[...] o imaterial do meu riso porventura espalhou-se naquela detardinha sobre os meus sujos e acinzentados ossos. (AMARÍLIS, 1989, p. 43);

[...] você e eu, conhecendo as mutações da existência feita de vida e não vida, continuamos sem pressa para assistir a tudo quanto vier a acontecer nesta e noutras casas da Morada. (AMARÍLIS, 1989, p. 51);

[...] e fiquei a pensar se nhô Pulquério, nos seus noventa anos, iria de novo remexer nas minhas ossadas. (AMARÍLIS, 1989, p. 54);

[...] não compreende a minha repulsa pela presença quer do pai quer da filha na minha antiga sepultura? (AMARÍLIS, 1989, p. 54).

Como alma que erra no nevoeiro, a palavra da narradora é maldita. Seu pranto ma-

cula suas lágrimas, já que, como narradora morta, suas palavras são nefastas, funestas, fúnebres, podem causar danos, prejuízos. Geneviève Calame-Griaule (1982), estudando os sentidos da palavra entre o povo Dogon, grupo étnico nativo da região do planalto central do Mali, perto da cidade de Bandiagara, nos conta que o carácter nefasto da palavra dos mortos procede de sua secura, pois ela carece de água: “Supone un peligro, puesto que el muerto y su palabra ‘tienen sed’ [...]”. (CALAME-GRIAULE, 1982, p. 105). Para saciar sua sede, os mortos ameaçam beber o sangue, isto é, a vida dos humanos: “Al penetrar por las aberturas del cuerpo resseca todo el ser”. (CALAME-GRIAULE, 1982, p. 105). Para os Dogon, a palavra dos mortos penetra o corpo dos vivos porque possui as mesmas características que o vento que a movimenta: “[...] cuando dicha palabra se ‘pasea’, adquiere la forma de un torbellino. Ya sabe uno que son los muertos los que hablan em esse viento [...]” (CALAME-GRIAULE, 1982, p. 104).

Embora estejamos falando da cultura cabo-verdiana, acreditamos que essa percepção sobre o funcionamento da palavra dos mortos entre os Dogon possa nos auxiliar a compreender o modo como se constrói o discurso da narradora de “A Casa dos Mestros”, especialmente quando nos remetemos aos estudos de Maria Clara Saraiva (1998) sobre a cultura cabo-verdiana, já citados neste estudo.

Nesse sentido, o discurso da narradora ilustraria a errância da palavra dos mortos pelo espaço da escrita. Seca, a palavra da narradora é fragmentada, descontínua. As oscilações que realiza entre o passado e o futuro, ora antecipando acontecimentos do porvir, ora reinserindo fatos passados no instante mesmo em que demarca o presente a partir do qual observa as atitudes das personagens sobre as quais fala, geram rupturas no encaminhamento do discurso. Promovendo cortes nas sentenças, elipses, descontinuidades nas construções sintáticas, mudanças de foco na perspectiva narrativa, que se alterna, continuamente, entre a primeira e a terceira pessoas, a narradora cria um discurso anacrônico, alterando os eventos da história e a ordem em que são narrados, o que acaba gerando uma fala tão desmantelada quanto seus os-

sos, que se encontram “guardados em saco de musselina roxo”. Para além dessa organização formal do discurso, com frequência encontramos um tom que também chamaremos de seco no modo como a narradora se dirige ao leitor, ora criticando os comportamentos das personagens, especialmente as masculinas; ora observando, com aparente frieza, as reações das personagens femininas aos eventos nos quais estão envolvidas; ora rindo-se das situações que presença e que lhe apontam um futuro que se lhe apresenta sempre como repetição.

Esse modo de organização de seu dizer recupera as características do vento apontadas por Calame-Griaule:

[...] El verbo del muerto pose las mismas características que el viento que o traslada, y con ele se confunde el *kikinu*; su andar es incierto, resulta a la vez inconsistente y resseco. Al igual que el viento hace enormes zigzagueos y cambia repentinamente de dirección sin jamás llegar a ningún sitio ni a interlocutor alguno. Se le representa mediante una línea de espiguillas grandes e irregulares, sin principio ni fin, sin dirección exacta. (CALAME-GRIAULE, 1982, p. 106, grifos da autora).

A razão dessa errância é que a palavra dos mortos é precária, trôpega. Falta-lhe a consistência do significado.

Mas se a palavra da narradora se configura como um verbo maldito, como ela pode se constituir como mediadora da relação entre Violete e o mundo?

Acreditamos que são também os estudos de Calame-Griaule que nos ajudam a compreender esse processo de produção da voz. Segundo a pesquisadora,

[...] La palabra del muerto ronda sin meta por el mundo hacia el infinito; se pierde como el viento. Sedienta, ressecada, errante, privada de interlocutor por siempre jamás, busca nostálgicamente cual una “respuesta”, unas cuantas gotas de humedad y de vida. (CALAME-GRIAULE, 1982, p. 106, grifos da autora).

Vemos que a falta de solidez, de consistência que caracteriza o verbo dos mortos nada tem a ver com ausência de sentido. Ao contrário, a palavra dos mortos é errante porque se apresenta como uma busca infinita por respostas que lhe permitam alcançar a própria vida.

Nessa perspectiva, podemos dizer que, ao contar a história de Violete, aquilo que a narradora busca são respostas. Respostas para seus desfalecimentos, sua entrega, seu desflorar sem romance, a perda do seu eu, mas também para as vidas desmanteladas que assiste da eternidade, como a de Violete, as quais repetem, incessantemente, a sua história. Contar a história de Violete pode, então, ser uma busca da narradora por respostas para seu desejo de ver o corpo feminino subjetivado, significado numa relação não hierarquizada, na qual a potência viril da sociedade patriarcal e machista pela qual perambula não se imponha sobre o feminino de maneira repressora e castradora. Contar a história de Violete poder ser uma busca por respostas para a violência que se impõe sobre o corpo feminino, para o silenciamento e a dessubjetivação desse corpo, que, na perspectiva da escrita do conto de Orlanda Amarílis que estamos analisando, parece estender-se para além do próprio tempo.

Referências

- AMARÍLIS, Orlanda. *A Casa dos Mestros – Contos Cabo-verdianos*. Linda-a-velha: Edições ALAC, 1989.
- CALLAME-GRIAULE, Geneviève. *Etnologia y lenguaje*. La palabra del pueblo Dogon. Traductora: Sol Assor Castiel. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.
- ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Diccionario de Psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

SARAIVA, Maria Clara. Rituais funerários em Cabo Verde: permanência e inovação. In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n° 12, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp. 121-156.

VIOLAR. In: Blog www.deChile.net. *Etimologías, Latín, Chistes, Refranes, Ciudades de Chile, de California, de Russia*. Disponível em: <http://etimologias.dechile.net/?violar>. Acesso em julho de 2021.

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de Autoria Feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

COMO CITAR

MOREIRA, T. T. O corpo violado: silenciamento, dessubjetivação e mediação feminina na escrita de Orlanda Amarílis. *Revista Cerrados*, 32(60), p. 114–123. 2023. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v32i61.45381>