

**“MULHERES À DERIVA”: RELAÇÕES DE GÊNERO NOS CONTOS “O PAI”, DE HELENA PARENTE CUNHA, E “A CASA DOS MASTROS”, DE ORLANDA AMARÍLIS**

**“WOMEN ADRIFT”: GENDER RELATIONS IN THE SHORT STORIES “O PAI”, BY HELENA PARENTE CUNHA, AND “A CASA DOS MASTROS”, BY ORLANDA AMARÍLIS**

**Maximiliano Torres<sup>1</sup>**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

<http://dx.doi.org/10.17074/2176-381X.2015v13n2p156>

**RESUMO:** O presente artigo busca refletir, pelo viés da Teoria Crítica Feminista, sobre as relações de gênero a partir da leitura de dois contos em Língua Portuguesa e nacionalidades diferentes: “O pai”, da brasileira Helena Parente Cunha, e “A casa dos mastros”, da cabo-verdeana Orlanda Amarílis. Tais narrativas trazem à tona os dramas cotidianos, a violência, a discriminação e as desigualdades sofridas pelas protagonistas.

**PALAVRAS-CHAVE:** feminismo; gênero; patriarcalismo; violência; subalternidade.

**ABSTRACT:** *In the light of the Feminist Literary Criticism, this article aims at reflecting on gender relations based on the reading of two short stories written in Portuguese, but from different nationalities: “O pai”, by the Brazilian Helena Parente Cunha, and “A casa dos mastros”, by the Cape Verdean Orlanda Amarílis. These short stories bring to light the dramas, the violence, the discrimination, and the inequalities suffered by the protagonists.*

**KEYWORDS:** *feminism; gender; patriarchalism; violence; subalternity.*

VIOLÊNCIA DOMÉSTICA

Vens  
com as tuas palavras  
de ameaça  
e a tua presença armadilhada

Com o teu assédio de veneno  
e o modo que usas  
para ires à caça

Chegas  
pé ante pé ou corres tão veloz  
que mais parece ser  
uma pantera alada

Dispões da insídia, semeias o caos  
com mudez vagarosa  
a espelhar a desgraça

Tens  
de ponta e mola o teu sorriso  
onde se esconde voraz  
uma navalha

Oculto na sombra  
vais inventando a queda  
usando comigo a tua torpe malha.

(Maria Teresa Horta - Poema Inédito)

Este poema em epígrafe, de Maria Teresa Horta, escritora portuguesa contemporânea, instiga o pensar sobre os lugares sociais predeterminados nas culturas patriarcais, pois, revestido do vigor da palavra poética e numa linguagem objetiva, denuncia não só o ato isolado da brutalidade e agressão doméstica, mas, principalmente, a violência estrutural, sempre presente nas construções ideológicas de gênero.

O gênero enquanto categoria analítica, como já bem explicitou Joan Scott, é relacional e possibilita uma nova leitura dos fenômenos sociais. Aponta papéis socialmente construídos entre homens e mulheres, demarcados por relações de poder e estruturados dentro de um sistema hierárquico de dominação, no qual o masculino é o protagonista e o feminino, o coadjuvante. Nas palavras de Flávia Biroli e Luis Felipe Miguel, o “gênero é, assim, um dos eixos centrais que organizam nossas experiências no mundo social” (BIROLI & MIGUEL, 2014, p. 8).

Dessa maneira, pensar as relações de gênero não significa discorrer, simplesmente, sobre as igualdades e diferenças entre homens e mulheres, apresentados sempre como excludentes; tampouco entender os seus sentidos e efeitos restritos a um dos sexos. Mas, sobretudo, revisar de forma crítica um núcleo extremamente intrincado e recíproco de processos históricos, culturais e sociais variáveis, em que tais relações se constroem numa complexidade instável, formada por partes inter-relacionadas e interdependentes, com capacidades humanas diferenciadas e assimétricas. Historicamente, as relações de gênero têm sido definidas e mantidas como estruturas de dominação, controladas por um de seus aspectos: o homem.

Em seu artigo intitulado “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista”, Jane Flax revê o movimento teórico dos estudos feministas, sempre preocupada em pensar o pensar, ou seja, pensar como são pensadas as relações de gênero ou quaisquer outras relações sociais. Atenta à dicotomia teoria e prática, afirma que, sem as ações políticas feministas, as teorias permaneceriam inadequadas e ineficazes. E que tais teorias têm uma afinidade não só com a análise das relações sociais, mas, basicamente, com a filosofia pós-moderna, visto que os filósofos pós-modernos, assim como os teóricos dos feminismos, procuram questionar as crenças oriundas do Iluminismo. Para ela,

os feministas, “como outros pós-modernistas, começaram a suspeitar que todas essas afirmações transcendentais refletem e reificam a experiência de umas poucas pessoas – predominantemente homens brancos ocidentais” (FLAX, 1992, p. 224-25).

Ao problematizar as teorias feministas, Flax propõe que sejam repensadas algumas questões, como por exemplo, o paradoxo que se estabelece ao focar-se a mulher como a problemática das relações sociais. Com isso, pode-se cair na armadilha de privilegiar o homem como o não problemático, livre das relações de gênero; esquecendo que na “perspectiva das relações sociais, homens e mulheres são ambos prisioneiros do gênero, embora de modos altamente diferenciados, mas inter-relacionados” (FLAX, 1992, p. 229).

A partir desse viés, o artigo busca um entendimento do gênero - tanto teórico quanto político – atribuído às suas relações, tomando como base a leitura dos contos *O pai*, da brasileira Helena Parente Cunha, e *A casa dos mastros*, da cabo-verdiana Orlanda Amarílis.

Nunca é demais nem *démodé* lembrar, com Roland Barthes, que, como a vida humana, também a literatura é sutil, ela sabe algo das coisas – “sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 1996, p. 19). E, principalmente, que esse saber é um saber em festa, posto que “[...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhe dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (BARTHES, 1996, p. 18). Dito isto, não é de se estranhar que o literário seja um espaço privilegiado para se pensar as relações inscritas no palco político-social, não só pela legitimidade que retém, mas, sobretudo, por ser “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” e, mais ainda, “o jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1996, p. 17). Assim, ao representar a subalternidade, encenando “a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita” (BARTHES, 1996, p. 19) e permite o reconhecimento desses grupos, dos seus valores e de suas experiências na sociedade, pois, “através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático” (BARTHES, 1996, p. 19).

A literatura, para Roland Barthes, nunca é sentido e sim um processo de produção de sentidos: significação. Portanto, como um sistema deceptivo que se caracteriza pela suspensão do sentido, o texto literário é composto por tensões indagatórias — pelo dito e não dito, presença e ausência, pureza e pecado, fala e silêncio, cosmos e caos, vida e morte —, nas quais as fronteiras são transgredidas pela delimitação. A vida não passa para o texto, ela se converte em campo de referência, pela sua intencionalidade. Ainda no entender do semiólogo francês:

[...] o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lhe devolve como meio; e é nessa 'decepção' infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, 'definitivamente', como uma resposta. (BARTHES, 2013, p. 33)

Desse modo, é pela linguagem que o autor instaura um segundo espaço — espaço da arte —, lugar onde corporifica uma segunda linguagem, muito além da expectativa de seu tempo. Esta segunda linguagem consagra um novo estilo; reflete um caminho propulsor, uma tentativa de abertura ao ser do homem, um oferecimento da “última réplica ao outro” (BARTHES, 2013, p. 15). Segundo Nelly Novaes Coelho:

A literatura [...] é um verdadeiro sismógrafo a registrar na nascente todos os movimentos de convulsão, revolução, imobilismo, etc., que através dos tempos, têm transformado as relações homem-mundo. E como estamos vivendo em um desses momentos de apocalipse e gênese, a literatura vem-se oferecendo como um dos instrumentos mais fiéis de auscultação e registro do caos de valores em que o mundo mergulhou, pós-naufrágio da razão e do sistema patriarcal herdado, sem que nenhum outro tivesse ainda surgido, no horizonte deste nosso mágico ciberespaço, para substituí-lo. (COELHO, 2002, p. 17)

Portanto, se a literatura não é só um veículo de cultura, mas, sobretudo, uma representação da existência humana, dos problemas do cotidiano, dos “elos de uma cadeia de sentido [...] flutuante” (BARTHES, 2013, p. 16), o espelho que projeta a pluralidade do sujeito e sua atuação na sociedade, percebe-se claramente que o “interesse pela literatura escrita por mulheres está visceralmente ligado a essa metamorfose cultural-social-ética-existencial em processo, e que se vem expressando na poesia, no romance, na ficção, no teatro, no ensaio, etc.” (COELHO, 2002, p. 17).

A literatura de autoria feminina se consagrou como objeto ético-estético pela produção de escritoras que, com talento e seriedade, expressam seus desejos, angústias, inquietações e sensibilidades a partir do ponto de vista de um sujeito de representação próprios. Pois, “na medida 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” (LOBO, 2002, p. 109-10). A temática que daí surge poderá ser afetiva, delicada, sutil, reservada, frágil e, ao mesmo tempo, retratar uma “estética de resistência, altamente corrosiva e desestabilizadora, dos paradigmas associados ao que se tem definido, genericamente, de humanismo liberal burguês: homogeneização, totalização, unidade e identidade” (SCHMIDT, 1997, p. 7), sem que haja nisso qualquer incongruência.

Nos contos selecionados, encontram-se personagens submissas e reprimidas vivendo, embora com diferentes acepções, situações dramáticas de opressão e violência, inseridas numa ordem imposta pela dominação masculina. Sobre esse termo, Pierre Bourdieu (2005), o explica como um esquema de padrão comportamental, cujas raízes encontram-se arraigadas na estruturação inconsciente e histórica, naturalizando, instituindo e reafirmando a ordem masculinista como superior e irrevogável, isenta de qualquer justificação. A dominação masculina, funcionando como um dispositivo, ou seja, uma máquina de fazer ver e de fazer falar, conforme pensou Michel Foucault, distende os seus tentáculos e se instala tanto no espaço público quanto no privado.

A violência perpassa os contos estudados e apresenta-se como moral, simbólica e, também, física. Contudo, mesmo sendo, por vezes, descritas de formas diferentes, configuram um bloco no qual uma, ao fomentar a outra, se estrutura, como lembra Bourdieu (2005), pelo exercício do poder simbólico. Tal poder, impingido porque legitimado, é sempre desempenhado por um dominador, a partir de uma relação hierárquica, e tem como principal objetivo impor um saber e um pensar, opressor e preestabelecido, a um subjugado, seja por questões de raça, classe, gênero, etnia, dentre outras. Para Bourdieu:

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições

colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. Se ela pode agir como um macaco mecânico, isto é, com um gasto extremamente pequeno de energia, ela só o consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles ou naquelas que, em virtude desse trabalho se veem por elas capturados. (BOURDIEU, 2007, p.50)

A dominação masculina é, a todo o tempo, reafirmada nos textos aqui apresentados. As duas personagens — a inominada professora de matemática, de “O pai” e a jovem Violete, de “A casa dos mastros” — corroboram tal poder simbólico, disciplinadamente, sobre as diferentes etapas que vivenciam e as relações se estruturam como o exercício pleno do poder por excelência. Na esteira do pensamento de Foucault “o poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 1999, p. 143).

Implantadas nessa “mecânica do poder”, permanecem “dóceis” aos mandos dos seus dominadores, seguindo uma espécie de “inculcação” e de “incorporações”. Contudo, é sempre importante ressaltar que, a essa “força simbólica”, estão submetidos tanto os homens quanto as mulheres, pois as relações de dominador ou dominado não são restritas a um dos sexos, mas ao papel que um ou outro desempenhará na cena social.

A escrita de Helena Parente Cunha, baiana de Salvador que se destacou na literatura brasileira por sua prosa poética, denuncia os costumes patriarcais que colocam a mulher sempre em submissão ao homem. Sua vasta obra é composta de poemas, contos, romances e também ensaios. Como Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de Teoria Literária, é bastante conhecida pelas suas contribuições intelectuais nos estudos de gênero.

Em “O pai”, conto do livro *Os provisórios* (1980), é narrada, segundo Elódia Xavier, “a vida desbotada e monótona de uma pobre professora quarentona” (XAVIER, 1998, p. 90) na constante companhia de seu pai, um homem extremamente autoritário e dominador, representante da naturalização das relações de poderes gendrados.

Já no título, a importância da figura de autoridade fica em evidência. Ressalte-se também a adição do artigo definido como um destaque a aquele

que não é qualquer “um”, mas “o”, estabelecendo uma relevância da identidade que, nesse caso, representa a identidade da Ordem. Sobre essa observação, Bourdieu nos lembra de que:

É principalmente por intermédio daquele que detém o monopólio da violência simbólica legítima (e não apenas da potência sexual) dentro da família que se exerce a ação psicossomática que leva à somatização da lei. As proposições paternas têm um efeito mágico de constituição, de nomeação criadora, porque falam diretamente ao corpo [...].(BOURDIEU, 2007, p.86-87)

No decorrer da narrativa, evidencia-se o monopólio da autoridade masculina num relacionamento possessivo entre pai e filha. As personagens são inominadas e suas referências se constroem pelos substantivos que representam a hierarquia familiar. Não há, em todo o conto, nenhuma descrição física que forneça ao leitor a figuração dos corpos narrados. Os perfis refletem apenas uma dinâmica discursiva entre a ordem imposta e a disciplina absorvida.

A personagem feminina, mesmo já aos quarenta anos de idade, permanece submissa às vontades do pai, elemento repressor, que a trata como se ainda fosse uma criança. Imbuída por essa violência simbólica, a filha, por sua vez, continua sempre obediente às ordens paternas: na infância, proibida de brincar com os meninos; já adulta, proibida de cursar a pós-graduação.

Narrado como um monólogo, ora contemplando o discurso direto ora o indireto, o conto alterna e mistura o passado e o presente da relação pai e filha. Essa técnica ressalta a total estagnação das atitudes das personagens, que não acompanham a passagem do tempo e, em concomitância, dos hábitos. O pai continua preocupado com a moral e os bons costumes de uma época longínqua: “[...] sua mãe nunca conversou comigo antes do casamento” (CUNHA, 1990, p.2). A filha, como já assinalado acima, apesar do avanço da idade, não assume uma postura adulta e permanece passiva e dependente do representante da Ordem, pois na única passagem do texto em que indaga sobre o tratamento que recebe, retorna à submissão com um pedido de desculpas que remete ao tempo da infância: “Pelo amor de Deus, pai, eu tenho quarenta anos, até quando você vai pedir satisfações de minha vida? Desculpe papaizinho, eu rasguei meu vestido brincando no quintal, desculpe.” (CUNHA,

1990, p. 2). O entrelaçamento temporal, aí, enfatiza a fixidez da estrutura dominadora, bem como a da falta de atitude da dominada.

A fixidez também aparece na postura do pai, quando este permanece sempre “parado na porta” como um sentinela e/ou um entrave do destino da filha. Vale ressaltar que o sintagma “O pai parado na porta” marca o início de nove dos doze parágrafos do conto. Na opinião de Elódia Xavier, a “imobilidade do pai, sempre parado na porta, representa o conjunto das estruturas dominantes, assim naturalizadas. Não mudam porque são vistas como naturais” (XAVIER, 2007, p. 80). Também a filha, cujo “cansaço de existir” é reiterado no início e no final do conto, numa posição subalterna, extinguida em seu desejo, conserva-se estática. Afinal, “[e]ste corpo, que perdeu até mesmo suas funções básicas, cujos ossos, músculos, tecido e sangue estão estagnados, é o produto da ordem social que limita o espaço da mulher, acabando por imobilizá-la” (XAVIER, 2007, p.81).

Com o decorrer da narrativa, o tempo também vai decorrendo e o pai, apesar de entender que a filha: “já não é criança” (CUNHA, 1990, p.4), se mantém como um déspota. As indagações persecutórias demonstram que a idade da não faz a menor diferença: “Quem é aquele menino que estava correndo na rua atrás de você?” (CUNHA, 1990, p.2) ou em “Quem é aquele velho sem vergonha que saiu com você da escola?” (CUNHA, 1990, p.4).

A determinação e imposição de uma única voz, como certa e inquestionável, reforça a ideologia patriarcal e divide os sexos em lados opostos, não permitindo às mulheres contrariar as vontades dos homens. No entender de Bourdieu “a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros” (BOURDIEU, 2005, p.20). Essa cristalização é apresentada, no texto, das imposições paternas aos hábitos mais cotidianos:

É boa esta novela, eu gosto muito de novela, você precisa ver novela, distrai muito. Sim, papai, de agora em diante, eu vou ver todas as novelas, a das seis a das sete a das oito a das dez, tem das onze? Não é bom que tenha porque a gente dorme cedo, você tem que acordar cedo para ir à aula. (CUNHA, 1990, p.4)

É interessante perceber que a dependência da filha perante o pai não está na ordem material e financeira. A personagem, “primeira aluna de toda a

faculdade” (CUNHA, 1990, p.3), uma professora de matemática, teria condições e possibilidades de ser independente, buscar “um teto todo seu” e, com isso, ultrapassar a dominação a qual está mantida. Contudo, sua submissão não se encontra no plano da consciência, mas da subjetividade. Ela está ligada a essa condição por uma teia discursiva que a faz entendê-la como inerente; um compromisso imposto: “De agora em diante, minha filha, você tem que tomar conta de seu pai, fazer companhia a ele, seja uma boa filha. Namorar? [...] Você não tem pena de seu pai?” (CUNHA, 1990, p. 2).

O caráter disciplinado da filha reflete para além dos muros da casa e dos olhos do pai. Não é gratuito que a escolha de sua profissão será a de uma matéria norteada por regras e verdades universais, como as que configuram a sua vida pessoal: “Em todo o correr dos anos, tudo se transforma. Pitágoras, não, nem se perde nem se transforma, irreduzível na sua exatidão geométrica [...]” (CUNHA, 1990, p.3). Também o ambiente de trabalho tem grande significado, no que concerne à obediência e ao modelo falocêntrico: “A escola, sempre a escola. Professora ou aluna, sempre a escola” (CUNHA, 1990, p.1).

As escolhas da personagem representam, não gratuitamente, sempre a submissão à Ordem e metaforizam a supremacia paterna como elemento fulcral e imutável. A disciplina já está tão absurdamente arraigada em sua formação que, mesmo após morte do pai, o que poderia representar a sua liberdade, não consegue transgredir, permanecendo imobilizada como o tão citado teorema de Pitágoras:

Cansaço de viver e não viver. Nada se perde nada se ganha. O universo inteiro transformado num atoleiro bolorento de esquecimentos do que nunca aconteceu em nenhum dia, em nenhuma hora, atrás do muro da escola, onde houve um menino e uma menina. (CUNHA, 1990, p. 4)

O segundo conto escolhido para análise, homônimo do livro *A casa dos mastros*, de Orlanda Amarílis — primeira escritora da literatura cabo-verdiana a ganhar destaque internacional — expõe o poder patriarcal e, em consequência, o colonialismo. Na narrativa, os lugares de gênero são extremamente definidos e é apresentada uma plêiade de violências — simbólicas e físicas — que se derramam sobre a pobre e infeliz Violete, personagem em evidência. O enredo norteia os habitantes da casa e as pessoas que por lá transitam. Violete, o pai,

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 demarca as relações violentas e gendradas<sup>2</sup>.

Vale lembrar que, apesar de a violência de gênero ser produzida e reproduzida nas e pelas relações de poder — nas quais se entrelaçam as categorias de gênero, classe e raça/etnia —, ela ultrapassa as relações de poder, historicamente desiguais, entre homens e mulheres. A violência de gênero precisa ser percebida como um bloqueio que não permite que sejam alcançados objetivos de igualdade, de paz, de liberdade, de respeito, extremamente necessários para o desenvolvimento social e subjetivo dos cidadãos.

A narrativa de Orlanda Amarílis — três livros de contos: *Cais do Sodré té Salamansa* (1974), *Ilhéu dos Pássaros* (1982), *A casa dos mastros* (1989); cada um, composto por sete narrativas — traz a marca do neorealismo da geração da *Revista Certeza* (1944) — um periódico cabo-verdiano, reconhecido pela inquietação com problemas sociais —, da qual foi uma das fundadoras. Sua produção ficcional relata os problemas sociais vivenciados pelas mulheres; coloca em evidência a condição do exílio, da solidão, do deslocamento, das tensões do mundo contemporâneo; e traz à tona, sobretudo, vidas domésticas, enfatizando as agruras cotidianas, a violência, a discriminação, a prostituição. Portanto, a problemática social é transformada, assim como faz Helena Parente Cunha, pela pena da escritora africana em matéria narrativa, apontando um mundo caracterizado por abissais desigualdades, no qual as relações de gênero precisam ser reavaliadas. Pires Laranjeira, no prefácio do livro *A casa dos mastros*, intitulado “Mulheres, ilhas desafortunadas”, descreve o estilo da escritora:

Orlanda Amarílis, clássica quando pode, deixa-se tomar pela febre alucinatória dos discursos cruzados, das falas entremeadas, dos tempos sobrepostos ou paralelos. Os efeitos de real prendem as intrigas, as personagens e os ambientes ao dicionário da memória geossocial, histórica e cultural, todavia aos solavancos, retrocessos e projecções. (LARANJEIRA, 1989, p. 10)

O livro *A casa dos mastros*, de 1989, composto por sete contos, apresenta descrições de vidas e o cotidiano de homens e de mulheres cabo-

verdianos e suas relações gendradas, assim como as que se referem à pátria e ao exílio. Contudo, a literatura de Orlanda Amarílis enfoca tanto as mulheres na diáspora, quanto aquelas que também ficam nas ilhas, apresentando-as no seu dia a dia, em seus afazeres domésticos, como mães e/ou trabalhadoras nas inúmeras atividades em que atuam. Na opinião de Sônia Maria Santos:

Vemos, portanto, a experiência social feminina inseparável do cotidiano, visto que as ações dos indivíduos são objetivações dos sujeitos ativos que formam as moléculas do corpo social, sendo possível, a partir da célula familiar, observar as interações entre o espaço público e o privado, mobilizar transformações ocasionadas pela informalidade dos comportamentos e de conceitos não estandarizados. Portanto, subvertendo a ordem de antigos moldes, a experiência diária reforça o jogo da vida ao incorporar em suas práticas o acervo da resistência construída no árduo terreno da insubmissão, tornando-o um lugar propício para a invenção da própria vida plasmada pela tradição, fato que transforma o discurso, na medida em que a resistência a esse lugar subordinado constrói novas relações. (SANTOS, 2009, p. 34)

Dessa forma, se, como afirma Nádia Battella Gotlib – em alusão ao pensamento de Norman Friedman –, “o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos” (GOTLIB, 1990, p. 64), a escritora africana elabora estratégias poéticas minimalistas ao retratar, principalmente, as questões do exílio e da diáspora no esmiuçar do cotidiano, muitas vezes desfavorável, de mulheres exiladas em busca de suas identidades em espaços distantes, bem como o de mulheres que não saíram de Cabo Verde e as relações de gênero a que são submetidas. Nesse sentido, sua escrita está entre as, “que contam histórias de mulheres dentro da História do seu país. Daí a força da construção de suas personagens femininas” (TUTIKIAN, 2007, p. 239). Pires Laranjeira afirma ainda que:

As principais personagens são mulheres. 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). (LARANJEIRA, 1989, p. 9)

Benjamin Abdala Jr., no ensaio “Globalização, Cultura e Identidade em Orlanda Amarílis” (ABDALA JR., 2003, p. 287), afirma que as demarcações femininas da escritora apontam para o “social e não o contrário, como acontecia com as obras de autoria masculina” (2003, p. 299). Desse modo, os

contos da escritora em questão versam para a vida doméstica e suas agruras cotidianas, mas voltam-se, também, para problemas e tensões do mundo contemporâneo, denunciando, assim, “uma distonia anterior, que seria de gênero” (2003, p. 299).

Na narrativa, Violete é arrastada pelos acontecimentos de um destino cruel, sem perspectivas de prosperidade, transformação, felicidade ou satisfação pessoal. Mesmo existindo, é subjugada a uma condição de inexistência. Abandonada por Augusto, seu “noivo por conveniência das famílias” (AMARÍLIS, 1989, p. 43), a personagem se torna “uma mulher amarga, dura e incompreendida” (AMARÍLIS, 1989, p. 44).

A primeira aparição do pai no conto acontece à mesa, durante um jantar em que se irrita com o modo como Violete sorveu a sopa. Após murmurar “Raios, isto parece um chiqueiro” (AMARÍLIS, 1989, p. 44), pegou a bengala, o chapéu de palhinha e foi “beber dois grogues no botequim do Lela de nhô Plutim” e em seguida “espairecer as febres em casa de pandcha arranjada para os lados de Fonte Doutor” (AMARÍLIS, 1989, p. 45). A partir desse acontecimento se desencadeia o conflito familiar:

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 das mãos. 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 a 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. [...] A madrasta jazia no chão. Saltou por cima dela, correu para a porta abriu-a e bradou: “Eu grito, ouviram? Eu grito!” (AMARÍLIS, 1989, p. 45-46)

Ao agredir a madrasta, após saber da existência da amante do pai, Violete é imbuída pelo que Slavoj Žižek (2014, p.1-195), analisando a composição das sociedades, chama de violência sistêmica, uma violência visível (objetiva), produto de uma violência oculta (subjéctiva), estruturante do sistema em que se vive. Violete, num rompante irracional, agride a vítima, fazendo dela o algoz. A própria narradora indaga: “Porquê esse imprevisível e desnecessário comportamento? Porquê? Porquê o ódio desbotado, a sanha de virgem conventual, este desassossego de raiva?” (AMARÍLIS, 1989, p. 46)

A Casa dos Mestros é apresentada, desde o início da narrativa, como um recinto sossegado, no qual as personagens, apesar da convivência diária, vivem distanciadas entre si. São seres solitários que não partilham suas experiências pessoais; fechados em si mesmos, tais como ilhas, não se inter-relacionam. Embora habitem a mesma casa, estão sós 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 denota, inclusive, um clima de tensão, que desestabiliza o silêncio sepulcral daquela moradia.

Um dado perceptível na protagonista é a busca pela libertação. Seus atos e pensamentos deixam claro que existe uma vontade de mudança daquele dia a dia sem perspectivas. Sem o possível casamento, não lhe restava nenhuma outra esperança para mudar. Augusto seria seu passaporte para sair da casa dos pais. Em vários momentos da narrativa, a leitura, ato transgressor por excelência, acompanha e também conforta Violete: “Chorou, mordeu as mãos, rangeu os dentes de desespero e acabou por retirar o romance debaixo do travesseiro e ir sentar-se na cadeira de palhinha junto à janela” (AMARÍLIS, 1989, p. 44). O ato libertário aparecerá de outras formas, como no caso de seu defloramento. Quando Violete vai à Igreja, em busca da redenção para seu sentimento de culpa, é abusada sexualmente pelo Padre André, dentro da sacristia:

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 desprendia-se da batina negra e é então quando os soluços lhe sobem à garganta e ela desata em pranto. 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. 48-49)

Ao contrário do Padre André, que entende aquela cena como um ato libidinoso, Violete atribui um caráter libertador, que demarca a sua transição de menina para mulher. Em sua confissão, Violete buscava o perdão pelo seu ato, pois, para ela era necessário cuidar da madrasta. No entanto, é na relação carnal com o padre, emissário divino, que ela encontra seu perdão simbolizado na “sensação plena de alívio e de paz”. Na “alegria inconfundível” abraça o Padre. Não se sente coagida nem com remorsos. Vai embora da sacristia “mulher e liberta”, parecendo entender aquele ato de violação como uma purgação da sua violência. Esse episódio não é retomado no conto. Assim como o espancamento da madrasta que, mesmo diante do seu falecimento, não há comentários sobre a fúria da enteada e se torna um assunto oculto entre as personagens da Casa dos Mestros, o sexo na sacristia passa a ser o segredo de Violete.

Maria Aparecida Santilli (1985), discorrendo sobre os dois primeiros livros de contos de Orlanda Amarílis, traça um perfil das personagens femininas da escritora em seus estigmas de “mulheres só”, expressão que define seus radicais abandonos. Portanto, o conceito de “mulheres-sós” considera as personagens que ficam em torno de limites estabelecidos pelos homens de suas vidas: pais, irmãos, maridos ou parceiros, cuja ausência norteia sua existência. No caso de Violete, essa solidão decorre de uma sequência de infortúnios como o rompimento de seu noivado com Augusto, a quase nula proximidade com seu pai, a impossibilidade de aproximação de seu primo Alexandrino. Estrutura-se como uma mulher só: deflorada pelo padre e, mais tarde, violada pelo próprio pai, Violete permanece em sua “ilha desafortunada”, tomando emprestada a expressão de Pires Laranjeira (1989, p.9).

A relação de gênero se estabelece claramente na passagem em que Violete, ao se dar conta sobre quem poderia cuidar da madrasta, enquanto está em recuperação, apenas nomeia as parentas. Em nenhum momento um nome masculino é mencionado, estabelecendo os lugares gendrados do prover e do cuidar:

Quem iria tratar da madrasta? Vovó Mimina há mais de dois anos vivia em Santa Catarina, prima Lucília fugira de casa com o antigo criado da cocheira do avô. Restava a Arcângela o dia inteiro

aferrolhada no quarto. Fazia crochê durante a manhã, acertava rimas ocupando uma mesinha debaixo da clarabóia ao fim da tarde e cantava quando acordava altas horas até o amanhecer. Tomava as refeições no quarto e definhava-se de pouco ou nada comer. Era de uma loucura mansa vegetando no sobrado. (AMARÍLIS, 1989, p. 50)

No conto, nenhuma das mulheres nomeadas teria condições de cuidar de Dona Maninha por distintas razões. Contudo, todas as personagens, em níveis diferentes, vivem seus exílios particulares. E, como estas, Violete permanecerá abraçada à sua solidão, no silêncio de sua casa abandonada; não só como que esquecida pela vida, mas, sobretudo, como que se tivesse esquecido que ainda vivia. Alimentando recordações, a protagonista, talvez na tentativa de aplacar a dor de seu exílio interior e, mais, a de viver, interromperá o ciclo temporal, lendo sempre o mesmo livro. Sua casa, sua vida e sua história se transformaram em ruínas. Pois, como lembra Claudio Guillén, os “exilados, às vezes, compensam a sua marginalização mergulhando num mundo restrito, próprio” (GUILLÉN, 2005, p. 128):

Violete continuou a viver de recordações, de desejos amaldiçoados, sé 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)

Edward Said afirma que “todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos” (SAID, 2003, p. 59). Com isso, é a partir da perda que o sujeito se encontra visceralmente desnordeado. Em *A casa dos mastros*, a narradora suicida, ao dialogar com outra personagem também já falecida, expressa o quão duro pode ser o desenrolar das vidas, esses depositários de perdas. As duas acompanham o que se passa na casa e, finadas, aguardam pelo fim:

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 dismantelados fomos, as nossas sepulturas abertas, os nossos ossos transferidos para um canto guardados em saco de musselina roxo. (AMARÍLIS, 1989, p. 43)

As mortas, que também já habitaram a Casa dos Mastros, conhecem as pessoas de lá, e demonstram sempre um ar desesperançoso ao futuro dessa família. A proximidade entre a narradora e as personagens faz com que a morte, de alguma forma, acompanhe aquela família que, de uma certa forma, já vive a morte em vida. Vidas que se esvaecem, nomeadas pela narradora de sombras, tal o vazio pleno que habita a existência de cada uma dessas pessoas, marcadas por sucessivas perdas que carregam.

No conto, o sentido parece escapar; há uma falta de informação, uma sugestão que não afirma nada. Assim, por mais transgressor que sejam os atos de Violete, no percorrer narrativo, estes não são recebidos como algo representativo. As concepções de gênero e suas relações de poder se articulam por toda a ficção como um “campo de forças”, no qual homens e mulheres detêm parcelas de poder, embora de forma desigual, e cada um lança mão das suas estratégias de dominação e submissão:

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. Adormeceu 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 os gritos do pai, que desaparece. Espasmos e vômitos em Violete que, numa representação de sintoma ao trauma sofrido, nunca mais voltou a falar. Pai e filha definham na Casa dos Mastros até a morte e seus ossos serão levados ao encontro dos da narradora e da outra personagem. O destino de Violete é cunhado tal qual anuncia a narradora em um desdobrar de transgressões que levam ao fim esperado: vidas sem histórias que se fizeram sombras.

Em *A casa dos mastros*, o que sustenta a verossimilhança na narrativa (além do pacto ficcional) é a visão africana de mundo, nomenclatura dada pelos estudiosos da ancestralidade. Essa noção engloba, no dizer de Laura Cavalcante Padilha, uma “força que faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa” (PADILHA, 1995, p. 10).

Pela voz da narradora suicida, recuperam-se as memórias de sua vida, do dialogar com a trágica história de Violete e suas experiências numa sociedade, para usar um termo de Michel Foucault (1999), de poder *in fluxu*.

A ordem masculinista expressa uma forma particular de violência global, que delega aos homens o direito de dominar e controlar “suas” mulheres, bem como o de usar de violência “se acharem necessário”. Nessa perspectiva, a instância patriarcal é o fator responsável pela produção da violência de gênero, uma vez que se encontra na base das representações do gênero, legitimadoras da desigualdade e dominação masculina. Tal ascendência, ainda na esteira do pensamento de Pierre Bourdieu (2005), desempenha uma “dominação simbólica” sobre todo o tecido social, corpos e mentes, discursos e práticas sociais e institucionais; (des)historiciza e naturaliza diferenças entre os sexos e as sexualidades. Contudo, é sempre bom atentar para o fato de que a dominação masculina não pode ser vista como algo fechado, como uma tendência única e universalizante, que se reproduz sempre de modo idêntico. A forma como o poder patriarcal se institui e se legitima varia de acordo com o local, com a época e, sobretudo, com as experiências envolvidas. Do mesmo modo como as possibilidades de resistência, desenvolvidas por diferentes mulheres, em diferentes contextos.

Os contos aqui selecionados apresentam a repressão feminina em contextos e culturas diferentes. Contudo, as duas personagens estudadas representam a condição de mulheres violentadas em sociedades masculinistas e demonstram ambientes familiares de submissão ampla e irrestrita. Os enredos versam sobre as relações de poder, destacando a imposição do gênero masculino e a subserviência do feminino. Os homens, nas narrativas, são descritos como determinantes no que diz respeito aos desejos e destinos das mulheres. Estas, não conseguem reagir contra a realidade a que estão submetidas: mulheres sós e sempre à deriva.

#### NOTA:

1. Doutor em Teoria Literária pela UFRJ.

2. Neologismo do substantivo *gender* em língua inglesa, empregado como verbo, principalmente após a ampla difusão dos estudos de gêneros (em um mundo anglófono), no sentido de atribuir um gênero ou de estabelecer relações determinadas pelo gênero, com base em pistas comportamentais e na apresentação do corpo, considerando como secundárias as características sexuais e biológicas.

## REFERÊNCIAS:

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.

\_\_\_\_\_. “Globalização, Cultura e Idealização em Orlanda Amarílis”. In: \_\_\_\_\_. *De vôos e ilhas – literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 287-302.

\_\_\_\_\_. “Orlanda Amarílis, literatura de migrante”. Dossiê *Via Atlântica*, São Paulo, n. 2, jul. 1999, p. 76-89.

Disponível em [http://www. fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02\\_06.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_06.pdf)  
Acesso em: 13 fev. 2010.

AMARÍLIS, Orlanda. *A casa dos mastros*. Contos caboverdianos. Linda-a-Velha: ALAC. 1989.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Perspectivas, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2002)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CUNHA, Helena Parente. *Os provisórios*. 2. ed. Brasília: Edições Antares, 1990.

FLAX, Jane. “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista”. Trad. Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217-50.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e Trad. Roberto Machado. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

GUILLÉN, Claudio. *O sol dos desterrados: literatura e exílio*. Trad. Maria Fernanda Abreu. Lisboa: Editorial Teorema, 2005.

LARANJEIRA, Pires. “Mulheres, Ilhas Desafortunadas”. *A Casa dos Mastros*. Prefácio. Linda-a-Velha: ALAC, 1989. p. 9-11.

LOBO, Luiza. “Literatura e história: uma intertextualidade importante”. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Orgs.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras / UFMG, 2002, p. 108-17.

MIGUEL, Luis Felipe & BIROLI, Flávia. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014.

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras: 2003. p. 46-60.

SANTILLI, Maria Aparecida. "As mulheres-sós de Orlanda Amarílis". In: *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Sônia Maria. "Experiências femininas no cotidiano crioulo". In: *Críticas e ensaios*. Luanda: Publicação da União dos Escritores Angolanos, 2009.

SCHMIDT, Rita Terezinha. (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.

SCOTT, Joan W. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". *Educação e realidade*, Porto Alegre, 16: 5-12, jul.-dez.,1990.

TUTIKIAN, Jane. "Inquietos olhares: A construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis". *Dossiê Via Atlântica*, São Paulo, n. 2, jul. 1999. p. 90-97. Disponível em <[http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02\\_07.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_07.pdf)>. Acesso em: 13 fev. 2010.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998.

\_\_\_\_\_. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

**Texto enviado em 31 de agosto e aprovado em 29 de setembro de 2015.**