



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS



NAYANE LARISSA VIEIRA PINHEIRO

**A INSURGÊNCIA DE MULHERES NO ROMANCE *VEROMAR*, DE DINA
SALÚSTIO**

TERESINA

2023

NAYANE LARISSA VIEIRA PINHEIRO

**A INSURGÊNCIA DE MULHERES NO ROMANCE *VEROMAR*, DE DINA
SALÚSTIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura, Historiografia e Memória Cultural.

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Algemira de Macêdo Mendes.

TERESINA

2023

P654i Pinheiro, Nayane Larissa Vieira.

A insurgência de mulheres no romance Veromar, de Dina Salústio
/ Nayane Larissa Vieira Pinheiro. - 2023.
111 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Piauí-UESPI,
Programa de Mestrado Acadêmico em Letras - Campus Poeta Torquato
Neto, Teresina-PI, 2023.

"Orientadora: Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes".

1. Literatura cabo-verdiana. 2. Animismo. 3. Violência de
gênero. 4. Dina Salústio. 5. Veromar. I. Mendes, Algemira de
Macêdo . II. Título.

CDD 801.95

TERMO DE APROVAÇÃO

A INSURGÊNCIA DE MULHERES NO ROMANCE VEROMAR, DE DINA SALÚSTIO

NAYANE LARISSA VIEIRA PINHEIRO

Esta dissertação foi defendida às 14:00h, do dia 30 de março de 2023, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Prof.^a Dr.^a Algemira de Macêdo Mendes – UESPI
Orientadora

Prof. Dr. Ruan Nunes Silva – UESPI
Membro interno

Prof.^a Dr.^a Assunção de Maria Sousa Silva – UESPI
Membro externo

Prof.^a Dr.^a Maria
Suely Oliveira Lopes (UESPI) – (Suplente).

Visto da Coordenação:

Prof. Dr. Franklin Oliveira Silva (Matrícula: 286.154-2)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

Às minhas avós, Socorro e Carmezita (*in memoriam*), que costuraram “a vida com fios de ferro”. Minhas primeiras curandeiras e contadoras de histórias, de quem sinto saudade todos os dias, para quem eu gostaria de contar sobre a história de *Veromar*.

Ao meu avô, Antônio, que me embala nas suas histórias de pescador e sempre anuncia por aí o seu orgulho por mim.

AGRADECIMENTOS

Aos *orixás* pelo amor e cuidado comigo, sobretudo aquele que abre os nossos caminhos. Laroyê!

À Sarah, minha companheira, por ser minha força e segurança quando não enxergo força em mim. Por todos os dias me envolver no seu amor, pelos dias longos e noites em claro. Pelas repetidas leituras atentas em todos os meus trabalhos desde a graduação, por ser quem me guiou no mundo acadêmico, quem publicou o primeiro artigo comigo e me disse que era possível viver um sonho.

Ao meu menino, Thor, de quem sou guardiã desde o início do mestrado, uma revolução na minha vida, por preparar lanchinhos, regar as plantas e dizer que preciso descansar para ficar forte, por ter sempre as palavrinhas mais sensatas, amorosas e lindas.

À minha avó, Carmezita (*in memoriam*), pelas lembranças da minha infância feliz em sua casa, pelo aconchego do seu colo.

À minha avó, Socorro (*in memoriam*), que partiu no meio desse processo e deixou naquela mesa a saudade da sua presença física, mas continuou junto a mim.

Ao meu avô, Antônio, por me motivar a concluir este trabalho para irmos pescar juntos, por acreditar nos meus sonhos antes que eles existissem para mim.

Aos meus sobrinhos, Davi e Pedrinho, meus dois pacotinhos de amor, "as flores da humanidade", por serem metáfora de esperança.

À minha mãe, Rosa, exemplo de força e coragem. Aos meus irmãos, Nayara e Rafael, e à minha cunhada, Ziane, pelo apoio diante das dificuldades.

À Ruth (*in memoriam*), minha grande amiga desde o Ensino Fundamental, que se faz presente nos meus sonhos e lembranças, por me inserir em uma família tão bonita. À Raquel, mãe da Ruth, e seus pequenos, Linda, Pillar, João e Cândido, por formarem uma segunda casa para mim desde a adolescência.

À Aliny, por desde a graduação ser uma amiga tão presente e lembrar de mim nas salas cheias de oportunidades, por partilhar as belezas e os desafios da maternidade comigo.

À minha irmã Yasmim, por ser meu barquinho no meio da tempestade, por saber onde me encontrar, mesmo quando estou envolta de palhas, por me fazer ver beleza na vida.

Aos meus professores, Sayuri Grigório e Eleildo Alves, de quem recebi ensinamentos durante o período da graduação. Professores dedicados, acolhedores e críticos. À Sayuri pela leitura atenta deste trabalho e por estar sempre disponível para conversas, dúvidas, partilhas, pelo afeto e por ter me ensinado a amar literatura. Ao Eleildo por me ensinar sobre o prazer da docência no Ensino Básico e me tornar uma professora que ama a Educação.

À Prof.^a Luana Antunes, por me inspirar e trazer para mim a certeza de estar no caminho certo.

Ao grupo de estudos *LerAfrica* (2018), em especial ao Marcelo, quem me mostrou os primeiros textos de Dina Salústio.

À Maria do Carmo, minha amiga do mestrado, com quem partilhei angústias, cantigas e afeto, por ser uma grande fonte de inspiração para a vida.

À Nágila, minha amiga e irmã de orientação, que me ouviu falar incessantemente sobre as mesmas questões, por ser fortaleza no meio do caos, pelos trabalhos escritos e apresentados, por dividir a correria e, mesmo sem tempo, sempre ter disponibilidade para a nossa amizade.

À minha orientadora, Prof.^a Dra. Algemira de Macêdo Mendes, exemplo de força, pela disponibilidade durante esse período do mestrado.

Ao Prof. Dr. Ruan Nunes pela disponibilidade para estar na banca e por todo o acolhimento nesse percurso árduo do mestrado, pela leitura atenta no período de qualificação. Por me ajudar a prosseguir, partilhar suas experiências de mundo comigo, me ouvir, por ser um professor dedicado, crítico e amoroso.

À Prof.^a Dra. Assunção Sousa e Silva, quem já acompanho de longe com uma imensa admiração, por aceitar o convite para estar na banca, pela correção atenta no período de qualificação e por tecer as críticas necessárias com serenidade e afetividade.

À minha psicóloga, Aline Mendes, por ter tornado esse processo possível, mais leve e ser uma excelente profissional.

A todas as mulheres que antes de mim lutaram para que hoje eu pudesse ter um lugar de fala.

Ao grupo de extensão *Crítica feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade*, pela potência, pelas reflexões e debates necessários sobre a condição da mulher na literatura e na sociedade.

Ao Programa de Pós-Graduação da UESPI, que resistiu incansavelmente num período obscuro no mundo e no Brasil, que estava sob as mãos de um governo genocida, que enfim, cessou. Viva a Universidade Pública! Que possamos avançar.

À bolsa de mestrado acadêmico, sem a qual não seria possível o desenvolvimento desta pesquisa.

Finalmente, de maneira especial, agradeço à escritora Dina Salústio, que desvelou um novo mundo para mim, um mundo literário (mas não só) onde as histórias de mulheres se assemelham às mulheres de minha família, por ter sido tão gentil e atenciosa ao nos conhecermos na Bienal do Livro do Ceará em 2018.

“A mãe Caú tinha muita sorte. A mãe da minha mãe, num sabe? A gente não tinha mistura, né? Nada pra comer. Aí eu dizia assim, 'mãe Caú, a senhora espera aí que eu vou pegar uns peixe lá na lagoa, mas eu só chego de tarde porque é longe.' E ela dizia: 'tá, meu filho, o que pegar, tá bom.' Descia lá no terminal do Antônio Bezerra, e andava 3 km pra chegar na lagoa. Aí no caminho a gente ia fazendo a vara, pegando a isca com os galhim. Nesse dia, eu peguei 9 piau, um atrás do outro no mesmo canto. Já ia dar meio-dia, e eu 'bora voltar porque esse tanto já tá bom'. Chegava e dizia: 'mãe Caú, a senhora tem muita sorte porque quando a gente tava aqui, e a senhora não morava aqui, eu ia pescar no mesmo canto e não pegava nada. Agora que a senhora tá aqui, eu sempre que vou, pego.' Aí quando tava acabando, ela dizia: 'meu filho, já tem que ir pegar mais peixe.' Eu ia e pegava. A presença dela fazia eu pegar os peixe. Ela tinha os dois dedos pregadim um no outro assim (mostrando com as mãos). E a minha mãe era a Sebastiana. Ela ficava doida quando a gente cantava assim (cantarolando): 'convidei a comadre Sebastiana, pra dançar um xaxado na Paraíba, e cantava A, E, I, O, ipslone, ela veio com uma dança diferente, e pulava que só uma guariba.' Era bom.”

Antonio Queiroz, meu avô

*Dói-me que a folha em branco
não exija nada
não grite palavras
não risque a pele
não acorde sentidos
não rasgue a paz
Dina Salústio*

RESUMO

A obra literária *Veromar* (2019), da escritora cabo-verdiana Dina Salústio, propõe a reflexão de temas situados nos estudos literários, culturais e de gênero. A narrativa acontece em *Veromar*, uma cidade sem mar, fundada por um grupo de operários, que saudosos de sua terra de origem, sonhavam em ver novamente o mar. Os elementos de pertencimento, saudade e a condição do ilhéu estão presentes no enredo a partir da fundação da cidade. A história é narrada na praia, por uma professora de latim, para os seus alunos. A narradora transita entre a descrição da cidade, dos seus mistérios, a vida de três estudantes protagonistas moradoras de *Veromar*, Aurora, Simprónia e Sofia, e de outros personagens da cidade, tais como: a Bruxa que adota Simprónia, o padre, e Tixa, uma das alunas que comete suicídio no mar por sofrer sequenciados abusos familiares. Portanto, lançaremos um olhar atento para as imagens traçadas pela narrativa no que diz respeito aos aspectos de gênero frente à estrutura patriarcal. O fio condutor de nossa pesquisa será a insurgência feminina ao deparar-se com a violência decorrente das opressões patriarcais. Assim, analisaremos o percurso das personagens através de elementos que se interrelacionam para a construção da narrativa. Desse modo, temos como objetivo geral: analisar a condição e as ações de insurgência da mulher no romance *Veromar*, de Dina Salústio, bem como as marcas do patriarcado via crítica dos estudos literários, pós-coloniais e de gênero. Como objetivos específicos: a) investigar aspectos da condição feminina a partir da representação das histórias das personagens na obra *Veromar*; b) identificar como os aspectos característicos do realismo animista confluem para as ações de insurgência feminina na obra; c) caracterizar de que modo o enredo condensa aspectos sócio-históricos e culturais da nação cabo-verdiana. Os capítulos fundamentam-se na crítica dos estudos literários, pós-coloniais e de gênero, sendo estes os principais teóricos: Bonnici (1998); Fonseca e Moreira (2007); Hall (2006); Bhabha (1994); Ferreira (1989, 1987); Monteiro (2016); Serra e Deus (2021); Crenshaw (2002); Abdala Júnior (2007); Gomes (2008, 2010, 2019 e 2020); Salgado (2008); Kutter (2020); Carneiro (2005), Ribeiro (2019); Fernandes (2021); Quijano (1997); Lugones (2019); Fanon (2008); Ferreira (1980); Cabral (2011); Spivak (2010); Bourdieu (2014); Saffioti (2015); Saffioti e Almeida (1995); Duarte (2010); Tutikian (2007); Taborda (2007); Silva (2018); Schøllhammer (2013) e Garuba (2012). Consideramos que a obra *Veromar* (2019) traz aspectos relevantes, no que se refere às relações assimétricas de poder e às relações de gênero, não só evidenciando as marcas da hegemonia patriarcal, mas contribuindo para a desarticulação dessa hegemonia, tendo em vista que a literatura se constitui como espaço de confronto. Dessa forma, há uma subversão em dois sentidos: autora e personagens desestruturam as delimitações de seus espaços, buscando recriar possibilidades para uma coletividade de mulheres, que enfrentam as estruturas opressoras.

Palavras-chave: Literatura cabo-verdiana. Animismo. Violência de gênero. Dina Salústio. *Veromar*.

ABSTRACT

The literary work *Veromar* (2019), by Cape Verdean author Dina Salústio, invites reflection on themes within literary, cultural, and gender studies. Set in Veromar, a city without a sea, founded by homesick workers longing to see the ocean again, the narrative unfolds through the voice of a Latin teacher who tells the story to her students on a beach. The plot explores themes of belonging, longing, and insular identity, weaving the lives of the city's residents, including three central students, Aurora, Simprónia, and Sofia, as well as figures like the Witch who adopts Simprónia, the priest, and Tixa, a student who takes her life in the sea after enduring continued family abuse. This study focuses on the images crafted by the narrative concerning gender dynamics within a patriarchal framework. The central thread of the research is the representation of female insurgency in the face of patriarchal violence. Our main objective is to analyze the condition and insurgent actions of women in *Veromar*, as well as the marks of patriarchy through the lens of literary, postcolonial, and gender criticism. Specific objectives include: a) investigating female conditions through the characters' stories; b) identifying how elements of animist realism contribute to female resistance; and c) examining how the narrative reflects Cape Verde's socio-historical and cultural context. The research draws on theorists such as Bonnici, Fonseca & Moreira, Hall, Bhabha, Crenshaw, Gomes, and others. We argue that *Veromar* highlights asymmetrical power and gender relations, while also challenging patriarchal hegemony. Literature thus emerges as a site of resistance, where both author and characters disrupt boundaries and reimagine collective possibilities for women confronting oppression.

Keywords: Cape Verdean literature. Animism. Gender violence. Dina Salústio. *Veromar*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A LITERATURA EM CABO VERDE: PERSPECTIVAS CRÍTICAS	21
2.1	As literaturas pós-coloniais e o patriarcalismo	21
2.2	Percurso da literatura cabo-verdiana	30
2.3	Mulheres-ilhas: vozes insurgentes	38
2.4	O caso de Dina Salústio na literatura contemporânea	43
3	ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE: DE VEROMAR PARA CABO VERDE	48
3.1	Aspectos sócio-históricos e a condição da mulher	48
3.2	Infâncias roubadas pelo colonialismo e a identidade cabo-verdiana	53
3.3	A estética animista	64
3.4	O animismo em <i>Veromar</i>	72
4	MULHERES QUE INSURGEM EM VEROMAR	78
4.1	Transposição de poder entre mulheres	78
4.2	A violência de gênero e a insurgência de mulheres	83
4.3	A metamorfose de Aurora: um monstro contra o patriarcado	92
4.4	Uma nação desvelada: a exposição dos abusadores	94
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
	REFERÊNCIAS	105

1 INTRODUÇÃO

*Mulheres amachucadas. Homens maltratados.
Crianças espancadas, de cabeças e mãos
rebetadas, sorrisos desfeitos e olhos vazados.
Éramos um povo de brandos costumes.
Mortes anunciadas. Prazos que se cumprem.*
Dina Salústio

Este trabalho concentra-se na insurgência de mulheres representadas no terceiro romance da escritora cabo-verdiana, Dina Salústio, intitulado *Veromar*, lançado em 2019 pela editora *Autora e Rosa de Porcelana*. Neste enredo, Dina Salústio cria a identidade de Veromar como quem cria a identidade do cabo-verdiano. São os descendentes dos marinheiros que definem o nome da cidade de Veromar, pois, com saudade do arquipélago, têm como único desejo o retorno para ver o mar.

É do concílio, desses ilhéus sem mar, que a cidade é criada. Mas são as mulheres, as protagonistas da história, são elas que iniciam e encerram o romance, e que recontam a história de *Veromar* para as outras gerações. É pela voz de uma professora que a cidade é delineada e, por esta mesma voz, o romance encerra-se. A narradora em terceira pessoa é uma professora de latim que discursa a trama romanesca para os seus alunos à beira da praia. *Veromar* é uma carta de amor a Cabo Verde pelos olhos de uma professora, esta com a sua identidade emprestada à narradora.

A escrita literária “é um ato de criar alma, é alquimia” nas palavras de Glória Anzaldúa (2000, p. 232), em “Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo”. A intelectual nos diz: “Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você” (ANZALDÚA, 2000, p. 232). A partir dessa reflexão, começamos a delinear o caminho de entrada para a análise da obra de Dina Saústio.

Veromar é uma representação do que não pode ser apagado em Cabo Verde, é a reescrita de uma realidade que brutaliza os que estão à margem, mulheres e crianças, ao passo em que fala sobre pertencimento. A cidade é definida pelos elementos que ela não possui, o mar, os pescadores, os marinheiros: “A cidade do interior chamava-se mesmo Veromar. Não tem mar, nem gaivotas. Por ali não se vê barcos nem se ouve falar de marinheiros de namoro com as raparigas; não correm

anedotas de pescadores [...]” (SALÚSTIO, 2019, p. 35-36). Apesar dessa descrição, os habitantes de Veromar em muito se assemelham aos cabo-verdianos.

Para essa Cabo Verde, longe do mar e sem gaivotas, a narradora a contar a história de outras mulheres, concede ao fim, talvez não o perdão, mas pelo menos a absolvição à cidade, e por consequência, à própria nação cabo-verdiana pela vida de mulheres e crianças ceifadas: “Ela escolheu falar sobre a história de Tixa, uma antiga aluna, campeã de natação que tinha sido levada pelo mar e nunca mais fora achada, por culpa de uma cidade que a ignorara. Talvez não a cidade, mas os seus moradores – acrescentou, começando já o processo de amar a cidade de Veromar” (SALÚSTIO, 2019, p. 289). Apesar da declaração de amor à Veromar, o enredo não perdoa os abusadores, considerando que no desfecho da obra, eles não terminam impune.

Em consonância com Anzaldúa, consideramos que a literatura tem o poder de reescrever a história de povos subalternizados e que as literaturas dos países emergentes colocam em cena problemáticas sociais invisibilizadas. Assim, a literatura, como todas as manifestações artísticas, possui diálogo com a história e com o contexto social em que está inserida, visto que na visão bakhtiniana, “o diálogo das linguagens não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 161).

A lírica na epígrafe que desperta esta dissertação pertence à Dina Salústio, intitula-se “Estranha-me que aragens e arrepios...”, e nos traz a voz de um eu-lírico que enxerga a escrita como uma condição de sua existência: “Dói-me que a folha em branco/ não exija nada/ não grite palavras/ não risque a pele/ não acorde sentidos/ não rasgue a paz”. A literatura como fenômeno artístico e situado socioculturalmente tem o poder de rasgar a paz, o silêncio, como nos diz Salústio.

Tendo em vista um contexto universal de violência contra a mulher em um mundo em que o patriarcalismo é dominante, este tornou-se um tema recorrente nas literaturas das diversas partes do mundo. As obras de escritoras que trazem a ficcionalização dessa temática são narrativas que resistem no espaço pós-colonial, a exemplo: em Moçambique, ecoam as vozes, em destaque, de Lília Momplé, Paulina Chiziane, Noémia de Sousa e Sónia Sultuane; em Angola, se destacam, Alda Lara, Ana Paula Tavares e Djaimilia Pereira de Almeida; em Guiné-Bissau ressoam as vozes de Odete Semedo e Gisela Casimiro; em São Tomé e Príncipe inundam as

literaturas de Conceição Lima, Olinda Beja e Alda do Espírito Santo; por fim, no cenário de Cabo Verde, destacam-se, Orlanda Amarílis, Vera Duarte e Dina Salústio.

Salústio nos conta, em entrevista concedida à Simone Gomes (2008), que escreve para dar reconhecimento às “[...] mulheres cabo-verdianas que trabalham duro, que fazem o trabalho da pedra, que carregam água, que trabalham a terra, que têm a obrigação de cuidar dos filhos, acender o lume. Quis prestar uma homenagem a esta mulher [...]” (GOMES, 2008, p. 218).

Identificamos na fala da escritora uma postura política e social anunciada: o compromisso para romper com o silenciamento das mulheres, que, por vezes, é naturalizado e mascarado como uma simples forma de “silêncio” ou de “quietude”. O processo de invisibilidade do labor e da contribuição das mulheres para o desenvolvimento social há tempos apaga e exclui as histórias, as vozes e as “escrevivências”¹ de mulheres. Luana Antunes (2015) ao se referir à escrita salustiana, em seu artigo “A voz da noite: subversão feminina na escrita de Dina Salústio” (2015), discute a potência subversiva da escrita feminina:

[...] a prática da escrita opera como um instrumento para o autorreconhecimento do sujeito feminino e construção de sua autonomia diante de sua história individual, sempre imbricadas em outras, coletivas. Essa literatura de mulher que desenha, em letra, o corpo feminino e que à luz da noite ritualiza a palavra-fêmea, é uma importante expressão da subversão da subalternidade feminina. (ANTUNES, 2015, p. 65).

Dina Salústio reescreve “histórias apagadas ou mal contadas” (ANZALDÚA, 2000, p. 232), considerando, pois, que as sociedades colonizadas foram vítimas do discurso de uma “história única” (ADICHIE, 2018), contada pelos colonialistas. Adichie (2018) postula que o conceito de “história única” é a ideia, perspectiva ou narrativa única sobre a história de um povo, com suas culturas e tradições. A autora argumenta que existem consequências quando não há diversidade de perspectivas, sobretudo da invisibilização da voz dos próprios povos sobre os quais se contam a história, o que pode levar a uma visão distorcida ou incompleta da realidade. Nesse viés, a epígrafe que inicia *Veromar* (2019) nos aponta para um movimento de contradiscurso da perspectiva de uma única história: “Não há histórias de exclusivamente um corpo,

¹ Conceito postulado pela Prof.^a Dra. Conceição Evaristo situado no campo da literatura afro-brasileira produzida por mulheres.

de apenas um homem, de uma única mulher, ou de somente um lado.” (SALÚSTIO, 2019).

Nos contextos de disputas de vozes e invisibilização histórica de figuras femininas, na maioria das sociedades, em todas as áreas do saber, sobretudo na conjuntura dos países marcados pelo colonialismo, a literatura de mulheres insurge como desestruturação do sistema colonial e patriarcal, semelhantemente, insurgem suas personagens. De acordo com Carmen Lucia Tindó Secco, em *A magia das letras africanas*, a literatura constitui-se como:

Uma instância crítica de reflexão sobre a história, reinventa, ficcionalmente, a realidade e, assim, problematiza questões existentes nas sociedades. Os estudos literários, hoje, atentos aos novos paradigmas das Ciências Humanas, procuram analisar as obras de ficção, utilizando-se de teorias que lhes permitam a interpretação do literário e do histórico, do fictício e do imaginário, tendo em vista a fronteira que separa, hoje, esses conceitos. (SECCO, 2021, p. 74).

Por essa razão e por muitas outras, cada vez mais estudos sobre Dina Salústio e sobre a literatura cabo-verdiana tornam-se necessários. Sob esse ângulo, nosso recorte de pesquisa nasce do interesse em estudar como se dá a insurgência de mulheres frente ao patriarcado na literatura de Dina Salústio, especificamente com base na análise do romance *Veromar* (2019), considerando aspectos literários, culturais e históricos.

O desejo por enveredar nesta pesquisa surgiu ainda no Curso de Graduação em Letras Licenciatura Plena, da Universidade Estadual do Ceará (UECE), no qual foi desenvolvida como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), a análise da subversão feminina presente nos contos da obra *Mornas eram as noites* (1994), de Dina Salústio. Buscamos, assim, dar a sequência a pesquisa iniciada outrora com a análise do romance proposto.

Destacamos aqui, duas importantes contribuições para esta jornada: a oportunidade e a motivação oferecidas pela professora de Literatura Comparada, Prof.^a Dra. Sayuri Matsuoka, para estudar literaturas africanas na Universidade Estadual do Ceará (UECE), mesmo com a ausência da disciplina na grade curricular. Ademais, a atuação do Grupo de Estudos LerÁfrica (2018), da Universidade Federal do Ceará (UFC), em sua importância para a expansão dos debates e estudos relacionados às literaturas africanas, do qual participei.

Em nossa trajetória acadêmica, compreendemos a importância da ampliação dos estudos de literaturas africanas e afro-brasileira em todas as universidades brasileiras, tendo em vista a interculturalidade presente entre Brasil e o continente africano. Consideramos que a difusão de estudos nessa área aliada à perspectiva de gênero contribui para a consolidação da posição de escritoras e intelectuais num campo predominantemente masculino, visto que a formação do cânone literário dos países que foram colonizados por Portugal é concebida de forma semelhante à construção do cânone literário brasileiro: expressivamente masculino, tanto no que se refere às personagens, quanto aos escritores das obras.

O cenário colocado para a escrita de autoria de mulheres tem sido modificado através da persistência de pesquisadores/as que se posicionam numa perspectiva contra hegemônica, sabendo que o processo de exclusão de escritoras dos espaços de poder não é por acaso, “isso porque todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa”. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13).

A quem serve a exclusão de vozes e escritas de mulheres, a quem serve uma manutenção do apagamento da existência de mulheres? É preciso questionar as restrições impostas às expressões da permanência da vida de mulheres que é, em último caso, a perpetuação da violência física contra o direito de viver, que nos apaga, fisicamente da existência e que, simbolicamente é reproduzida no ato de nos apagar da memória e dos espaços de poder.

Precisamos salientar que a exclusão de mulheres não ocorre por uma questão de qualidade literária, mas, sim, por uma busca constante de cercear os direitos e as vozes de mulheres. Desse modo, a escrita de autoria feminina incorpora para se efetivar no mundo um ato de transgressão. Entendemos que o apagamento de mulheres da história é a perpetuação de um sistema opressor em que apenas homens dominam a pena da palavra.

De acordo com Edward Said (2005), o intelectual “tem sempre a escolha de situar-se do lado dos mais fracos, dos menos representados, dos esquecidos ou ignorados, ou então do lado dos mais poderosos”. (SAID, 2005, p. 43-44). Assim, em nossa pesquisa, para além dos procedimentos analíticos da estética literária, assumimos um posicionamento ideológico, político e ético com a expansão das literaturas de autoria de mulheres, por acreditarmos na importância do

reconhecimento escritoras e intelectuais, sobretudo, no que concerne às literaturas africanas, tendo em vista o projeto global hegemônico de marginalização dessas escritoras.

É importante dizer que os estudos pós-coloniais propõem experiências diversas dos contextos africanos, asiáticos e ameríndios, a partir de descentralizações numa perspectiva interdisciplinar que envolve novas práticas metodológicas nas ciências humanas, sociais e na literatura, com estudos que abrem o diálogo entre negritude, colorismo, diáspora, psicanálise, gênero, estudos *queer*, dentre outros, considerando o hibridismo na produção intelectual. “É a partir desse lugar híbrido do valor cultural – o transacional como o tradutório – que o intelectual pós-colonial tenta elaborar um projeto histórico e literário.” (SAID, 1998, p. 272).

No pós-colonialismo compreende-se as estratégias que desestruturam a visão colonial. De acordo com Thomas Bonnici (1998), as literaturas pós-coloniais fundamentam-se em dois eixos: os escritores, inicialmente, passam por um período de consciência nacional e, depois, marcam a sua identidade distinta do império (BONNICI, 1998). Assim, as literaturas pós-coloniais possuem estratégias para resistir às ideologias colonialistas.

Na obra *Veromar* há a subversão de ideais colonialistas a partir da abordagem de temas caros às mulheres historicamente, tais como: maternidade, aborto, abuso sexual, violência doméstica, orfandade, dentre outros. Outrossim, percebe-se que a trama romanesca de Dina Salústio possui marcas do realismo animista, estética literária evidenciada pelo escritor angolano Pepetela, no romance *Lueji, o nascimento dum império* (1989). Posteriormente, o termo foi postulado por Harry Garuba (2012), como uma estética epistemologicamente utilizada para a crítica analítica das literaturas africanas, frente ao realismo maravilhoso, fantástico e mágico, a fim de considerar as cosmovisões de países do continente africano. O realismo animista caracteriza-se como uma das estratégias literárias de resistência ao colonialismo.

Com base no exposto, intentamos discutir neste trabalho: a) de que modo a trajetória das personagens no romance *Veromar* representam narrativas insurgentes contra o patriarcado?; b) quais aspectos do realismo animista contribuem para a ideia de rasura da hegemonia masculina em *Veromar*?; c) por fim, quais são os símbolos vinculados às singularidades sócio-históricas e culturais de Cabo Verde no romance?

Para tanto, objetivamos analisar a condição e as ações de insurgência da mulher no romance *Veromar*, bem como as marcas do patriarcado via crítica dos estudos literários, culturais e de gênero. E, de forma mais específica: a) investigar aspectos da condição da mulher a partir da representação das personagens na obra *Veromar*; b) identificar como os aspectos característicos do realismo animista confluem para as ações subversivas de mulheres no romance; c) por fim, caracterizar de que modo o enredo condensa aspectos sócio-históricos e culturais da nação cabo-verdiana.

Esta pesquisa assume um caráter interdisciplinar em que o contexto de produção da literatura é considerado, visto que “a perspectiva pós-colonial nasce também de um sentido político da crítica literária. Os estudos teóricos do pós-colonialismo tentam enquadrar as condições de produção e os contextos socioculturais [...]”. (LEITE, 2013, p. 13). Com relação aos procedimentos metodológicos, esta pesquisa possui caráter bibliográfico e qualitativo, de acordo com a perspectiva de Gil (2008), na qual a pesquisa bibliográfica estuda um fenômeno com base em material já elaborado, constituído principalmente por livros e artigos.

Observados os temas presentes na obra que formam o objeto da pesquisa, escolhemos como teorias do aporte teórico, principalmente, os estudos feministas e os estudos pós-coloniais que, em momentos estratégicos da análise, dialogam com os estudos literários. Assim, destacam-se como categorias de análise e interpretação da obra os conceitos de invisibilidade, colonialismo, patriarcado, violência de gênero, maternidade, orfandade, bem como as antíteses – acolhimento, dororidade (PIEADÉ, 2018), que permitem a reflexão sobre o anulamento dessas práticas, sejam elas discursivas ou comportamentais.

O estudo sobre o animismo e as formas estéticas que a ele se avizinham, como o fantástico e o realismo mágico, trouxeram ao constructo teórico, conceitos importantes para a compreensão da vivência cabo-verdiana ficcionalizada em *Veromar*, e nos permitiram observar, numa perspectiva sócio-histórica, figuras como a Bruxa, intimamente ligada a estratégias de difamação, desvalorização e eliminação de mulheres que ousaram desafiar o poder patriarcal.

Dessa forma, esperamos contribuir para a difusão da literatura cabo-verdiana de autoria de mulheres a partir de uma reflexão que atravessa fronteiras e que espelha a realidade de diversas mulheres, numa linha tênue denunciativa entre ficção e

realidade. Buscamos, também, expandir as investigações relacionadas à estética do realismo animista, considerando que é um conceito ainda em formulação.

Este trabalho é relevante para os estudos de gênero no que diz respeito à investigação e consolidação de escritoras na crítica literária, pois estudar autoras contemporâneas que foram (e ainda são) excluídas pelo cânone literário mundial é uma maneira de trazer à memória tantas outras escritoras que não foram reconhecidas em seu trabalho e que devem ter a contribuição de sua produção sociocultural preservada e difundida.

Para consubstanciar as análises e interpretações, fundamentamo-nos em artigos, dissertações, teses e livros que revisitam aspectos importantes para a análise da obra salustiana. Dentre os aportes teóricos, estão: as perspectivas literárias relacionadas ao contexto social (ANZALDÚA, 2000), (CANDIDO, 2018), (BAKHTIN, 2002); o conceito de pós-colonialidade e identidade (FANON, 2008); (HALL, 1996, 2006), (SPIVAK, 2010), (CABRAL, 2011), (BHABHA, 1994); a produção das literaturas pós-coloniais (BONNICI, 1998), (LEITE, 2013); a relação entre Cabo-Verde e Brasil (ANDRADE, 2009), (MONTEIRO, 2016), (BRITO, 2022); as características das literaturas africanas e do contexto de produção, com ênfase na literatura produzida em Cabo Verde (MATA, 1995, 2013), (FERNANDES, 2021), (FONSECA; MOREIRA, 2007), (FERREIRA, 1980, 1987, 1989), (LARANJEIRA, 2015), (TUTIKIAN, 2006, 2007, 2008), (GOMES, 2008, 2019, 2020), (ABDALA JÚNIOR, 1999, 2007), (SERRA e DEUS, 2021), (SALGADO, 2008), (KÜTTER, 2020), (SECCO, 1999, 2021), (ANTUNES, 2015).

Nos apoiamos também nos estudos sobre as consequências sociais da colonialidade (QUIJANO, 1997); (LUGONES, 2019), (KILOMBA, 2020), (OYĚWÙMÍ, 2021), (SEGATO, 2011); a estrutura do patriarcado (FEDERICI, 2004), (BOURDIEU, 2014), (SAFFIOTI, 2015), (SAFFIOTI, ALMEIDA, 1995); a violência de gênero representada nas literaturas africanas (SCHØLLHAMMER, 2013), (SILVA, 2018); o conceito de epistemicídio (SANTOS, 1997), (RAMOSE, 2011); (CARNEIRO, 2005); o perigo de uma história única (ADICHIE, 2018); a exclusão das mulheres do cânone literário (DALCASTAGNÈ, 2005, 2012); a criticidade e postura do intelectual (SAID, 2005); a tradição e a oralidade nas literaturas africanas e afro-diaspóricas (HAMPÂTÉ BÂ, 2010), (MARTINS, 2003), (EVARISTO, 2008); as perspectivas de realismo animista (PEPETELA, 1989), (GARUBA, 2003, 2012), (SUELI SARAIVA, 2007, 2011),

(WITTMANN, 2012), (BAMPOKY, 2020), (VERGER, 2002), (PINTO, 2021); a distinção dos gêneros que compõem a literatura fantástica (TODOROV, 2010), (BESSIÈRE, 1974); a definição de realismo mágico (CARPENTIER, 2009).

Em verificação ao Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, localizamos oito trabalhos que versam sobre a literatura de Dina Salústio, seja de forma isolada, seja numa perspectiva dos estudos comparados, as teses: *Caleidoscópio de Cenas: narrativa de autoria feminina e reflexão sobre o espaço sociocultural em Cabo Verde* (2004), de Sonia Maria Santos; *Memória e loucura: o movimento da insularidade em A louca de serrano, de Dina Salústio* (2010), de Letícia Nunes Gomes; *Entre dois mundos: a loucura feminina nos romances A louca de Serrano, de Dina Salústio, e O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane* (2013), de Juliana Primi Braga, e *Corpos dilacerados: a violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras* (2018), de Franciane Conceição da Silva.

Citamos, ainda, as dissertações: *Literatura e representação social das mulheres em Cabo Verde: vencendo barreiras* (2010), de Sonia Maria Alves de Queiroz; *Literatura cabo-verdiana e discussão de gênero: propostas para masculinidades e feminilidades em obras de Evel Rocha, Germano Almeida e Dina Salústio* (2012), de Mauricio Oliveira Rios; *As faces da cabo-verdianidade contadas e cantadas através da morna salustiana* (2020), de Klebia de Araújo, e *A Louca e a Rainha: travessias literárias nas obras de Emília Freitas e Dina Salústio* (2022), de Tais de Victa Rocha.

No entanto, até a presente pesquisa podemos afirmar que ainda não há pesquisas de dissertação ou teses de doutoramento publicadas especificamente sobre a obra *Veromar*, tendo em consideração seu lançamento recente, em 2019. Razão pela qual esperamos contribuir para o campo da crítica literária acerca da obra da escritora Dina Salústio, a partir das discussões sobre insurgência feminina ao deparar-se com a violência decorrente das opressões patriarcais vivenciadas pelas mulheres no romance que elegemos como *corpus* desta pesquisa.

Para tanto, após a “INTRODUÇÃO”, nosso trabalho está dividido em três capítulos, respectivamente, o capítulo dois, intitulado “A LITERATURA EM CABO VERDE: PERSPECTIVAS CRÍTICAS”, dividido em quatro subtópicos, a saber, “As literaturas pós-coloniais e o patriarcalismo”; “Percurso da literatura cabo-verdiana”; “Mulheres-ilhas: vozes insurgentes” e “O caso de Dina Salústio na literatura

contemporânea”, em que nos dedicamos a trilhar o percurso da literatura cabo-verdiana, considerando o contexto das literaturas pós-coloniais e a relação entre formação da literatura e patriarcalismo nas ilhas.

No terceiro capítulo denominado, “ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE: DE VEROMAR PARA CABO VERDE”, contendo quatro subtópicos: “Aspectos sócio-históricos e a condição da mulher”; “Infâncias roubadas pelo colonialismo e a identidade cabo-verdiana”; “A estética animista” e “Animismo em *Veromar*”, nos concentramos em aspectos sócio-históricos que definem a condição da mulher cabo-verdiana, e como estes são representados em *Veromar*. Discutimos a condição do ilhéu e a identidade cabo-verdiana delineada por elementos culturais na obra, a exemplo, as cantigas infantis, o mar e as marcas da oralidade. Outrossim, nos debruçamos sobre a estética do realismo animista como estratégia de narração presente nas literaturas pós-coloniais e as nuances na cidade fictícia, envolvida no mar de crenças nativas e no sincretismo religioso.

No quarto capítulo, intitulado “MULHERES QUE INSURGEM EM *VEROMAR*”, composto pelos subtópicos: “Transposição de poder entre mulheres”; “A violência de gênero e a insurgência de mulheres”; “A metamorfose de Aurora: um monstro contra o patriarcado” e “Uma nação desvelada: a exposição dos abusadores”, analisamos a articulação entre a estética animista e a insurgência de mulheres em *Veromar*, frente as dores causadas pelo sistema patriarcal, que lhes rouba infâncias e sonhos. Nos concentramos, ainda, na relação de acolhimento e transferência de poder entre as mulheres na obra, e como este acolhimento contribui no processo de desenvolvimento e resistência.

Por último, nas “CONSIDERAÇÕES FINAIS” realizamos a compilação da análise empreendida, retomamos os conceitos discutidos ao longo da dissertação, tais como: a literatura de mulheres cabo-verdianas, a transgressão de personagens e criadoras, a pós-colonialidade, o realismo animista vinculado à perspectiva de resistência das literaturas pós-coloniais, a construção do sistema patriarcal fundamentada na relação colonizador e colonizado, dentre outras temáticas abordadas, e propomos a sequência da análise em pesquisas futuras.

2 LITERATURA EM CABO VERDE: PERSPECTIVAS CRÍTICAS

Sete mulheres. Nenhuma médica, nenhuma pianista, nenhuma atriz, nenhuma assunto de notícia. Possivelmente nenhuma delas mulher má. E se incendiassem a cidade?

Dina Salústio

Neste capítulo, nos dedicamos a apresentar o percurso da literatura cabo-verdiana no período pós-independência com perspectivas críticas no que diz respeito ao contexto sociocultural e literário no país. A literatura em Cabo Verde, de modo semelhante à literatura brasileira, é marcada por uma busca identitária à princípio, e possui movimentos literários que se destacam, a saber: a geração pré-claridosa, conhecida como romântico-clássica, em que se encontra o Nativismo, posteriormente, a publicação das revistas *Claridade* (1936), *Certeza* (1944), *Suplemento Cultural* (1958), *Raízes* (1977), *Ponto & Vírgula* (1983), *Canto Liberto* (1981) e *Mirabilis: de veias ao sol* (1991).

2.1 As literaturas pós-coloniais e o patriarcalismo

Em *Introdução aos estudos das literaturas pós-coloniais*, Thomas Bonnici afirma que, desde a sistematização da crítica pós-colonial em 1970, houve uma preocupação com o registro das literaturas escritas pelos povos nativos, nomeados de “primitivos” pelos colonialistas. Na teoria pós-colonial, busca-se entender as políticas do colonialismo e suas consequências duradouras para as ex-colônias, dentre as quais, podemos citar: a exploração econômica, a destruição cultural e a subordinação política.

Bonnici (1998) define as teorias pós-coloniais como um conjunto de perspectivas interdisciplinares que analisam como as relações de poder, dominação e exploração criadas pelo colonialismo afetam a produção de conhecimento, a identidade cultural e a representação política.

Nesse sentido, a teoria pós-colonial investiga as diferentes formas de dominação e hegemonia que surgiram a partir do colonialismo e como essas relações continuam a se manifestar no presente, com base na interdisciplinaridade entre diversas áreas do conhecimento, a saber: estudos literários, antropológicos, históricos, sociológicos e políticos, dentre outras. A teoria pós-colonial busca

desnaturalizar as narrativas históricas que foram impostas pelos colonizadores, trazendo para o centro a voz dos discursos subalternos e marginalizados.

Os europeus não consideravam as manifestações culturais dos povos originários, descartando suas crenças e seus valores, desse modo, esses povos foram subjugados para “A periferia da periferia” (MATA, 1995). No eixo dos estudos pós-coloniais, teóricos como Fanon, Said, Bhabha, Quijano, Hall e Spivak modificaram o panorama dos estudos eurocentrados com a estruturação de teorias pós-coloniais que seguem da margem para o centro.

Assim, as manifestações pós-coloniais nascem marcadas como contradiscurso, que resistem às hegemonias do poder colonial. Para Inocência Mata (1995), as literaturas africanas pós-coloniais funcionam como “contra-literatura porque constituíam, representavam, apresentavam e veiculavam contra-imagens e imagens inéditas do mundo africano: a terra, o homem, a história e a cultura, tentando reescrever o mundo africano” (MATA, 1995, p. 30). Esse procedimento é evidenciado nas literaturas nativas, todavia, de modo mais proeminente nas narrativas escritas por mulheres, que enfrentam além da colonialidade (QUIJANO, 1997) e subjugação dos povos nativos, a colonialidade de gênero (LUGONES, 2019).

María Lugones (2019) afirma que a colonialidade de gênero está baseada na lógica de dominação e exploração que constrói a história do colonialismo, na qual o conceito de gênero passou a ser uma categoria central de hierarquização social.

Ana Mafalda Leite ao falar da relação entre os sistemas literários no mundo pós-colonial, em *Ensaio sobre literaturas africanas* (2013) discorre que:

Se antes das independências as obras e os autores são enquadrados dentro do sistema literário da metrópole, posteriormente muitas das leituras tendem a situá-las intertextualmente devedoras de obras e movimentos literários europeus, tendo em conta o espaço matriz de colonização, o que, naturalmente é necessário fazer, mas não unicamente. A autonomização dos processos literários africanos de língua portuguesa, como por exemplo, a literatura latina e hispano-americana, as literaturas africanas noutras línguas e os intertextos da tradição oral, que são igualmente importantes para a caracterização dos aspectos especificamente regionais e nacionais diferenciadores. (LEITE, 2013, p. 8).

Nesse sentido, em consonância com Leite (2013), as literaturas pós-coloniais são marcadas por alguns aspectos comuns entre si, tais como: a heterogeneidade cultural, considerando que as obras refletem a diversidade cultural e linguística nativa; a resistência ao processo de colonização, com visões críticas e questionadoras; a

valorização da língua estrangeira como ferramenta de resistência, ao ser subvertida pelos nativos, dentre outros. A literatura cabo-verdiana assim como a literatura dos outros países africanos de língua portuguesa, ainda que com conjunturas de colonização distintas, está fortemente relacionada a uma construção identitária, situando-se como base para a afirmação nacional.

De acordo com a professora cabo-verdiana Fátima Fernandes (2021), as literaturas africanas escritas em língua portuguesa passaram a ter destaque no século XIX a partir da instalação da imprensa nas colônias portuguesas. Segundo Fonseca e Moreira (2007), o jornalismo desse período nas ex-colônias portuguesas “se pautava numa crítica severa à máquina colonial”. Esse sentido de resistência fundamentado na ação, na produção e na divulgação de ideais libertários apoia-se sobremaneira justamente nas questões identitárias para se fortalecer.

Manuel Ferreira (1989) propõe que as literaturas africanas dos países colonizados por Portugal emergem situadas em quatro fases distintas. Na primeira fase, o escritor está alienado culturalmente, pois torna-se alheio à situação do país de origem. A segunda fase vincula-se ao período em que o escritor nota a realidade em que está inserido, na qual propõe os primeiros aspectos de nacionalidade. Já na terceira fase, o escritor situa-se como consciente da situação de colonizado, de forma que se inicia um discurso contra as injustiças sociais. A quarta fase está relacionada à independência nacional, em que o escritor traz à tona temáticas vinculadas à africanidade e à colonização, como também observam Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira na obra *Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (2007).

A historiografia literária dos países africanos, fundamentada nos momentos citados por Ferreira (1989) e outros teóricos, se caracteriza pela publicação de obras literárias essenciais para a formação da literatura nacional nos cinco países, a saber: a publicação da revista *Claridade* (1936-1960), em Cabo Verde; a publicação do livro de poemas *Ilha de nome santo* (1942), de Francisco José Tenreiro, em São Tomé e Príncipe; o movimento “Vamos descobrir Angola” (1948) e a publicação da revista *Mensagem* (1951-1952), em Angola; a publicação da revista *Msaho* (1952), em Moçambique; e a publicação da antologia *Mantenhias para quem luta!* (1977), pelo Conselho Nacional de Cultura, em Guiné-Bissau.

Ao analisarmos a produção literária essa produção literária torna-se notório que o escritor pós-colonial se encontrava em um embate entre duas realidades inicialmente: as marcações da colonização portuguesa e as próprias origens culturais africanas. Fonseca e Taborda (2007) elucidam o processo de produção literária dos cinco países:

Em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, o escritor africano vivia, até a data da independência, no meio de duas realidades às quais não podia ficar alheio: a sociedade colonial e a sociedade africana. A escrita literária expressava a tensão existente entre esses dois mundos e revelava que o escritor, porque iria sempre utilizar uma língua européia, era um “homem-de-dois-mundos”, e a sua escrita, de forma mais intensa ou não, registrava a tensão nascida da utilização da língua portuguesa em realidades bastante complexas. Ao produzir literatura, os escritores forçosamente transitavam pelos dois espaços, pois assumiam as heranças oriundas de movimentos e correntes literárias da Europa e das Américas e as manifestações advindas do contato com as línguas locais. Esse embate que se realizou no campo da linguagem literária foi o impulso gerador de projetos literários característicos dos cinco países africanos que assumiram o português como língua oficial. (FONSECA; TABORDA, 2007, p. 2).

Assim, identificamos um conflito demarcado no campo literário entre as influências europeias e as influências nativas. Para Bonnici (1995), a emergência e consolidação das literaturas pós-coloniais “dependem de dois fatores importantes: (1) as etapas de conscientização nacional e (2) a asserção de serem diferentes da literatura centro imperial”. (BONNICI, 1995, p. 11).

Nesse sentido, as identidades dos povos nativos foram permeadas pela assimilação de valores culturais da metrópole como forma de sobreviver à truculência dos métodos de dominação. Fanon (2008) em *Pele negra, máscaras brancas* discute sobre a situação do colonizado nesse contexto de assimilação cultural:

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. O negro que conhece a metrópole é um semideus. (FANON, 2008, p. 35).

Esse quadro que opõe selva/civilização, progresso/atraso, desenvolvimento/subdesenvolvimento, para caracterizar a face da colônia mediante a metrópole, é outra grande falácia surgida no âmbito das apropriações colonizatórias que atende a uma série de demandas forjadas ideologicamente para consolidar, a

partir dessas relações, o complexo de inferioridade imputado aos povos subjugados. Para confrontar estados como esses, inicialmente, os autores pós-coloniais fazem a busca por uma identidade nacional, ainda com muitas marcas da colonização em seu discurso literário. Embora tenha sido abordada de modo mais proeminente nas primeiras publicações literárias, a questão identitária ainda transcorre os enredos das obras hodiernas, a exemplo, o romance proposto.

Em *Veromar*, quando a cidade será nomeada, os fundadores evidenciam a busca pela identidade:

– Não é justo que sejamos conhecidos como os moradores de lugar nenhum, do sítio perto do ponto A, junto do lugar B ou mais ou menos na zona C de qualquer coisa. As palavras apareciam soltas, sem dono e, seguramente, mais firmes do que quem as dizia. [...] a terra onde a gente vive é como um amigo ou um parente e se a gente não a chama pelo nome, não lhe dá um apelido, o mais simples que seja, é como se lhe votasse uma enorme indiferença. (SALÚSTIO, 2019, p. 38).

A necessidade de definir uma identidade pode ser vista na necessidade de nomear e de verificar injustiça no modo como as cidades vizinhas referiam-se à Veromar “como os moradores de lugar nenhum, do sítio perto do ponto A, junto do lugar B ou mais ou menos na zona C de qualquer coisa”. (SALÚSTIO, 2019, p. 38).

Ao nomear a terra, há uma ambientação diferente que mostra a relação dos homens com a cidade, como se ao receber um nome, a identidade começasse a ser criada: “sem saberem, os operários começaram a agir e a falar de forma diferente, como se com um nome aquele imenso pedaço de chão se fizesse mulher, se fizesse gente [...]”. (SALÚSTIO, 2019, p. 38). É interessante que o nascimento da cidade é marcado pela categoria feminina “se fizesse mulher” anterior à gente. Delineia-se a ideia de uma mátria, uma mulher. Esta é uma estratégia de resistência, em que se define o papel preponderante da mulher na construção sociocultural.

Em *Pós-colonialismo e Pós-modernismo em contexto pré-moderno e moderno*, Pires Laranjeira afirma que a identidade “se relaciona sobremaneira com o espaço cultural de que a literatura procede e cujos leitores imediatos com ela se identificam, isto é, a sua recepção e legitimação provém não do espaço da “literatura-mundo”, mas da comunidade imaginada de proximidade local, regional e nacional”. (LARANJEIRA, 2015, p. 36).

Nesse sentido, observar através das representações sócio-históricas proporcionadas pela literatura aos espaços identitários é também perceber o modo

como os contextos políticos e culturais atuam na configuração desses espaços. Em sua relação com espaço cultural, a identidade torna-se um elemento constitutivo de uma nação, mas não é algo findado e estável, é fruto da ideia de pertencimento e da relação com o outro em suas semelhanças e distinções, construída ao longo do desenvolvimento histórico.

Para Jane Tutikian (2006, p. 40), “as independências políticas e econômicas normalmente precedem a independência cultural que instaura, em última análise, a própria busca por identidade nacional”. Esse processo implica também um resgate da identidade transformada pelos atos colonizatórios. Um elemento que se destaca nessa busca é a presença das tradições orais.

Nas narrativas literárias dos países africanos, há elementos linguísticos considerados constituintes da oralidade, apresentando múltipla heterogeneidade textual: o português e os idiomas nativos. O que pode ser chamado também chamado de “terceiro espaço”, conceito formulado por Homi Bhabha em *O local da cultura*:

[...] faz, grosso modo, referência ao lugar da hibridação, onde surge, a partir de dois sistemas culturais díspares, um novo espaço, suficientemente afastado das culturas das quais provém, e capaz de adquirir uma entidade autônoma e de desenvolver a sua potencialidade produtiva e criativa com os seus recursos próprios. (BHABHA, 1994, p. 216).

Hibridização e terceiro espaço são conceitos fundamentais para entender as literaturas pós-coloniais. Bhabha (1994) propõe que a ideia de culturas puras e fixas não existem, pois são compostas de elementos em constante dinamicidade. A hibridização é o processo pelo qual são geradas novas tradições culturais no contato entre diferentes povos. O “terceiro espaço” é o lugar “entre culturas”, um lugar de contato. Nas literaturas pós-coloniais, este é o espaço no qual os sujeitos colonizados se confrontam com a cultura colonizadora e buscam uma voz nativa, um lugar de resistência e subversão.

A literatura pós-colonial é, portanto, uma forma de hibridização e criação de um terceiro espaço, que evidencia a diversidade cultural e subverte as hierarquias coloniais. O sujeito pós-colonial está neste “terceiro lugar”, este “terceiro espaço”, no âmbito sócio-histórico, tendo a cultura como um espaço de disputa em que ambas as partes avançam no espaço da interculturalidade para enxergarem e formarem as próprias identidades a partir da diferença ao outro. Há um processo de manutenção

das tradições de origem e paradoxalmente assimilação da violência colonial, o que explicita o embate identitário.

Para Stuart Hall (1996), em *Identidade cultural e diáspora*: “as identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento” (HALL, 1996, p. 60). O teórico afirma que a ideia de nação é uma forma de representação cultural e que a identidade do sujeito pós-moderno não é permanente, mas sofre transformações a partir da maneira como o sujeito vê a sua representação em diferentes sistemas culturais.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos no identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 1996, p. 13).

A preservação da memória cultural e da identidade de um povo é um modo de assegurar a manutenção de tradições, de maneira que a busca pelo apagamento da língua e das tradições de uma nação é retrato da violência colonial a fim de anular e manipular a memória histórica, e criar um povo sem identidade, ainda que não se trate de algo estável. A respeito do interesse colonialista na aniquilação da memória dos povos africanos, é bastante elucidativa esta afirmação de Conceição Evaristo:

Tentar apagar a memória coletiva de um povo é querer impossibilitá-lo de apoderar-se de sua história, é desejar torná-lo vazio, torná-lo realmente sem história. A luta de um povo para conservar, para retomar a sua memória confunde-se com a luta pela sua emancipação, pela sua auto-determinação. (EVARISTO, 2008, p. 8).

Nesse prisma de se situar contra o “colonialismo epistemológico” (FANON, 2008), que é marcado pela face de anulação do conhecimento e da cultura nativa, as mais variadas formas de literatura foram produzidas nos países africanos, de modo que grande parte dessa produção literária é considerada como forma de resistência e luta para subverter as imposições coloniais, contra os processos de hegemonia, fomentando reflexões sobre literatura, cultura e gênero.

Dentre essas formas de literatura, é preponderante a resistência das mulheres africanas frente ao regime patriarcal, assimilado pela colônia, que mostra as suas sequelas nas mais variadas áreas do conhecimento. Na perspectiva de Pierre

Bourdieu (2014), há na tessitura social a internalização dos atos de violência costurados pelas ações dos próprios dominadores, de modo que o enraizamento das forças de opressão aparece também nos atos dos próprios oprimidos ciclicamente, visto a reprodução de padrões de ambos ainda que em condição oposta.

A violência, para Bourdieu (2014), é dividida em dois modos: a violência simbólica e a violência visível. A violência simbólica se traduz como uma força exercida sobre os corpos sem o ato físico propriamente dito. Essa força encontra na estrutura social as molas propulsoras para a sua perpetuação. De acordo com o sociólogo, a violência simbólica:

encontra suas condições de possibilidade e sua contrapartida econômica (no sentido mais amplo da palavra) no imenso trabalho prévio que é necessário para operar uma transformação duradoura dos corpos e produzir disposições permanentes que ela desencadeia e desperta: ação transformadora ainda mais poderosa por se exercer, nos aspectos mais essenciais, de maneira invisível e insidiosa, através da insensível familiarização com um mundo físico simbolicamente estruturado e da experiência precoce e prolongada de interações permeadas pelas estruturas de dominação. (BOURDIEU, 2014, p. 61).

O controle das ações dos dominados é solidificado pela hierarquia de gênero. Porém, as mulheres estão na base dessa opressão, naturalizada nas mais sutis ações do cotidiano na sociedade brasileira e cabo-verdiana, seja no ambiente familiar, no campo profissional ou ao andar pelas ruas, por isso, essas são tidas como violências “invisíveis”, não palpáveis e subjetivas, tendo em vista sua naturalização na composição social.

Para além dessa violência que se faz de modo “não concreto”, temos a violência que se exprime também de forma visível, palpável e objetiva, se enunciando de maneira física ou sexual, tais como: abusos, agressões e feminicídios. Segundo o Instituto Cabo-verdiano para a Igualdade e Equidade de Gênero, a violência contra a mulher configura-se como todo ato que possa provocar danos físico, psicológico ou sexual, incluindo ameaças verbais, cárcere privado e castigos.

Nessa perspectiva, vemos o poder exercido pelo patriarcado apesar dos avanços para a equidade de gênero. A socióloga Heleieth Saffioti, em seu livro *Gênero, Patriarcado, Violência* (2015) destaca seis características do sistema patriarcal:

1 – não se trata de uma relação privada, mas civil; 2 – dá direitos sexuais aos homens sobre as mulheres, praticamente sem restrição. [...] 3 – configura um

tipo hierárquico de relação, que invade todos os espaços da sociedade; 4 – tem uma base material; 5 – corporifica-se; 6 – representa uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência. (SAFFIOTI, 2015, p. 58).

O sistema patriarcal marca diversas sociedades, através da privação, do abuso sexual, do abuso psicológico, das agressões físicas e verbais, da violência patrimonial e de tantas outras formas possíveis que têm sido relatadas ano após ano. De acordo com relatório realizado pela Organização Mundial da Saúde (OMS), uma em cada 3 mulheres em todo o mundo sofre violência de gênero, sobretudo as mais jovens, o que configura uma média de 736 milhões de mulheres vítimas de violência por parte de parceiros ou não parceiros.²

A violência simbólica estende-se à invisibilização da produção de mulheres, seja ela intelectual ou não. Mulheres são cotidianamente apagadas em seus feitos, e assim, na literatura não seria diferente. Vemos que no percurso da literatura cabo-verdiana, as mulheres são excluídas do cânone literário até o momento em que vozes passam a timidamente ter visibilidade, e apontam para a retomada da memória de outras mulheres.

Segundo Gomes (2008), 60% da população das ilhas é constituída por mulheres, uma ampla maioria que define tanto o caráter cultural, uma vez que é através das cantigas entoadas por elas que as tradições e os conhecimentos são repassados de geração em geração, quanto econômico, pelo seu desempenho nas atividades agrícolas. O reconhecimento dessa força faz-se sentir também nos âmbitos institucionais:

[...] a voz feminina, silenciada pela História da Literatura em Cabo Verde, tem propiciado o aparecimento de uma temática centrada na mulher, em suas ocupações, preocupações, dilemas e novas posturas (cumplicidade, curiosidade, liberdade, loucura, bruxaria, bebedeira, lesbianismo, prostituição, maternidade precoce, violência conjugal, abuso e prostituição infantis, pedofilia, machismo são linhas constantemente desenvolvidas pelas autoras). (GOMES, 2008. p. 155).

² O “Relatório global, regional and national estimates for intimate partner violence against women and global and regional estimates for non-partner sexual violence against women” foi desenvolvido pela OMS e pelo Programa Especial de Pesquisa e Desenvolvimento do PNUD, UNFPA, UNICEF, OMS, Banco Mundial e Treinamento em Pesquisa em Reprodução Humana (HRP) para o Grupo de Trabalho Interinstitucional das Nações Unidas sobre Violência contra a Mulher, Estimativa e Dados. Conferir em: <https://brasil.un.org/pt-br/115652-oms-uma-em-cada-3-mulheres-em-todo-o-mundo-sofre-violencia>

A escrita de Dina Salústio é uma chancela para o reconhecimento dessa força, na medida em que a escritora situa suas personagens nos âmbitos tradicionalmente reconhecidos como lugares de atuação da mulher para proporcionar ao leitor reflexões profundas e reformuladas sobre a condição sócio-econômica e cultural dessas mulheres.

2.2 Percurso da literatura cabo-verdiana

Os portugueses chegaram às ilhas de Cabo Verde no século XV. No entanto, a literatura cabo-verdiana não começou a se formar até o final do século XIX. Durante o período da independência de Cabo Verde em 1975, a literatura cabo-verdiana se expandiu significativamente, com novos escritores emergindo.

A literatura cabo-verdiana tem sido reconhecida internacionalmente, tanto pela sua qualidade artística quanto pelo seu valor sociocultural. A produção literária é feita em português e no crioulo cabo-verdiano, que se formou a partir da mistura de línguas africanas, portuguesa e de outros povos que passaram pelo arquipélago de Cabo Verde durante os séculos XV e XVI. Ou seja, é o resultado de um processo de criouliização, que é a transformação de uma língua europeia em uma nova língua com características africanas e crioulas – uma língua híbrida que se desenvolveu como resultado do contato entre culturas diferentes, conforme a noção de terceiro espaço proposta por Bhabha (1994).

A literatura em Cabo Verde inicia com a instalação da imprensa no século XIX. De início, nota-se uma busca por demarcação identitária com a representação de elementos socioculturais e a forte presença da tradição oral, considerando que o país possui duas línguas oficiais, o português e o crioulo cabo-verdiano.

Assim, o cotidiano das ilhas da nação cabo-verdiana se tornou tema da primeira geração literária, formada por um grupo de intelectuais, na Ilha de São Vicente, uma era constituída inicialmente por Baltasar Lopes da Silva (1907-1990), autor do romance *Chiquinho* (1947), Manuel Lopes (1907-2007), autor de *Os flagelados do vento leste* (1960), e Jorge Barbosa (1902-1971), autor de *Arquipélago* (1935), *Ambiente* (1941), *Caderno de um ilhéu* (1956) e *Poesia inédita e dispersa* – edição póstuma (1993), ambos fundadores da revista *Claridade* (1936-1960). *Claridade* é antecedida por escritores como Eugênio Tavares (1867-1930), Pedro Cardoso (1890-

1942) e o próprio Jorge Barbosa, que compõem o período chamado de Nativismo ou Romantismo-Clássico.

Segundo Abdala Júnior (2007), a literatura de Cabo Verde divide-se em dois períodos, que são marcados por uma produção literária antes da revista *Claridade* (1936-1960) e após a publicação. A *Claridade* é publicada em um momento em que o arquipélago enfrentava um período de grande depressão social e econômica, com duas longas estiagens, surtos de doenças, dentre outras questões, constituindo um ambiente desesperançoso. Baltasar Lopes, em entrevista a Michel Laban nos diz:

A revista nasceu para dar voz ao grupo que tinha um projeto... A situação estava insuportável... Tínhamos de intervir, mas perante a óbvia impossibilidade de emprego de meios de acção directa, que opção nos restava?... Seria a imprensa a nossa arma... a única arma possível, a escrita.³

Embora nasça com a perspectiva de ruptura com o Romantismo-Clássico e com a intenção de evidenciar a realidade das ilhas, o movimento *claridoso* não se autodeclara político, mas um movimento que negava a situação eminente, de acordo com Baltasar Lopes (1986). No entanto, abre caminhos para a publicação de autores cabo-verdianos e para as temáticas do arquipélago. Para Dina Salústio (2022), a *Claridade*, “não se pensou como um partido para a independência política. [...]” mas, abriu o caminho para que “surgisse o partido político que viria tornar possível a independência das ilhas, seja pela formação, seja pela exemplaridade, por um novo pensamento nas ilhas e sobre as ilhas”. (SALÚSTIO, 2022, p. 23).

Acentuando a relação entre Brasil e Cabo Verde, Fonseca e Moreira (2007) destacam que o movimento *claridoso* tem como uma de suas principais influências a literatura brasileira, sobretudo os autores da segunda fase do modernismo: José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. O poeta Manuel Bandeira também é considerado uma grande influência para a literatura cabo-verdiana, visto que muitos autores dialogam com a sua poesia marcada por um lirismo intimista, evasão e escapismo. Na *Claridade*, há uma busca por constituir um passado heroico para Cabo Verde, de forma que muitos poemas do período aludem ao mito grego “hesperitano”⁴.

³ Michel Laban, Entrevista com Gabriel Mariano. In: Cabo Verde – Encontro com Escritores, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992.

⁴ Quando os deuses partilharam a terra entre si, Atlântida coube a Posidon (Neptuno) que veio a casar-se com Clito, uma mortal, que tendo perdido os seus pais, aí vivia sozinha. Desse casamento nasceram dez filhos. Posidon dividiu a ilha em dez parcelas, deu uma a cada um dos filhos e atribuiu

A relação de identificação entre Cabo Verde e Brasil antecipa-se à *geração de claridosos*, considerando que em 1822 houve uma revolta na ilha de Santiago em que os cabo-verdianos exigiam união ao Brasil pós-independência de acordo com o fragmento de Elisa Andrade:

Sobre a revolta dos aldeãos de Ribeira de Engenho (Santiago) de 1822, escreve Rocha Martins na sua obra “História da Colónias Portuguesas, Academia das Ciências de Lisboa, Tip. da Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1933, p. 175: “Levedava uma revolução. Diversos indivíduos pretendiam que o povo se manifestasse para unir o arquipélago ao governo brasileiro.” [...] algumas pessoas procuravam constituir um partido ligado ao Brasil para onde queriam enviar uma delegação para solicitar a sua adesão ao plano: independência de Cabo Verde em união com o Brasil que acabara de proclamar a sua independência (1822). (ANDRADE, 2009, p. 209).

O mar, a seca e a colonização são traços evidentes na relação entre os dois países, representados também na literatura. A *Claridade* passou por hiatos em suas publicações, sendo realizadas de 1936 a 1937, 1947 a 1949 e, por fim, de 1958 a 1960. A geração *claridosa* alicerçou outros movimentos literários, tais como a revista *Certeza* (1944), a revista *Suplemento Cultural* (1958) e o *Boletim Cabo Verde* (1949-1965), tendo como principais poetas, António Nunes, Aguinaldo Fonseca, Gabriel Mariano, Onésimo Silveira e Ovídio Martins. No entanto, apesar da *Claridade* se constituir enquanto base da poesia em Cabo Verde, mostrando nuances do país, ela foi alvo de grandes críticas por não ter rompido com a visão colonialista, como aponta Eurídice Monteiro:

[...] Claridade surgiu no mês de Março de 1936 e em abril do mesmo ano tinha sido aberto em Cabo Verde o campo de concentração do Tarrafal. Portanto, não era possível ignorar a existência do colonizador, mas ainda assim o projeto claridoso vai optar por uma análise meramente culturalista e vai ignorar todo o processo político que estava então em curso. Com isso, toda leitura que é produzida sobre Cabo Verde não vai ultrapassar as perspectivas que o colonizador apresentar. (MONTEIRO, 2016, 119-120).

Como exposto por Monteiro (2016), o Tarrafal, também conhecido historicamente como “Campo Morte Lenta”, foi um campo de concentração criado aos moldes dos campos de concentração nazistas. É considerado um dos maiores símbolos de repressão contra os presos políticos, de colônias portuguesas, que se

a supremacia a Atlas. [...] O mito das Hespérides, estas ninfas do entardecer, que com a ajuda do dragão Ladon guardavam o jardim dos deuses, onde se encontravam as maçãs de ouro que a Terra tinha oferecido a Hera como presente de casamento, quando esta se casou com Zeus. (ANDRADE, 1998, p. 18-19).

opunham ao regime salazarista⁵, onde estivera preso inclusive o escritor angolano José Luandino Vieira (1935), que escreveu o importante romance histórico *Nós, os do Makulusu* (1967) enquanto ainda estava encarcerado. No entanto, o processo político não é representado nos poemas claridosos.

Assim, pelo caráter evasionista e escapista da geração, os escritores pós-claridade buscaram romper com a tradição literária vigente. O rompimento é marcado principalmente por dois escritores que até então participaram da revista, sendo eles, João Varela (1937-2007), pseudônimo de João Manuel Varela, que publicou *O primeiro livro de Notcha* (1975), e Corsino Fortes (1933-2015), autor de *Pão & fonema* (1975) e *Árvore & tambor* (1985), combatente da perspectiva evasionista, pois acentuava não só a questão da identidade nacional, mas, sim, do lugar de Cabo Verde no âmbito da nação africana.

A *Geração Certeza* (1944) se distancia da temática chamada criticamente de “parsagadista”, que faz alusão ao poema *Vou-me embora pra Pasárgada*, de Manuel Bandeira, e assume questões de cunho político, como mostra Fonseca e Taborda: “A problemática da identidade cabo-verdiana está presente na obra de Corsino Fortes. Porém, ao contrário dos “claridosos”, a nova poesia é uma expressão artística cuja formulação sugere e reflete a dinâmica do real e nela intervém”. (FONSECA; TABORDA, 2007, p. 21).

A revista *Certeza* publicou em 1944 e 1945, os exemplares do último número, que de acordo com Glória Brito (2022), foram apreendidos e extinguidos pela Censura da (PIDE). Porém, foram resgatados posteriormente. Com caráter claramente político, a geração *Certeza* possui o desejo de enraizar na terra de origem, como vemos no poema de Ovídio Martins, envolvido com a luta pela independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde ante o salazarismo colonialista, intitulado *Anti-evasão*: “Não vou para Pasárgada / Atirar-me-ei ao chão / e prenderei nas mãos convulsas / ervas e pedras de sangue. [...]” (MARTINS, 1962, p. 55).

Após a geração *Certeza* (1944), outras manifestações literárias foram construídas dentre elas, os movimentos: *Suplemento Cultural* (1958), *Raízes* (1977), *Ponto & Vírgula* (1983), *Canto Liberto* (1981) e *Mirabilis: de veias ao sol* (1991). É na

⁵ O salazarismo é o nome que se dá para o Estado Novo português, período ditatorial que foi iniciado em 1933, em Portugal, e finalizado em 1974 com a Revolução do Cravos.

década de 1980 em que as vozes de mulheres emergem com mais destaque na sociedade cabo-verdiana.

De acordo com Gomes (2020), a geração *Certeza* marcou a entrada de mulheres no *roll* da literatura nacional, mas é na geração *Mirabilis* que esse processo efervesce. Essa geração foi influenciada pela história e cultura de Cabo Verde, bem como pelo contexto social e político do país. A geração *mirabíllica* também foi uma resposta às lutas políticas que aconteciam em Cabo Verde no final dos anos 70 e início dos anos 80.

Segundo Gomes (2020) é nessa geração que se destacam nomes como Alice Wahnon Ferro, Alícia Borges, Ana Júlia Monteiro de Macedo Sança, Arcília Barreto, Dina Salústio, Eleana Lima, Lara Araújo ou Madalena Tavares, Lídia do Rosário, Luísa Chantre, Manuela Fonseca, Margarida Moreira, Maria Guilhermina, Maria José da Cunha, Maria Lídia do Rosário, Nely, Paula Martins, Vera Duarte, Maria Helena Spencer, Orlanda Amarílis, Ivone Aída Fernandes Ramos, Leopoldina Barreto, Maria Margarida Mascarenhas, Fátima Bettencourt, Haydeia Avelino Pires, Sara Almeida, Ondina Ferreira (Pseudônimo Camila Mont-Rond).

Em Cabo Verde, é válido salientar que ainda com o surgimento de escritoras, ainda há a influência da grande exclusão de mulheres. Destacamos a crítica de Lilian Paula Serra e Deus em seu trabalho intitulado *Orlanda Amarílis, Vera Duarte e Dina Salústio: a tecitura da escrita de autoria feminina na ficção cabo-verdiana*, que situa a ausência de escritoras na formação da revista *Claridade*:

Não obstante sua importante contribuição para o cenário artístico, cultural e político cabo-verdiano, a *Revista Claridade* não traz o nome de mulheres em suas publicações, o que evidencia a formação sobretudo, de uma literatura moderna muito calcada em vozes masculinas. Nesse sentido, *Claridade*, de certa maneira, reforça o patriarcalismo cabo-verdiano cujos pilares não se ancoram somente no colonialismo, mas estão também fincados nos assentos das tradições do arquipélago. (SERRA e DEUS, 2021, p. 224).

Assim, considerando a estrutura de um sistema literário que foi formado inicialmente sem a presença de mulheres, é sintomático que, na atualidade esse apagamento ainda seja um desafio. Fazemos, então, uma crítica semelhante à Academia Brasileira de Letras (ABL) que foi formada sem a presença de escritoras, tendo em vista sua maior inspiração na Academia Francesa de Letras que não permitia a inserção de mulheres. O processo de exclusão de escritoras dos espaços de poder não é coincidência. Essa exclusão é parte da colonialidade de gênero que

reproduz as relações patriarcais impostas à colônia e perpetradas nos estágios de descolonização. No que se refere a esse tema, Segato (2012) identifica três importantes posições no pensamento feminista:

O feminismo eurocêntrico, que afirma que o problema da dominação de gênero, da dominação patriarcal, é universal, sem maiores diferenças, justificando, sob a bandeira da unidade, a possibilidade de transmitir às mulheres não brancas, indígenas e negras, dos continentes colonizados os avanços da modernidade no campo dos direitos. Sustenta, assim, uma posição de superioridade moral das mulheres europeias ou eurocentradas, autorizando-as a intervir com sua missão civilizadora-colonial /modernizadora. (SEGATO, 2012, p. 116).

A constatação dessas posições denuncia a estagnação do processo histórico, no que se refere à manutenção de modelos patriarcais que, muitas vezes, impede a observação crítica das relações de gênero.

Nesse sentido, as mulheres foram excluídas da atuação na esfera pública em todos os países colonizados. Para Mata e Padilha (2007, p. 13), esse apagamento repete-se nos sistemas literários, porque “os textos como produtos simbólicos e como documentos do imaginário, [...] submetem-se aos mesmos aparatos de dominação impostos pelas ideologias hegemônicas”.

Eurídice Monteiro no estudo “Em busca de outros saberes: interculturalidade, intercâmbio e intertextualidade entre Brasil e Cabo Verde” (2016), afirma que há um projeto hegemônico que vincula o racismo colonial à opressão de gênero colonial, no contexto brasileiro e cabo-verdiano, e que nesse projeto do colonialismo, a mulher negra está numa posição interseccional: “Nós vamos encontrar a posição da mulher negra como a posição onde vão se concentrar todos os pólos da opressão, todo tipo de opressão vai ter sempre mais força nessa categoria”. (MONTEIRO, 2016, p. 122).

Segundo Crenshaw, a interseccionalidade, termo amplamente discutido na contemporaneidade, “é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação”. (CRENSHAW, 2002, p. 177). Para Patrícia Hill Collins, “a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente”. (COLLINS, 2021)

Nesse sentido, a questão da mulher na sociedade cabo-verdiana é também agravada pelo racismo. Cabo Verde, embora seja um país considerado mestiço e com

uma curiosa imagem de recepção hospitaleira e branda, como ironiza Salústio (2002): “éramos um povo de brandos costumes. Mortes anunciadas”, segundo o mito da democracia racial, não existe discriminação racial, por ter tido um processo de colonização distinto dos outros países africanos, visto que não era habitado até a chegada dos portugueses. Porém, não é isento de violentos casos de racismo.

Pires Laranjeira questiona em “O negro na claridade de Cabo Verde”, no qual analisa diversos textos racistas publicados em Cabo Verde: “Não há mesmo racismo ou não há estudos sociológicos capazes de comprovar essa tão propalada ‘democracia racial’?” (LARANJEIRA, 2020, p. 183). Como uma forma de mascaramento do racismo estrutural (RIBEIRO, 2019), em Cabo Verde e no Brasil, há a aceitação do mito da democracia racial criado e naturalizado pelo sociólogo Gilberto Freyre, somado a isso, há uma louvação ao processo de mestiçagem em ambos. Nesse projeto colonial e de idealização da imagem do colonizador, as mulheres negras foram não só escravizadas, mas destituídas de sua humanidade, violentadas sexualmente e obrigadas a parir filhos que eram tomados para o trabalho escravo.

A respeito da máscara da democracia racial que desconsidera esse percurso da mulher negra, Abdias Nascimento, teórico e ativista pan-africanista em *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista* pontua que a mestiçagem recebe outro nome: “estupro, assalto sexual à mulher negro-africana. Crime praticado há tempos sob a sanção de toda a estrutura sócio-religiosa e da moral cristã, que se tornou uma normalidade inscrita na categoria dos crimes legais (NASCIMENTO, 2019, p. 266).

É a partir dessa interação entre sistemas hegemônicos que se criou uma identidade nacional no Brasil e em Cabo-Verde, fundada em raízes coloniais que refletem em áreas distintas: no discurso da história oficial, que invisibiliza a atuação de mulheres negras; no cânone da literatura, que ainda insiste em apagar as vidas dessas mulheres; no racismo científico e em tantos outros âmbitos sociais e campos do conhecimento.

Assim, as mulheres negras foram invisibilizadas e tornadas em vítimas de epistemicídio, termo postulado pelo filósofo sul-africano Mogobe Ramose (2011), que se refere à destruição sistemática e intencional do conhecimento de uma determinada cultura, com a premissa de que essa cultura é inferior ou subordinada a outra,

associado à violência epistêmica e à colonização cultural. Assim, o epistemicídio marca o processo de apagamento e exclusão das contribuições culturais dissidentes da perspectiva ocidental. O conceito de epistemicídio é traduzido por Sueli Carneiro (2005) como:

[...] para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (CARNEIRO, 2005, p. 97).

O epistemicídio apaga as culturas e produções nativas, mas, sobretudo, invisibiliza as mulheres. De acordo com Oyèrónkẹ Oyěwùmí, socióloga nigeriana, na obra *A invenção das mulheres*, “as histórias do colonizador e colonizado foram escritas do ponto de vista masculino – as mulheres são periféricas, quando aparecem” portanto, “devemos reconhecer que a colonização afetou homens e mulheres de maneiras semelhantes e diferentes” (OYẸWÙMÍ, 2021, p. 185). Essa invisibilização é recorrente no campo literário nos cânones originários de sociedades patriarcais.

Gomes (2020), em seu estudo, “A escrita literária de Dina Salústio e Vera Duarte: resistindo à persistência de um cânone de perspectiva masculina”, afirma que mesmo com a revelação potente de diversas autoras cabo-verdianas, que tiveram suas obras reconhecidas internacionalmente numa escala, em que há pesquisas acadêmicas em torno dessas publicações, o apagamento da autoria feminina ainda é naturalizado em diversos contextos.

Gomes (2020) realiza um recorte das principais antologias publicadas desde o século XX, que constituem relevância para a crítica literária cabo-verdiana, iniciando pela *Antologia da ficção cabo-verdiana contemporânea*, organizada por Baltasar Lopes (1960), que não contém nenhum texto de autoria feminina, até as antologias *DiVersos* (2009) e *Poesia CV – Hoje, séc. XXI?* (2018), organizadas por Rui Guilherme Silva e António de Névada, e que não trazem, novamente, obra alguma de autoria feminina. Nas antologias em que há textos produzidos por autoras, a quantidade de mulheres é constantemente minoritária.

Assim, a pesquisa aponta para um “movimento de retração” na literatura de mulheres cabo-verdianas, pelo fato das antologias de Cabo Verde ou do Brasil (que

estejam inseridas na área dos estudos africanos) selecionarem pouquíssimas autoras para compô-las, mesmo que haja interesse acadêmico por parte dos pesquisadores. Em raras exceções, quando são inseridas, não ultrapassam a média de 20% da publicação, diferente dos escritores masculinos que estão sempre em grande maioria. A pesquisadora traz para os centros das discussões essas vozes que foram silenciadas:

Fazendo um retrospecto histórico para afirmar a necessidade de dar visibilidade cada vez maior à produção feminina (não tão “escassa” quanto se propala) [...] trago à memória uma importante mulher nascida na ilha de São Nicolau, comumente esquecida da crítica, e que inaugura as chamadas publicações africanas (“ultramarinas”) em língua portuguesa, antes mesmo do surgimento do prelo (1842) nas colônias: Antónia Gertrudes Pusich (1805, S. Nicolau-1883, Lisboa). (GOMES, 2020, p. 5).

Essa histografia fundamentada no epistemicídio mostra a força do apagamento da produção de mulheres, como vemos autoras invisíveis, a exemplo de Antónia Gertrudes Pusich, primeira mulher escritora, jornalista e diretora de periódicos em Cabo Verde, e que não aparece nos reconhecidos manuais de literatura. Destaca-se que Antónia Gertrudes foi uma das primeiras autoras africanas a ser publicada e a ganhar importância em Lisboa. Concebemos que, em linhas gerais, a crítica que nos dispomos a fazer corresponde a uma contestação das relações de gênero que permeiam a sociedade brasileira e cabo-verdiana vigente, e que desde a formação do cânone, tem ignorado e colocado nas sombras da memória literária nacional as escritoras.

2.3 Mulheres-ilhas: vozes insurgentes

As escritoras cabo-verdianas possuem uma grande importância social, bem como na promoção da igualdade de gênero e na luta pelos direitos das mulheres. Suas obras literárias retratam a vida em Cabo Verde, com suas tradições, costumes e a luta pela independência do país, numa perspectiva posicionada contra a violência patriarcal. Essas “Mulheres-ilhas” têm a palavra como estratégia de resistência.

“Mulheres-ilhas” é um termo que trazemos emprestado de Fabiana Grecco (2013), pois esta é a maneira como a pesquisadora interpreta o conceito de “Mulheres-sós”, em referências às personagens da escritora Orlanda Amarílis, postulado por Maria Aparecida Santilli (1985), bem como referido através da denominação de

mulheres enquanto “ilhas desafortunadas”, de Pires Laranjeira (1989), conforme nos mostra Grecco (2013):

As mulheres, portanto, nos contos de Orlanda, estão “sós”, nas palavras de Maria Aparecida Santilli (1985), ou ainda são “ilhas desafortunadas” como prefere Pires Laranjeira (1989). Ilhas, pois, com relação à diáspora/exílio, estão sempre separadas de seus companheiros, o sexo oposto está sempre ausente, na “terra-longe”. Quando permanecem, os poucos homens que ficam ou estão em idade avançada ou cometem algum tipo de violência contra elas. (GRECCO, 2013, p. 86).

Para nós, as “Mulheres-sós” são também as escritoras, que são tantas vezes apartadas e isoladas da esfera social, diante do sistema vigente. Muitas usaram pseudônimos na escrita, outras foram sequer mencionadas na história da literatura. Sós por não terem os mesmos direitos dos homens, o direito ao reconhecimento de sua produção literária em condição de igualdade. Elas são banhadas pelo mesmo mar, e assim, os seus textos rememoram as existências umas das outras. São solitárias na luta contra o patriarcado, mas a sua literatura une-se à escrita de outras mulheres e abrem caminhos para temáticas subalternizadas.

É quando emerge a geração *Certeza* e, posteriormente, a geração *Mirabíllica*, que os nomes de escritoras passam a ser revelados no arquipélago em antologias e outras publicações, mais precisamente na década de 70, autoras como: Orlanda Amarílis, Vera Duarte e Dina Salústio, que trazem em suas obras vivências de mulheres e situações que, até então, não eram abordadas ou se limitavam a perspectiva masculina. Como colocado por Abdala Júnior: “à 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”. (ABDALA JÚNIOR, 1999, p. 16).

Em confluência com essa perspectiva, destacamos a importância do estudo das obras de escritoras contemporâneas para que sejam reconhecidas também aquelas que foram vítimas da hegemonia masculina, indo de encontro ao memoricídio⁶ da contribuição intelectual e sociocultural de mulheres. Desse modo, tomamos as palavras da professora Fátima Fernandes em “Literatura cabo-verdiana: trajetórias em defesa da cultura e da identidade” (2021):

⁶ O termo memoricídio tornou-se reconhecido durante o XVIII *Seminário Internacional Mulher & Literatura*, utilizado pela Prof.^a Dra. Constância Lima Duarte ao referir-se ao apagamento das escritoras da História e da Literatura com o intuito de silenciá-las e invisibilizar suas produções intelectuais.

Na análise do processo de luta para a definição de um espaço e lugar autônomos, chegamos à produção dos autores da contemporaneidade, para observar que enfrentaram as estratégias de silenciamento e marginalização sofridas pelos agentes envolvidos na produção do discurso literário, a seu tempo controlado por sujeitos de poder. Tal processo conhece, atualmente uma riqueza e produção sem precedentes, onde se destaca a escrita de autoria feminina. (FERNANDES, 2021. p. 28).

A escrita de mulheres insurge nesse universo predominantemente masculino trazendo novas perspectivas. O *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* (1851-1932), no ano de 1854, atribui a primeira publicação literária em Cabo Verde à Antonia Gertrudes Pusich, de São Nicolau (ilha de António Pusich, governador de Cabo Verde e oficial de Marinha). Aparecem ainda no manual, os nomes de Maria Luísa de Sena Barcelos (Africana) e Gertrudes Ferreira Lima (Humilde Camponesa). Ao final dos de 1950, aparecem os nomes de Sílvia Crato Monteiro e Yolanda Morazzo no *Suplemento Cultural*, sucessivo ao movimento Claridoso. Yolanda Morazzo é ativa também em *Morabeza*, *Ponto e Vírgula* e *Arquipélago*. Todavia, ainda que tendo nascido das mãos de mulheres, o espaço literário ainda é território hostil para estas.

Dessarte, nessa conjuntura, a escrita de Dina Salústio se manifesta como uma força criadora de mundos, trazendo temas já muitos discutidos por poetas e prosadores cabo-verdianos, como a insularidade, a identidade e a regionalidade, porém pondo uma nova perspectiva que envolve tabus, violência de gênero, infância, maternidade, prostituição, loucura dentre outras temáticas. Concordamos, assim, com Lilian Paula Serra e Deus (2021) em “Orlanda Amarílis, Vera Duarte e Dina Salústio: a tecitura da escrita de autoria feminina na ficção cabo-verdiana”, no qual relaciona a escrita das três autoras em destaque:

Nesse sentido, Orlanda Amarílis, Dina Salústio e Vera Duarte são nomes que rasuram a constituição de um sistema literário homogêneo, centrado em autores homens. [...] Dina Salústio e Vera Duarte com um estilística peculiar e bastante significativa, ao repisar temáticas encenadas por Amarílis, dialogam com a autora e se impõem em meio a um contexto literário predominantemente masculino. (SERRA E DEUS, 2021, p. 226-233).

A autora Orlanda Amarílis Lopes Rodrigues Fernandes Ferreira (1924-2014), primeira prosadora cabo-verdiana, nasceu em 1924 em Assomada, Santa Catarina, Cabo Verde. Teceu uma obra literária relacionada aos cabo-verdianos diaspóricos. A autora estudou na cidade de Mindelo, ilha de São Vicente. Em Lisboa, completou o curso de Ciências Pedagógicas. Tornou-se membra do Movimento Português Contra

o *Apartheid*, do Movimento Português para a Paz e da Associação Portuguesa de Escritores (APE).

Começou a colaborar na revista *Certeza*, em 1944, e os seus contos foram sendo selecionados para várias antologias de literatura cabo-verdiana. Publicou as obras de contos, *Cais do Sodré té Salamansa* (1974), *Ilhéu dos pássaros* (1983) e *A casa dos mastros* (1989), e publicou ainda obras infanto-juvenis, *Facécias e Peripécias* (1990), *A tartaruguinha* (1997), além de ter participado na criação de manuais escolares para o Ensino Básico. O enredo da primeira obra se passa no trânsito entre a ilha de S. Vicente e Lisboa. Em *Ilhéu dos Pássaros*, segundo Manuel Ferreira, “introduz, tal como o havia feito em Cais-do-Sodré té Salamansa, o desdobramento ou, antes, o prolongamento do espaço geográfico de Cabo Verde, que vai das ilhas e penetra pelo mundo afora” (FERREIRA, 1987, p. 80).

Assim, inicia sua produção “assumindo as variantes de um mesmo tema – o do exílio, da diáspora, da solidão –, mas também, observando, com os olhos muito ternos, o dia a dia das mulheres das ilhas” (FONSECA; TABORDA, 2007, p. 22). Como enfatiza Benjamin Abdala Junior, a autora, embora aborde temáticas já tratadas, se distancia da perspectiva masculina:

Voltando ao contexto criado a partir de Manuel Bandeira, podemos afirmar que o olhar de Orlanda Amarílis vai igualmente na direção inversa à do poeta brasileiro. Mais: ela não aceita a perspectiva patriarcal das libertinagens de Bandeira, que reduziam o amor a atos sexuais com prostitutas; sua bandeira é outra, de caráter feminista. (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 228).

Em seus enredos ficcionais temos a presença frequente da vida de mulheres que trabalham, que se relacionam de uma maneira singular com o mundo. As personagens femininas tornam-se protagonistas, as escritoras passam a narrar a própria a realidade num embate colonial, saem da posição de objeto e de musas das líricas amorosas, para a escrita de próprio punho. Para Grada Kilomba, a escrita é um ato político:

Eu sou quem descreve minha própria história e não quem é descrita. Escrever, portanto, surge como um ato político. Enquanto eu escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predetermined. (KILOMBA, 2020, p. 28).

A maior parte dos contos se desenvolvem em grandes metrópoles. Nos contos da escritora há um cuidado estilístico específico: a imbricação do

português enriquecido por palavras crioulas, de modo que o discurso se aproxima da oralidade. A escritora Orlanda Amarílis possui diversas protagonistas mulheres em suas obras, conforme nos mostra a pesquisadora Jane Tutikian em “Por uma Parságada caboverdiana” (2007):

Em Orlanda Amarílis, a luta pela resistência é a da resistência da identidade cultural, por um lado, e por outro pela sobrevivência das gentes que suas mulheres representam. Daí porque suas histórias são tecidas com a experiência cabo-verdiana, de carências, de encontro com as raízes míticas a revelar a própria essencialidade do arquipélago. (TUTIKIAN, 2007, p. 247).

Outra escritora em destaque é Vera Valentina Benrós de Melo Duarte Lobo de Pina (1952), conhecida popularmente como Vera Duarte, nascida em Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde. É Juíza Desembargadora, exerceu as funções de Ministra da Educação e Ensino Superior, foi Presidente da Comissão Nacional para os Direitos Humanos e Cidadania, Conselheira do Presidente da República e Juíza Conselheira do Supremo Tribunal de Justiça, entre outras.

Ao longo da sua carreira jurídica, tem vindo a integrar organizações nacionais e internacionais ligadas ao Direito, aos Direitos Humanos, à Mulher, à Cultura e à Literatura, como a Comissão Africana dos Direitos do Homem e dos Povos, o Comité Executivo da Comissão Internacional de Juristas, o Comité Executivo do Centro Norte-Sul do Conselho da Europa, a Associação Cabo-verdiana de Mulheres Juristas em que é presidente, a Federação Internacional das Mulheres de Carreira Jurídica, a Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV) e a Associação de Escritores Cabo-verdianos em que também é presidente, mostrando tanto no âmbito da literatura, quanto da magistratura que está ligada à luta feminista.

Como escritora, estreou na literatura com a publicação poética *Amanhã Amadrugada* (1993), a que se seguiram o livro de poesias *O arquipélago da Paixão* (2001), o romance *A Candidata* (2004), a obra de poesias *Preces e Súplicas ou os Cânticos da Desesperança* (2005) e o ensaio *Construindo a Utopia – temas e conferência sobre direitos humanos* (2007). Assim, em seus textos traz “o universo surgido de demandas do feminino pelas questões do imperialismo, sobretudo, um sistema literário cujos pilares reproduzem e sustentam esses padrões, questionando-se, assim, as estruturas sociais sexistas” (SERRA e DEUS, 2021, p. 236).

Tem também variada colaboração em prosa e poesia em jornais, revistas e obras coletivas nacionais e internacionais, tendo poemas traduzidos em várias

línguas, como alemão, árabe, espanhol, francês, holandês, inglês e sueco. Traz para a sua escrita a representação das mulheres cabo-verdianas: “Chutando o balde/ virando o jogo/ cuidando das crias/ buscando água/ carregando a lenha/ superando todas as tragédias/ Mas também/ parindo livros/ sonhando poemas/ construindo pontes/ esculpindo artes (DUARTE, 2018, p. 83-85).

De acordo com Gomes (2020), outras autoras se somam a Vera Duarte na produção de obras poéticas como:

Artemisa Ferreira, Bernardina R. Alves, Carlota de Barros, Inestefânia Nogueira, Leopoldina Barreto, Madalena Brito Neves, Maria Helena Sato, Margarida Fontes, algumas com produção bilíngue (em português e em cabo-verdiano). A produção em língua cabo-verdiana tem revelado poetas do grupo **Versus na Kriolu** (antologia, 2013) como Analina Rocha, Amália Faustino, Arlete Alana, Clénira Varela, Edmeia Semedo, Francisca Gomes, Indira Monteiro, Sabina Miranda e Zany Cabral, além de Misá (pintora e poeta, com livro publicado, **D’amor i di sentimento**, 2007). Como facilmente se verifica desse apanhado histórico que ora elaboro, a invisibilidade da poesia – e, acrescento, da escritura – de autoria feminina é patente e tal fato merece reflexão e reversão. (GOMES, 2020, p. 9).

Portanto, em face do exposto, reafirmamos que a literatura cabo-verdiana está fortemente relacionada à construção identitária do país, situando-se ao lado de outras manifestações artísticas como base para a consolidação da identidade nacional. Entretanto, o apagamento de mulheres da memória histórica contribui para a manutenção de processos de subalternização feminina colonial.

2.4 O caso de Dina Salústio na literatura contemporânea

A escritora Dina Salústio iniciou sua trajetória literária com publicações poéticas na antologia *Mirabilis, de veias ao sol: antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos* (1991), organizada por José Hopffer Almada, no cenário pós-independência. Seus textos têm o protagonismo da enunciação de vozes de mulheres, que questionam sobre a vida, as relações amorosas, o abandono, o pertencimento, dentre tantos outros temas que transpassam sua escrita.

Bernardina de Oliveira Salústio nasceu na ilha de Santo Antão, em 27 de março de 1941. É romancista pioneira em Cabo Verde com a publicação da obra *A Louca de Serrano* (1998), constituindo-se como uma das vozes combativas num cânone literário excludente e predominantemente masculino (GOMES, 2008, p. 202). Atuou como jornalista (em Cabo Verde, Portugal e Angola), professora e assistente social. É sócia-

fundadora da Associação dos Escritores Cabo-Verdianos, da Sociedade Cabo-verdiana de Autores e membra-fundadora da Academia Cabo-verdiana de Letras e do PEN Clube de Cabo Verde.

É autora das obras de contos, crônicas e monólogos: *Mornas eram as noites* (1994) e *Filhos de Deus* (2018); dos romances *A louca de Serrano* (1998), *Filhas do Vento* (2009) e *Veromar* (2019); da obra infanto-juvenil *A estrelinha Tlim Tlim* (1998) e coautora de *O que os olhos não veem* (2002). Publicou também obras poéticas na *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX* (1999) e outros textos nas revistas: *Mujer, Ponto&Vírgula, Fragmentos e Fragata*, e nos jornais: *A semana, Tribuna, Voz Di Povo e Expresso das ilhas*.

A escritora, atualmente, tem tido sua obra traduzida para os idiomas inglês, espanhol e italiano, e tem sido aclamada em premiações, tais como: 1º prêmio de literatura infanto-juvenil de Cabo-Verde (1994); Prêmio em Literatura Infanto-juvenil dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (2000); Primeira galardoada pelo Governo de Cabo Verde com a *Ordem do Mérito Cultural* (2005) e com a 1º Classe da *Medalha do Vulcão por Sexa* (2010); Prêmio Rosalia de Castro para a Literatura em Língua Portuguesa – PEN Galiza, Espanha (2016); PEN Award da Inglaterra (2018) concedido pela tradução de seu romance *A Louca de Serrano* e o prêmio de *Cultura da Quinta edição da gala Somos Cabo Verde* (2019). Escreveu os ensaios *A defesa do último recurso: interrupção voluntária da gravidez* (1985), *Violência contra a mulher* (1999) e *Insularidade na Literatura Cabo-verdiana e Vítreas Labaredas* (1998).

Em sua obra de contos *Mornas eram as noites* (1994), a autora delinea “situações limite, em linguagem eivada de um hibridismo que, na trilha do contar, beira ora a poesia, ora a crônica (na sua descrição de fatos do cotidiano feminino em contextos cabo-verdiano)” (GOMES, 2019, p. 94). De acordo com Maria Teresa Salgado em “Noites nada mornas de Dina Salústio: a oportunidade do diálogo” (2008):

A maior parte das curtas histórias constrói-se como instantâneos de cenas contundentes, muitas vezes angustiantes, algumas vezes bem-humoradas e outras vezes até plenas de sonho e esperança. Cenas que envolvem quase sempre mulheres, cercadas por circunstâncias sociais como a pobreza, a doença, a violência, os preconceitos, mas também flagrantes que enfocam os espaços domésticos e as sutis relações entre familiares, amigos e conhecidos. São histórias que se voltam para as mais variadas classes e tipos sociais, abraçando personagens e cenários da sociedade cabo-verdiana, revelando-nos antes de tudo um narrador comprometido ao extremo com o mundo circundante, atento e sensível aos dramas que percebe a sua volta. (SALGADO, 2008, p. 38).

Este livro de contos que, flutuam entre poema e crônica, conta com 35 narrativas nas quais o protagonismo e a narração femininas é predominante. Na visão de Gomes, o título do livro de contos está relacionado com o gênero musical morna, e poderia ser traduzido como “música eram as noites”; música formada por um coro de vozes femininas, “música de mulheres, em que a mulher é a principal construtora da nacionalidade e da identidade no cotidiano crioulo”. (GOMES, 2008, p. 282).

De modo semelhante, o recente livro *Filhos de Deus* (2018) se constitui por 35 contos e monólogos, possui muitas protagonistas, com as temáticas similares à obra *Mornas eram as noites*, são estas: a condição da mulher e da criança, a identidade cabo-verdiana e a insularidade, além de com contar textos de viés teórico-crítico. De acordo com Cíntia Acosta Kütter, em “Juntas atrás do sol e outros contos: a feminina viagem de Dina Salústio” (2020), nesta obra de contos a autora:

[...] passeia pelos trinta e cinco contos que o compõem e apresenta ao leitor seus contemporâneos deslocamentos. A viagem pela obra se inicia por seus elementos paratextuais. Desse modo, figurado na capa do livro, o cais – uma das vias de acesso à ilha –, é apresentado ao leitor como o lugar daqueles que partem ou chegam, ou ainda um lugar de espera para aqueles que ficam. O livro se constrói a partir desse cais, presente no sentimento insular, mas pelo olhar engendrado das mulheres. (KÜTTER, 2020, p. 185).

Em seu primeiro romance *A louca de Serrano* (1998), o enredo se desenvolve em dois espaços geográficos: a capital e a aldeia Serrano. Assim como nos contos, temos uma mulher em função de protagonista, Filipa, a personagem que constrói o elo entre a aldeia, onde passou a infância, e a capital, onde mora na vida adulta. A personagem central rememora momentos e pessoas que passaram por sua vida, apresentando Serrano como um espaço permeado pelo realismo animista. Portanto, a memória é o fio condutor deste romance. Em cena, Filipa divide o enredo com a personagem Louca, que possui memória da aldeia há mais de duzentos anos.

No romance *Filhas do Vento* (2010) a narradora constrói uma história sobre a origem das essências que fazem da empresa de perfumaria *Cosmos*, a mais bem sucedida da região. O romance narra a relação de Susana Vales com a avó, que já partira. Desse modo, o enredo se constrói em dois planos: na cidade física e no espaço mítico. No primeiro, nos é apresentada a história da família Vales, e no segundo, nos deparamos com a Associação das Filhas do Vento, dirigida por mulheres que têm como missão proteger o espaço da Mãe dos Ventos, uma ilha anímica.

Há relações entre os dois romances, tanto de ordem estilística, quanto de ordem conteudista. No que concerne ao romance *A Louca de Serrano*, de acordo com Letícia Nunes Gomes, em sua tese *Memória e loucura: o movimento de insularidade em A Louca de Serrano, de Dina Salústio* (2010):

A narrativa apresenta personagens, ambientes, situações, algumas das quais estarão também em *Filhas do Vento* (2010), como o realismo mágico, o lirismo nas construções metafóricas, a personificação dos objetos inanimados, o protagonismo feminino e as histórias de mulheres transgressoras, bem como, das conformadas. No diálogo entre as personagens de sua obra, identificamos a louca Leonor (*Mornas eram as Noites*), a louca Susana Vales (*Filhas do Vento*) e a louca de Serrano (*Louca de Serrano*). Estas mulheres, que se distinguem do meio social em que estão inseridas, representam a modificação do olhar sobre a sociedade, questionando as tradições e os discursos que as legitimam. (GOMES, 2010, p. 41-42).

Em nossa pesquisa, conceituamos aspectos do realismo animista (GARUBA, 2012) e acreditamos que permeia a linha narrativa das obras anteriores de Dina Salústio. Em *Veromar* (2019), Salústio cria um espaço fictício transpassado pelo realismo animista, com três personagens centrais que dividem a cena. O romance é narrado por uma professora de latim, que conta histórias sobre a cidade de Veromar para os seus alunos à beira-mar.

As personagens centrais da obra são Simprónia de Jesus, Aurora Calisto e Sofia Afonso. Durante a leitura, acompanhamos o desenvolvimento dessas três personagens da adolescência à vida adulta, e o modo como as suas vidas são entrelaçadas. A fala, o pensamento, os conflitos e as condições das mulheres são trazidos à tona pelas vozes das próprias, um estilo literário que já se tornou uma marca evidente nos enredos salustianos.

A obra literária *Veromar* (2019), de Dina Salústio, ambienta-se em Veromar, uma cidade sem mar, fundada por um grupo de operários, que saudosos de sua terra de origem, sonhavam em ver novamente o mar, por isso a nomeiam Veromar. Os elementos de pertencimento identitário e a condição do ilhéu estão presentes no enredo a partir da fundação da cidade. A narradora questiona, toma a voz e tem parcialidade para contar as narrativas, quase como se se afeioasse às personagens. Nas estratégias narrativas sobre as situações problemas das personagens toca em temas silenciados e reconta o papel da mulher e o papel da contadora de histórias:

Se esta história dissesse respeito apenas a um indivíduo não haveria dificuldade em contá-la. Mas quem conhece enredos que envolvem somente uma pessoa? [...] Todas as lembranças dizem o mesmo: não há histórias de exclusivamente um corpo, de apenas um homem, de uma única mulher ou de somente um lado. (SALÚSTIO, 2019, p. 7).

Inicia-se, de fato, o enredo ao som de “trovões, em cadeia, ribombaram por longas horas, senhores dos céus e da cidade de Veromar” (SALÚSTIO, 2019, p. 18). Existe uma relação entre a fundação da cidade fictícia com a representação do mar para a população cabo-verdiana, bem como a questão da diáspora representada nas personagens que fundam a cidade.

Nos cabe aqui, a definição de ilha e sua dimensão psicológica para o ilhéu, conceituada por Dina Salústio, em “Condição de Ilhéu” (2018): “Surge-me a definição de ilha que aprendi: uma porção de terra cercada de água. Insurjo-me contra ela, porque para os caboverdianos, ilhéus do mundo, ilha é terra e mar: toda a terra que escolhermos e pudermos, e todo o mar que couber em nós”. (SALÚSTIO, 2018, p. 101). Assim, a ilha assume um fator extra geográfico e toma uma dimensão psicológica, constituinte da identidade de sujeitos ilhéus. O mar é elemento de morada e saudade, no compasso das ondas, despedida e chegada. O ilhéu de *Veromar* é um ilhéu, sem ilha, que tem como seu maior desejo: ver o mar. Os símbolos das tradições e culturas cabo-verdianas são representados ao longo de toda a narrativa.

3 ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE: DE VEROMAR PARA CABO VERDE

*Em Cabo Verde, quando se nasce uma menina,
ela já é uma mulher.*
Dina Salústio

Neste capítulo, discutimos aspectos da história e da cultura em Cabo Verde, bem como a condição da mulher no arquipélago. Ademais, retomamos questões relacionadas à colonialidade, com destaque para a colonialidade de gênero. Percorremos a análise da obra, no que se refere à identidade e cultura cabo-verdiana. Nos concentramos na relação entre realismo animista e subversão nas literaturas pós-coloniais, com marcas de identidade, cultura, crenças, tradições e costumes locais.

3.1 Aspectos sócio-históricos-culturais e a condição da mulher

A literatura de Dina Salústio forja-se sobretudo no cotidiano de mulheres entrelaçado à insularidade nas terras cabo-verdianas, e desse modo, não há apenas a representação da mulher na prosa literária, mas a crítica no que tange à condição da mulher em Cabo Verde. Nesse sentido, indubitavelmente os aspectos sócio-históricos e as sequelas coloniais delimitam os espaços ocupados pelas mulheres na sociedade cabo-verdiana.

O arquipélago de Cabo Verde tornou-se independente de Portugal recentemente em 1975, localiza-se no Oceano Atlântico Central. Em 1456, quando os colonizadores chegaram, Cabo Verde não era habitado. É formado por um conjunto de dez ilhas, das quais nove são habitadas. A posição estratégica das ilhas foi explorada para facilitar as rotas do sistema escravagista que ligava Portugal, África e Brasil. Desse modo, os africanos dos outros países eram sequestrados e levados para Cabo Verde de acordo com Tutikian (2006). Dessa maneira, a libertação de Cabo Verde e de Guiné-Bissau, por exemplo, são interligadas porque os primeiros habitantes do arquipélago pertenciam à Guiné-Bissau.

O Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) foi o movimento que organizou a luta pela independência de Bissau e de Cabo Verde. Um de seus maiores representantes foi Amílcar Cabral, um dos líderes da guerra de libertação. Depois de conseguir a independência, o PAIGC foi instituído como o único partido político legal da Guiné-Bissau e Cabo Verde.

O arquipélago possui um clima árido ou semiárido, com problemas de desertificação. Os índices pluviométricos mínimos são comuns, ocasionando chuvas irregulares, o que promove terras pouco aráveis em um território, predominantemente rural, tornando a ilha um “lugar de passagem”, com bastante dispersão. A emigração masculina é algo ainda recorrente hodiernamente, o que torna instáveis as relações familiares, impondo às mulheres a sobrecarga com o trabalho doméstico e o sustento dos filhos, de acordo com Gomes (2008), em *Cabo Verde: Mulher, Cultura, Literatura* (2008), estudo em que a pesquisadora faz revisão de dados sobre a população cabo-verdiana que serão expostos a seguir.

Foram instituídas políticas públicas que possuem como foco a ocupação da mulher nos espaços sociais no país, a exemplo, a criação do Instituto da Condição Feminina (ICF), o Plano de Ação Nacional das Mulheres (1996/2000) e o Plano Nacional de Luta contra a Pobreza, visando o desenvolvimento econômico feminino, dentre outras questões. Essas conquistas promoveram um avanço significativo quanto às posições assumidas pela mulher cabo-verdiana, mas não suficientes.

Segundo o Relatório de Análise da Situação das Crianças e Adolescentes em Cabo Verde (2011) feito pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), com base no Censo de 2010 e no Questionário Unificado de Indicadores Básicos de Bem-Estar (QUIBB), de 2007, as famílias da área rural são maiores que as famílias da área urbana. O QUIBB (2007) mostra também que nas áreas rurais 62% das famílias têm como chefes as mulheres, e, além disso, 51% das mulheres guiam as explorações de agricultura. Em relação ao Trabalho Não Remunerado (TNR), os dados mostram que uma média de 82% de pessoas exerce atividades de TNR, sendo 68,3% mulheres e 31,7% homens, configurando uma diferença significativa entre os gêneros. No ano de 2022, foi lançado o Manifesto Feminista de Cabo Verde, uma agenda social e política feminista que visa a equidade e igualdade de gênero.

Embora as conquistas das mulheres em Cabo Verde sejam notáveis, e tenham sido elaboradas medidas que buscam assegurar a participação efetiva na sociedade, os lugares de poder, como empresas e cargos políticos, continuam a ser ocupados, majoritariamente, por homens. Apesar da sobrecarga da mulher como chefe de família, ainda é instituído um modelo patriarcal de sociedade conforme enfatiza Gomes (2008):

A importância das mulheres na sociedade crioula como transmissoras de cultura é o primeiro ponto que devemos examinar. São elas que se ocupam da educação das crianças na época da aquisição da linguagem e da Língua; através delas se dá a transmissão de uma série de práticas e comportamentos: as das tradições da comunidade, os costumes, a religião, as crenças, a culinária, a música etc. (GOMES, 2008, p. 161).

Segundo o Relatório da UNICEF, não há uma causa específica para que se justifique esse modelo de família, mas há alguns fatores que possam ter contribuído, tais como: as condições de escravidão às quais o país foi submetido, que colocava a mulher em uma posição apenas de procriadora, e a questão econômica que provocou uma grande emigração – sobretudo masculina – para buscar sustento fora do país. Assim, corroboramos a ideia de Eurídice Figueiredo sobre a arquitetura de poder na sociedade cabo-verdiana:

Desse modo, à guisa de conclusão, para melhor se entender as questões de gênero e as relações de poder entre homens e mulheres no arquipélago, o foco do debate sobre a sociedade e a cultura centra-se atualmente na abordagem crítica dos papéis sociais e das experiências das mulheres numa sociedade complexa submetida a um tipo ideal patriarcal, corroborado e disseminado, principalmente, nos termos da moral e religiosidade cristã dominante neste espaço insular da costa ocidental africana. (MONTEIRO, 2016, p. 10).

O patriarcalismo é fruto da colonialidade, termo cunhado por Quijano (1997), e coloca em evidência marcas produzidas pelas colonizações territoriais e culturais, a partir das chamadas “Grandes Navegações” do século XV. Apesar de seu início na “Missão Civilizatória”, compreende-se o termo colonialidade como algo que está para além das especificidades do processo de colonização, pois não se limita à condição de invasão territorial e não cessa após as guerras de independência dos países colonizados, mas trata-se de um processo contínuo e atual de manutenção das assimetrias de poder. Para Monteiro (2016):

Os estudos pós-coloniais e os estudos feministas inauguraram um novo campo analítico que permite repensar o sistema histórico do colonialismo e pós-colonialismo, no caso cabo-verdiano, através de uma abordagem que esteja atenta às relações de poder, dentro e além das fronteiras de gênero, classe e região. Isto não só implica uma compreensão do sistema histórico que permitiu primeiramente a gestação da sociedade insular, como requer uma desconstrução das narrativas dominantes que possibilitaram posteriormente a invenção de Cabo Verde como um arquipélago de criouldade, cuja narração se iniciou no tempo colonial português, ancorado no imaginário luso-tropical. (MONTEIRO, 2016, p. 3).

A pesquisadora María Lugones aponta a distinção entre colonização e colonialidade, em “Rumo a um feminismo decolonial” (2019): “Diferentemente da colonização, a colonialidade ainda está conosco, ela está na intersecção gênero/classe/raça como o construto central do sistema mundial capitalista de poder.” Assim, a constituição de pirâmides sociais no que se refere à raça, classe, sexualidade e gênero estão em paralelo à organização internacional da produção proletária e da divisão territorial, em uma relação de dominante e dominado, de forma cíclica, entre economias centrais que conquistaram essa posição através da exploração e de economias consideradas periféricas/marginalizadas. Grada Kilomba elucida que:

Pode-se argumentar que, como processos, o racismo e o sexismo são semelhantes, pois ambos constroem ideologicamente o senso comum através da referência às diferenças “naturais” e “biológicas”. No entanto, não podemos entender de modo mecânico o gênero e a opressão racial como paralelos porque ambos afetam e posicionam grupos de pessoas de forma diferente e, no caso das mulheres negras, eles se entrelaçam. (KILOMBA, 2019, p. 99).

A colonialidade pode ser evidenciada, por exemplo, através da teoria portuguesa que visava o processo de anulação: para submeter os povos colonizados foi necessária a imposição de uma língua e a desconsideração das línguas nativas, criminalização das crenças e das tradições de origem, desvalorização de toda a cultura, imposição da cultura do colonizador e desumanização do colonizado, visto que de acordo com Lugones (2019):

A “missão civilizatória” colonial foi a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas pela exploração inimaginável, violenta violação sexual, controle de reprodução e um horror sistemático (ao dar pessoas vivas para cachorros comerem e ao fazer bolsas e chapéus com as vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas, por exemplo). [...] transformar os colonizados em seres humanos não era o objetivo dos colonizadores. (LUGONES, 2019).

Um dos princípios da colonialidade é o ato de não só violentar os nativos, como de tentar extinguir qualquer expressão cultural, porque a cultura é um elemento constitutivo de memória histórica e da humanidade, tendo em vista que, na perspectiva de Fanon (2008): “A inferiorização é o correlato nativo da superiorização européia. Precisamos ter a coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado” (FANON, 2008, p. 90).

A preservação da memória de um povo é uma ameaça ao colonialismo por ter o poder de subverter aquilo que é imposto no presente através das leituras do passado. Ao falar sobre a origem das literaturas africanas, Ferreira (1980) afirma que:

O colonialismo, todos sabemos, é a negação da personalidade do Outro. Em todos os aspectos. Para além da repressão individual, da exploração econômica, da negação do sentimento e da consciência nacionais, é criada a ideia de uma pátria outra. Ele, o colonialismo, nega ou reprime a cultura autóctone e obriga à cultura metropolitana. Altera os hábitos sociais [...] impõe novos padrões de cultura e substitui a língua. (FERREIRA, 1980, p. 2).

O interesse no apagamento das culturas é também uma forma dos colonialistas pintarem o quadro de uma missão civilizatória e religiosa, em busca de distorcer a repressão truculenta e os danos causados. Esse artifício aparece nas literaturas coloniais produzidas pela metrópole portuguesa, que configuraram um olhar de uma África “exótica” à espera da “civilidade” e tentaram mostrar uma ideia de “paternalismo”, bem como ocorreu no Brasil.

Os colonialistas, ainda, engenhosamente criavam o imaginário do anseio de suas colônias pela “civilização”, quando, na verdade, a reação era, geralmente, de resistência e aversão. Para subverter a ordem colonial, a expressão cultural das literaturas africanas utilizava/utiliza, por vezes, a articulação de idiomas africanos com o português, inserindo o seu código de origem nativa na língua do colonizador como forma de criar um espaço para resistir à imposição europeia.

Amílcar Cabral (2011) afirma que: “a cultura, sejam quais forem as características ideológicas ou idealistas das suas manifestações, é assim um elemento essencial da história de um povo”. (CABRAL, 2011, p. 360). Assim, consideramos que, o estudo das literaturas africanas e o reconhecimento das escritoras que sofreram com o apagamento de sua produção literária, é uma das formas de combate às marcas do colonialismo que perduram até a atualidade.

O colonialismo marca profundamente as relações de gênero, desde a questão religiosa até na formação do modelo de família, e influencia na condição de subjugação da mulher. Existe uma esfera pública criada para os homens, em que apenas eles podem protagonizar, produzir e tomar decisões. Essa esfera arremessa a mulher colonizada ao espaço privado, seja como esposa, seja como mãe ou empregada, delineando as funções que as mulheres devem exercer. Para Oyěwùmí, “O gênero é tanto uma construção social quanto histórica”. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 131).

Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, discute a condição da mulher como sujeito duplamente obliterado, visto que a formação ideológica e histórica do gênero perpetua o sistema colonialista. Para Spivak (2010):

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. [...] É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica do gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 85).

A teoria pós-colonial defendida por Spivak é baseada na ideia de que as mulheres em países colonizados são duplamente subalternizadas, o que significa que suas vozes e experiências são subjugadas e negligenciadas em comparação com as experiências e perspectivas da elite do país, em grande parte homens. Spivak (2010) argumenta que, ao ignorar a perspectiva das mulheres subalternas, o discurso pós-colonial, muitas vezes, reforça a violência e a opressão sofrida por elas.

Nesse cenário, as relações assimétricas de poder desfavorecem e impedem o avanço de grupos minoritários, nesse caso, por questões de gênero, compõem o privilégio masculino em práticas sociais, culturais e históricas, manifestando-se também no campo literário. Por essa razão, a estrutura assimétrica de poder reflete no campo literário em que há a invisibilização da mulher como intelectual e escritora. Um dos modos de operar contra esse processo de subalternização se dá através das temáticas empregadas por escritoras que versam, em muitos contextos, sobre a violência patriarcal.

3.2 Infâncias roubadas pelo colonialismo e a identidade cabo-verdiana

Existe uma linha tênue entre literatura e real (ou História), visto que a criação literária mantém elos fundamentais com uma realidade, conforme afirma Antonio Candido (2018) em *A personagem do romance*:

Neste caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. (CANDIDO, 2018, p. 69).

A realidade matriz relaciona-se com o contexto de escrita do romancista e é elaborada com base nas concepções de mundo, estilo e estética do/a autor/autora, instituindo assim uma transfiguração artística de um real experienciado. Em *Veromar*, por exemplo, Salústio dimensiona a criação de uma comunidade rural que se distancia geograficamente de Cabo Verde, por ser descrita como um lugar sem marinheiros, pescadores, ou histórias sobre o mar.

No entanto, *Veromar* é uma alegoria diaspórica, uma cidade-exílio, em que se mostra a vivência do ilhéu distante de seu país, visto que a cidade possui elementos nativos constitutivos da cultura cabo-verdiana, como modo de fulgurar que a condição de ilhéu não é apenas geográfica, e sim, psicológica. Percebemos essa dimensão subjetiva porque há, por parte da narradora observadora, o objetivo de criar uma aproximação entre leitor e lugar, estabelecendo um panorama também sentimental, conforme o fragmento a seguir:

A cidade do interior chamava-se mesmo Veromar. Não tem mar, nem gaivotas. Por ali não se vê barcos nem se ouve falar de marinheiros de namoro com as raparigas; não correm anedotas de pescadores vangloriando-se da pescaria, saudosos de sereias, vítimas de naufrágios e objetos de milagres; não existem preparativos para as festas dos casamentos por altura do dia da Senhora dos Mares [...]. (SALÚSTIO, 2019, p. 35-36).

Observa-se, nesse excerto, que *Veromar* é definida pelo que ela não possui e através do que ela não é. Não possui mar, embarcações, marinheiros e histórias de pescadores. A descrição da cidade mostra a saudade dos elementos nativos cabo-verdianos, considerando a ausência dos recursos geográficos de Cabo Verde.

No romance é posta em evidência a tradição oral, cultura acentuada no continente africano, a partir do título, na própria denominação da cidade. Segundo o mito fundacional de *Veromar*, o nome da cidade nasceu em uma roda de operários que um dia foram marinheiros. Estavam em um domingo conversando, no cotidiano comum, quando pensam num jogo: “Em jeito de ajudar o tempo a passar, um deles desafiou cada um dos outros a dizer o seu maior desejo. Não o encararam como um jogo, mas sim como uma brincadeira que os fazia parecer crianças”. (SALÚSTIO, 2019, p. 36).

Assim, decidem que cada um irá escrever num papel qual é a sua maior vontade, e em seguida, devem nomear a cidade que ainda não fora fundada, situada entre cidades que se chamavam *Morrer*. Vejamos no excerto a seguir:

O operário nomeado secretário procedia à leitura dos pedaços de papel onde cada um deles escreveu: “não morrer sem veromar”. Escrito assim mesmo, com erros. Talvez para que a ideia pudesse caber no pequeno pedaço de papel; ou porque era esse o desenho que eles imaginavam para a sua saudade; ou porque não sabiam as palavras de outra forma (SALÚSTIO, 2019, p. 40).

A narrativa nasce como uma *Canção do Exílio* reescrita: “Não permita Deus que eu morra, / Sem que eu volte para lá” (DIAS, 1843). Vemos o desejo de retorno à terra natal, que não é situada, mas podemos entender que seja Cabo Verde, essa Veromar-exílio. No ritual de nomeação da cidade, o elemento do mar possui uma relevância preponderante, pois está arraigado no imaginário dos ilhéus. Para Secco (1999), o elemento do mar:

Funciona como uma imensa fronteira líquida e, ao mesmo tempo, como amplo horizonte que se abre ao olhar dos habitantes, os quais apresentam em relação a ele sentimentos contraditórios: ora o entendem como carcereiro de seus anseios por longínquas terras, ora o concebem como caminho lógico para o povo das ilhas, cuja sina marinheira fez do cabo-verdiano um ser, através dos tempos, fadado à emigração e às aventuras oceânicas. (SECCO, 1999).

A escritora Dina Salústio, em seu ensaio *A condição de ilhéu*, afirma que ser um ilhéu em Cabo Verde traz a sensação de isolamento e de perceber-se: “algumas vezes castigado por algo que não se sabe. É também ter essa vontade de partir, levar a ilha conosco, mostrar-lhe outros destinos, inventar um manto maravilhoso para a cobrirmos e voltarmos depois com ela para o nosso canto e cantares”. (SALUSTIO, 2016, p. 24).

Para Elsa Rodrigues dos Santos (1989), a insularidade “nasce do relacionamento do sujeito com o espaço das ilhas, ou seja, do sentimento de solidão, de nostalgia que o cabo-verdiano experimenta face ao isolamento e os limites da fronteira líquida que o separa do mundo, criando no ilhéu um estado de angústia e ansiedade”. (SANTOS, 1989, p. 59).

Em consonância com Santos (1989), para Maria Teresa Salgado, a solidão, a busca por um retorno, é representação de uma literatura fincada na insularidade, “que pode ser apreendida, numa primeira instância, a partir do isolamento geográfico e existencial experimentados pelo ilhéu, da solidão daí decorrente, que encontra ecos e desdobramentos na humana condição em qualquer parte do globo”. (SALGADO, 2009, p. 164). Essas concepções sobre o ilhéu aparecem na fundação de Veromar, a cidade que nasce da busca dos marinheiros pelo reencontro com o mar:

Quando um dos homens leu em voz alta o que cada um deles havia escrito, puderam ver que além da mesma profissão, do mesmo patrão e do mesmo gosto pelo jogo todos tinham a mesma saudade que agora se transformara em desejo: não morrer sem ver o mar. Com a excitação e as emoções misturadas não pensaram no segundo desafio que se tinham proposto e nenhum deles escreveu um nome para o lugar, na altura, terra da solidão, onde se iniciava a construção de uma cidade fabril. (SALÚSTIO, 2019, p. 39).

Circunscreve-se, neste momento, a ideia de nação. Márcia Barbosa (2011), na leitura de Bhabha (1995), afirma que “a narrativa nacional constrói-se na interação entre os signos repetidos da tradição e a resignificação destes no presente. Bhabha chama estes diferentes tempos da nação de pedagógico (passado) e performático (presente)”. (BARBOSA, 2011, p. 2005). A nação que se cria em Veromar demonstra o aspecto das antíteses entre passado e presente, cultura nativa e modernidade, crenças nativas e cristianismo. Os criadores da nação de Veromar, sentem saudade do seu lugar de origem, que representa, Cabo-Verde. Além da saudade expressa na nomeação da cidade, vê-se também a luta para resistir frente aos percalços da própria terra. As outras cidades tinham como nome “Morrer” e apenas esta recebeu o nome de “Veromar”, um desejo unânime dos trabalhadores.

Ainda no sentido da discussão sobre a transfiguração artística do real feita pela literatura, notamos, além desse desejo de retorno, impresso psicologicamente na narrativa, a rasura da gramática normativa padrão pela marcação da oralidade na nomeação de *Veromar*, uma cidade que nasce de um “erro” através de um processo morfológico que origina o neologismo. A narradora antecede a justificativa de um possível questionamento sobre o nome da cidade: “Erro? Quem tem competência para dizer que o nome da cidade nasceu de um erro? A quem foi dado tamanho poder?” (SALÚSTIO, 2019, p. 41). Note-se aqui o caráter estético sobrepondo-se ao rigor gramatical em função da observação literária de uma cidade por meio de sua relação com a tradição oral.

Hampâté Bâ (2010), em “A tradição viva”, trata deste papel primordial da memória oral: “o testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem. Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens?” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 181).

Desse modo, esta “oralitura” (MARTINS, 2003) contribui para contar a história da diáspora africana, valorizando as sabenças dos ancestrais que antecederam

àqueles que podem contar as suas memórias, negligenciadas no discurso da História Oficial e no cânone literário. Para Conceição Evaristo:

Essa prática social, responsável por soldar gerações diversas dentro e fora da África, acompanhará o homem africano na diáspora, onde o gesto de contador de histórias será repetido no novo território. Considerar a memória e a oralidade como fontes incapazes ou extremamente frágeis para o registro da história é ignorar o fato de que as sociedades sem escrita são capazes de organizar sistemas e modos de vida com estruturas muitas vezes bastante complexas, e que a construção e a transmissão desse saber são sustentadas por esses dois fenômenos. (EVARISTO, 2008, p. 7).

Em conformidade com a valorização das tradições orais, a narrativa se passa ao som de uma canção infantil chamada *Senhor barqueiro*, tradicional de Cabo Verde, constituindo-se como símbolo da infância no país. A história de Veromar começa, de fato, com a cantiga entoada pelos alunos da escola *Cinco*, onde as personagens principais estudam:

Tudo começou ao som da canção infantil Senhor Barqueiro [...] “Que linda falua que lá vem, lá vem // É uma falua que vem de Belém // Venho pedir ao senhor barqueiro que me deixe passar // Tenho filhos pequeninos, não os posso sustentar // Passarás, passarás // Mas algum há de ficar // Se não for o filho da frente // É aquele que vem atrás”. (SALÚSTIO, 2019, p. 20).

A canção fala sobre uma mãe que precisa embarcar com os filhos, mas não tem o dinheiro para pagar a entrada. O barqueiro permite que ela embarque, com a condição de abandonar um filho. O contexto da canção relaciona-se com a maternidade e a infância das personagens. Gomes (2020), em “Literatura e música: ecos de cabo-verdianidade”, afirma que: “no campo da Literatura, é possível constatar que os escritores crioulos têm utilizado sobejamente o intercâmbio com o discurso musical identitário como recurso para expressar a cabo-verdianidade”. (GOMES, 2016, p. 128). É, portanto, muito significativo para a nossa análise da questão identitária de Cabo Verde, a partir da perspectiva da infância, que a música sinalize esta aproximação.

A música está presente em outras obras da escritora como símbolo de identidade cultural e de gênero. Podemos citar uma de suas mais representativas obras, *Mornas eram as noites* (1994), em que o título faz menção ao gênero musical, mornas, proclamado como Patrimônio Imaterial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 2019, ritmo gerado por mulheres solistas, e que tem como sua maior representante a cantora Cesária Évora,

nomeada “Rainha da Morna”. Assim como o canto das mornas, os contos da obra são em grande parte narrados e vividos por protagonistas mulheres.

Segundo a estudiosa Dijanira Santos (2010), em sua pesquisa etnográfica sobre culturas infantis em Cabo Verde, a canção infantil *Senhor Barqueiro* faz parte das cantigas de roda inseridas nas brincadeiras das crianças cabo-verdianas e chega a acompanhar idades adultas. Conforme vemos em Gomes (2016) e Santos (2010), as canções nativas compõem a literatura cabo-verdiana. Em *Veromar*, a cantiga é cantada pelas crianças ao retornarem da escola tradicionalmente:

Indiferentes ao percurso escolar, as crianças regressam a casa. Ao longo de gerações, o ritual pouco se alterara, sempre ao ritmo da sempre velha, sempre nova canção. Chegou-se a dizer que os professores de iniciação musical, eram sempre homens - não seriam muito propensos a inovações e por isso investiam poderosamente nas cantigas da sua infância, mas, na realidade, nunca houve reclamações desse exagerado apego às tradições e as pessoas pareciam até gostar do hino que as levava de volta à infância. (SALÚSTIO, 2019, p. 20).

Semelhante ao canto das mornas, *Senhor Barqueiro*, canção tão presente na vida dos cabo-verdianos, é o primeiro símbolo cultural apresentado no romance, delineando a criação de identidade da cidade fictícia. A cantiga relaciona-se com a vida das personagens do enredo. Concha, mãe de Aurora, teve a filha aos 15 anos, sentia o peso da maternidade solo e, conseqüentemente, tem aversão ao ouvir a canção:

Mais rápida do que a brisa chega-lhes a canção de roda “Senhor barqueiro”, que as invade de forma absoluta.
 – Raio de cantiga! Nem com este tempo nos deixa em paz! - Concha não se aguentava.
 – São os meninos da Cinco. É só alegria. Connosco foi o mesmo.
 – Pois, mas rapidamente a vida nos calou – disse Concha, amarga. Eu tinha quinze anos quando Aurora nasceu. Foi um susto só. Era uma criança com outra ao colo. Ao princípio pareceu-me estranho e não queria acreditar no que estava a acontecer. Continuava uma jovem elegante e enérgica, mas logo que aceitei a gravidez, passei a pertencer ao grupo de meninas candidatas a perderem o futuro. Foi um descuido, um só, e fiquei do outro lado da escola e da vida. Minha mãe não me perdoou e a avó é que cuidou de mim, até falecer. (SALÚSTIO, 2019, p. 26).

Como haveria de gostar de uma canção infantil quando a própria infância fora roubada? Concha ainda “era uma criança com outra ao colo”. (SALÚSTIO, 2019, p. 26). Não teve direito à infância. Além disso, Concha não possui condições de criar a filha e pretende entregá-la para um casal que deseja adotá-la. A canção sobre o abandono de um filho, por não poder sustentá-lo, é um ponto essencial da história de

Concha e Aurora para entendermos a relação entre infância, identidade, cidade fictícia e história de Cabo Verde. A questão da identidade político-cultural perpassa, assim, os dramas vividos pelas personagens no sentido em que estes representam os dramas de mulheres reais.

Gomes (2008) assinala a insurgência da voz feminina no país, sobretudo, depois dos anos 1990 quando escritoras como Dina Salústio, antes silenciadas pela História da Literatura, trazem à tona temáticas centradas na figura da mulher, em suas “ocupações, preocupações, dilemas e novas posturas (cumplicidade, curiosidade, liberdade, loucura, bruxaria, bebedeira, lesbianismo, prostituição, maternidade precoce, violência conjugal, abuso e prostituição infantis, pedofilia, machismo) [...]” (GOMES, 2008. p. 155). Nessa outra perspectiva de existência, a mulher cabo-verdeana é retratada na obra de Salústio não apenas através da identidade de gênero, mas também pela sua identidade nacional. (GOMES, 2008).

“Em Cabo Verde, quando se nasce uma menina, ela já é uma mulher”, Dina Salústio em entrevista a Simone Caputo Gomes (2008, p. 218), evidencia a realidade sociocultural em que diversas crianças possuem a infância roubada pelas mãos do patriarcado, que se mostra na maternidade infantil, nos abusos de meninas e no abandono paterno, dentre outras formas de subjugação da mulher. A história de Concha assemelha-se à história de Paula, personagem do conto “Forçadamente mulher forçosamente mãe”, de *Mornas eram as noites*:

Para setembro Paula terá seu Filho. Ainda há dias ela ria e dançava pelos cantos. E juntava conchas cor-de-rosa na praia. E colecionava sonhos. Que é das conchinhas? Que é dos sonhos? Hoje carrega penosamente uma barriga enorme. Sozinha. [...] As ilusões vão-se perdendo nos vômitos da gravidez. Aos dezasseis anos não devia ter filhos. A natureza não soube fazer as contas. (SALÚSTIO, 2002, p. 44).

Paula é uma adolescente sem direito à infância. Aos dezesseis anos, gostava de juntar as conchinhas na praia, mas engravida. O pai é anônimo no conto, como representação do abandono paterno. Para Vania Vasconcelos (2019), em “Maternidade, Negritude e Literatura”, a maternidade é objeto institucional do sistema patriarcal, pois esta faz a manutenção do sistema, dado que os homens, em maioria esmagadora, não possuem responsabilidades paternas em igualdade com as mulheres. Para Oyèrónkẹ (2021), além da inferiorização dos africanos enquanto colonizados, houve a inferiorização das mulheres e a criação de um sistema patriarcal:

“a manifestação definitiva desse novo sistema foi um Estado colonial que era patriarcal e que, infelizmente, sobreviveu ao fim do “império”. (OYĖWÙMÍ, 2021, p. 227).

As sequelas coloniais roubam as infâncias, naturalizam a maternidade na adolescência e o abandono paterno. As meninas são “forçosamente mães”. Assim como a infância de Concha, em *Veromar*, e Paula, em *Mornas eram as noites*, a infância de Tixa também fora tomada por abusos. Tixa, no romance, é uma personagem secundária, aluna da mesma escola de Aurora, Sofia e Simprônia, protagonistas também marcadas pela mira da violência patriarcal. Conhecemos Tixa em um passeio escolar do final do ano que seria numa praia.

No romance isso pode ser percebido quando Aurora prepara-se para o passeio e pede que a mãe faça um bolo, demonstra empolgação, pois alguns alunos da escola não conheciam o mar, que na narrativa, torna-se personificado com cantos, mistérios, mansidão e fúrias. Esse desejo por ver o mar é coletivo. Dentre os alunos ansiosos para ir ao passeio, está Tixa, que era campeã de natação do colégio, teria uma experiência singular e monumental conforme as expectativas que a narradora sugere. No entanto, esta é a única aluna que não retorna da viagem:

Uma aluna, das mais novas, não voltou do passeio. De todos ela era quem estava mais ansiosa. Tixa nunca tinha visto o mar. Nunca tinha sentido um oceano enorme, inteiro, sem fim, a seus pés. Não sabia onde seu oceano começava, nem de seus cheiros e cores; da sua mansidão e das fúrias. Não sabia do seu canto, dos seus cantos, nem de seus mistérios. Nunca tinha idealizado a alegria que é um oceano a cruzar-se com outro; as ondas sobrepondo-se em danças inimagináveis; os calores misturando-se ou os gélidos frios desfazendo-se. (SALÚSTIO, 2019, p. 78).

A repetição da palavra “nunca” ou “não” no início das orações: “Nunca tinha visto o mar. Nunca tinha sentido um oceano enorme [...]”, de forma anafórica, reforça a ideia de que a menina estava completamente anulada em sua existência, com uma vida cheia de “não” e “nunca”, até a imaginação que é preponderante na infância foi roubada das suas possibilidades.

É curioso pensar que uma aluna campeã de natação tenha se afogado, fato que é esclarecido ao longo da narrativa. Tixa tentou afogar no mar uma vida acometida por abusos, dores e violências, suicidou-se. É para fugir, numa tentativa de liberdade dentro do mar, que a menina permite ser levada pelo embalo das ondas. Suas lágrimas cruzam-se com o oceano e encontram nele, repouso de uma vida dos “nãos”,

de uma cidade que não se chamava “Morrer” como as outras vizinhas, mas que para a garota só representava a morte.

A menina despede-se de Aurora antes de ir: “[...] o rosto de Tixa era feliz quando olhou para a Aurora Calisto, para o último adeus, antes que atirasse à onda. As duas costumavam nadar numa piscina na cidade”. (SALÚSTIO, 2019, p. 79). A narradora chama a atenção para os sinais que Tixa evidenciou antes do acontecido:

Pelos comentários ficou-se a saber, ou talvez já se soubesse, que a menina tinha uma vida infernal. Tixa não falava, mas o pouco que não conseguia esconder desafiava qualquer pessoa. O andar desequilibrado, o silêncio, a lágrima que era a menina dos seus olhos, o ar assustado, tudo eram gritos espalhados por onde passava. Mas ninguém ouviu [...]. (SALÚSTIO, 2019, p. 79).

Os termos: “silêncio”, “gritos”, “ouviu” pertencem à mesma vizinhança semântica e enfatizam a violência “silenciosa” que Tixa sofre em um ambiente de tensão constante. Para Saffioti (2011), em *Gênero, patriarcado e violência*, esse silêncio é precedido pela “ideologia de defesa da família, que chega a impedir a denúncia, por parte de mães, de abusos sexuais perpetrados por pais contra seus (suas) próprios(as) filhos(as)”. (SAFFIOTI, 2011, p. 74).

Por causa da convivência social diante de práticas que naturalizam os abusos, a vítima, muitas vezes, sente-se culpada e envergonha-se dos abusos que sofreu por não se sentir segura no ambiente onde está inserida. Essas marcas nas sociedades patriarcais são percebidas também na ausência da voz, que se cala mediante uma vergonha imputada.

A narradora fala da negligência dos que rodeavam a Tixa, a omissão, a falta de preocupação e acolhimento da escola, dos amigos, dos próprios familiares autores do crime, e revela, então, os abusos aos quais a menina era submetida e que eram cometidos pelos homens do seu entorno, como observamos neste fragmento:

Quem garantiu a Tixa que numa outra praia não estariam um qualquer outro padrasto mais o filho prontos para atacar? Quem lhe disse que não estariam à sua espera uma mãe descuidada, uma madrinha egoísta e uma vizinha indiferente ou um tio ausente? E o pai, que sabia ele da vida da filha? A professora... Os outros... tão próximos, tão afastados... andariam à espera dela, à espreita dela? Quão fácil é fugir para a ausência! (SALÚSTIO, 2019, p. 79).

A repetição de termos como “Quem garantiu”, “Quem lhe disse”, “à espera dela”, “à espreita dela” cria um efeito de ênfase e reforça a ideia de que há muitos

elementos desconhecidos e ameaças potenciais na vida de Tixa. A oposição entre "tão próximos" e "tão afastados" cria uma antítese, destacando a contradição entre a proximidade física das pessoas e sua distância emocional e/ou afetiva. Essas expressões demonstram uma atmosfera de incerteza, medo e ansiedade na qual a menina vivia.

A esse respeito, as pesquisadoras Heleieth Saffioti e Suely Almeida, na obra *Violência de Gênero: poder e impotência* (1995), consideram que se os homens dominam o espaço público, o espaço privado torna-se lugar de soberania para o masculino e legitima o uso de força física, de modo que este se torna um espaço descomunal de violência para mulheres e crianças, sobretudo para meninas: “Desta sorte, as quatro paredes de uma casa guardam os segredos de sevícias, humilhações e atos libidinosos/estupros graças a posição subalterna da mulher e da criança face ao homem e da ampla legitimação social desta supremacia masculina.” (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995, p. 33). Para Saffioti (2011) “o abuso sexual, sobretudo incestuoso, deixa feridas na alma, que sangram, no início sem cessar”. (SAFFIOTI, 2011, p. 18).

Após o trauma pela tragédia de Tixa, a narradora destaca que os estudantes pararam de cantar a canção infantil que dá início à obra: “Até o final do ano os estudantes, colegas da Tixa, não voltaram a cantar o *Senhor barqueiro*”. (SALÚSTIO, 2018, p. 80). Interpretamos a morte da aluna como uma metáfora para a morte também da infância, simbolizada no silenciamento da canção. O afogamento (suicídio) é feito pelos braços dos abusadores, pela omissão dos que deveriam proteger, e a canção é silenciada pelas mãos do patriarcado. O afogamento, lido previamente como um exercício de libertação do feminino, aqui assume um papel de denúncia da colonialidade de gênero. A narradora de Veromar promove reflexões e questionamentos quanto à colonialidade de gênero através de perguntas retóricas:

Quando se vai a enterrar haverá alguma diferença em ser-se homem ou mulher? E quando se nasce? Como são as dores do parto quando o bebê é macho? Será que o dia amanheceu mais cedo? As dores são mais urgentes? Se for fêmea a noite é mais escura, o vento sopra mais forte? E os risos? Como são os gritos dos homens à nascença? E como são os das mulheres quando do primeiro sopro de vida? Qual a diferença nos ais que vêm depois? (SALÚSTIO, 2019, p. 114).

As distinções nas vivências entre homens e mulheres aparecem desde o nascimento e perduram durante a vida inteira. Em meio à diversidade dos estudos sobre as relações de gênero, podemos observar as aproximações entre patriarcado e

colonialismo como um dos posicionamentos que se destaca no pensamento feminista atual. Segundo Segato (2011), a intervenção colonial é caracterizada por uma modificação permanente e conjunta que, para as nações subjugadas, representa uma modernização alcançada às custas de prejuízos:

Trata-se de realidades que continuarão caminhando, como dissemos aqui, junto e ao lado do mundo sob intervenção da modernidade colonial. Mas que, de alguma forma, ao serem alcançadas pela influência do processo colonizador, primeiro metropolitano de ultramar e depois republicano, foram prejudicadas, particularmente em um aspecto fundamental: exacerbaram e tornaram perversas e muito mais autoritárias as hierarquias que já continham em seu interior – que são basicamente as de *status*, como casta e gênero. (SEGATO, 2011, p. 114).

Os traços determinantes destes prejuízos são, nesse sentido, as práticas perversas, autoritárias e hierárquicas que o colonizador transpõe ao país colonizado, mediante suas tradições consolidadas de poder. Os estamentos sociais e o gênero são os segmentos imediatamente afetados por essas relações. Nesse sentido, o discurso narrativo manifesta-se em face da realidade cabo-verdiana colonizada, em um tom denunciativo, a partir da ficcionalização da violência. Schøllhammer nos fala sobre ressimbolizar uma realidade traumática através do discurso narrativo:

O mais importante a respeito da literatura que tematiza a violência é a sua capacidade de ressimbolizar a passagem do que foi separado pela lei do discurso. O real com o ficcional, o verdadeiro com o falso, o representado com o imaginado, o universal com o particular e o público com privado. Na medida em que a literatura permite a comunicação nesse sentido, avaliamos as obras não apenas como documentos de uma determinada experiência, real ou imaginária, mas como uma contribuição concreta à ressimbolização de uma realidade incômoda e incompreensível para um discurso “sensato”. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 148).

A história de Tixa é a representação da materialidade à luz da colonialidade. Esse processo de ressimbolizar no discurso nos permite o contato com realidades coletivas de mulheres pela literatura. É importante enfatizar que a representação da violência de gênero não se vincula a uma apologia, mas à quebra de naturalização de opressões. A literatura, ao abordar a violência, tem o poder de ressintetizar e redesenhar a realidade. Isso significa que ela pode oferecer uma nova perspectiva sobre eventos, experiências e circunstâncias violentas, desafiando a compreensão tradicional e fornecendo uma visão mais profunda e complexa.

Schøllhammer (2013) enfatiza a capacidade da literatura de transcender as dicotomias, como real versus ficcional, verdadeiro versus falso, representado versus

imaginado, universal versus particular e público versus privado. A literatura pode misturar essas categorias e desafiar as fronteiras estabelecidas, levando a uma compreensão mais abrangente da violência e de suas raízes. Ela oferece um espaço para que vozes marginalizadas ou silenciadas possam ser ouvidas e para que as complexidades da violência sejam exploradas.

É nesse sentido que os posicionamentos de Salústio refletem-se no seu texto como ação política que visibiliza os métodos opressivos para, através da exposição desses métodos, verbalizar, ou dar voz, por meio de suas personagens e narradoras, às mulheres silenciadas. A literatura converge assim para a realidade, num sentido descolonizatório, o que significa, como afirma Segato (2011), “procurar brechas em um território totalizado pelo esquema binário, que consiste possivelmente no instrumento mais eficiente do poder”. (SEGATO, 2011, p. 126). Entendendo-se por esquema binário as organizações socioideológicas que representam as identidades de gênero em duas categorias para, assim, reforçar as ideias patriarcais conservadoras.

3.3 A estética animista

A cidade de Veromar é dominada por uma atmosfera animista na medida em que é descrita, com elementos religiosos e culturais nativos que envolvem condições inerentes ao espaço e às situações das personagens. Compreendemos que o insólito presente no realismo animista é parte constituinte da multiplicidade de dimensões da realidade. O sobrenatural e o natural estão no mesmo plano, confluindo para uma atmosfera paradoxalmente harmônica. Outrossim, retomamos o que foi dito por Candido, a literatura:

mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, a suas possibilidades criadoras. (CANDIDO, 2018, p. 69).

A discussão sobre a realidade matriz de produção tornou-se uma questão preponderante para os estudos literários pós-coloniais, em que se considera o contexto geográfico e histórico. Em conformidade com Mikhail Bakhtin, em *A estética*

do romance, o romance revela a dimensão de um contexto social concreto na medida em que esse fator social é evidenciado no interior da obra:

A dialogicidade interna do discurso romanesco exige a revelação do contexto social concreto, o qual determina toda a sua estrutura estilística, sua "forma" e seu "conteúdo", sendo que os determina não a partir de fora, mas de dentro; pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam eles de "conteúdo" ou de "forma". (BAKHTIN, 2012, p. 106).

O realismo animista é uma estética socio-historicamente demarcada e nasce com a produção das literaturas pós-coloniais no continente africano. De acordo com Bampoky (2020, p. 2): “nota-se uma tentativa de romper a interpretação deturpada da produção literária desses países considerada muito distante daqueles que ditam as regras e fazem cânones – ruptura formal que aponta para o afastamento da ideia de homogeneizar as literaturas”.

Para compreender o animismo é necessário considerar que o elemento mítico é uma expressão da realidade. Segundo Jane Tutikian (2006), a realidade do elemento mitológico é algo existente, transpassado pela cultura e pelos costumes nativos. A concepção de mito, considerada aqui na perspectiva de Mircea Eliade, pode ser inicialmente entendida nos seguintes termos:

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. [...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial [...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado ou do “sobrenatural” no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o mundo e o converte no que é hoje. (ELIADE, 2019, p. 11).

No romance *Veromar*, assim como em *A louca de Serrano* e *Filhas do Vento*, de Dina Salústio, essa perspectiva mítica evidencia-se e é possível identificar traços expressivos da estética animista, tais como: a valorização dos idosos, as manifestações anímicas de elementos da natureza, a valorização de tradições e culturas nativas, a valorização dos antepassados, a construção de personagens dotados de poderes psíquicos, como videntes e cartomantes, dentre outros elementos que compõem a realidade da cidade.

Tomamos por base para compreender o realismo animista, a postulação de Harry Garuba (2012), Sueli Saraiva (2007, 2011), Tabita Wittmann (2012) e Providence Bampoky (2020). A partir dessas leituras, seguem reflexões acerca de algumas características próprias da estética do realismo animista e seus traços na

narrativa de *Veromar*. Para tanto, consideramos como necessário traçar um breve percurso a respeito do modo como o insólito foi interpretado pela crítica literária em diferentes períodos e contextos.

A questão do insólito na literatura é tema amplamente discutido e abrange as categorias do fantástico, do maravilhoso e do realismo mágico. O sul-africano Harry Garuba (2012) explica que os escritores do continente africano, da América Latina e da Índia são os que evidenciam as múltiplas representações do animismo.

Todorov foi o primeiro teórico a estruturar a análise do desenvolvimento interno de narrativas fantásticas e teve como objeto de estudo contos e novelas de escritores que publicaram entre o século XVIII e início do século XX, majoritariamente, europeus. As concepções de Todorov (2010) voltam-se para uma análise interna da obra, em que o funcionamento do gênero literário, cujo efeito de sentido está condicionado à atitude responsiva do leitor em acreditar no relato fantasioso, independe de uma correlação histórico-cultural com os contextos de produção da obra.

Os gêneros literários são múltiplos e diversos, além disso, são constituídos nas relações intergenéricas, pois definem-se no contato com outros gêneros. De acordo com Todorov, “um gênero define-se sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos”. (TODOROV, 2010, p. 27). Irène Bessière, em *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine* (1974), afirma que o fantástico nasce a partir do conto maravilhoso:

Todavia, com diferenças notáveis. O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas expõe. Nisso, ele possui sempre a função e o valor de exemplo ou de ilustração. Guardando metamorfoses e gênios benéficos ou maléficos, o relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei, da norma. (BESSIÈRE, 1974, p. 9).

Nesse contexto da literatura fantástica, o realismo mágico passa a ser difundido a partir de 1925, mas só com o *boom* literário hispano-americano ganhou destaque. As concepções deste estilo pertencem inicialmente à área das artes plásticas. O realismo mágico foi conceituado por Franz Roh, historiador e crítico de arte, em *Nach-expressionismus, magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925), em que analisa a arte pós-expressionista na Alemanha e na Europa, no período entre guerras, traduzido posteriormente para o espanhol por Fernando Vela. É nesta tradução que o conceito de realismo mágico se torna proeminente na crítica literária latina-americana.

Schøllhammer (2004) em *As imagens do realismo*, faz um percurso a respeito do realismo mágico e destaca a sua importância para consolidar a literatura latino-americana:

Na recriação da experiência latino-americana, rompia-se com uma representação realista ou naturalista tradicional e se incorporavam técnicas e estilos do modernismo, desligados do otimismo civilizatório, partindo para a descoberta de uma outra realidade informal da mitologia, da história e da memória popular do continente. (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 119).

Em termos de conteúdo, o realismo mágico passou a inserir construções do campo sobrenatural, além de revisar a ideia de tempo cronológico, permitindo “a intervenção mágica do imaginário humano na criação representativa de outras dimensões da realidade experimentada e na descoberta de camadas mítico-lendárias da memória popular que recuperavam um elemento maravilhoso nas narrativas”. (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 119).

Nesse panorama, o realismo mágico pode ser entendido como uma estratégia de confronto, enquanto o surrealismo estava para uma estratégia de fuga. O escritor caribenho Alejo Carpentier é figura de destaque na conceituação do termo na América Latina, tendo o citado a princípio no prólogo do romance *El reino de este mundo* (1949). Para Carpentier, o realismo mágico traduz-se como “real maravilhoso”, pois enxerga no distanciamento do termo empregado, na tradução do alemão para o espanhol, uma busca por autonomia cultural após tantos séculos de regime colonial. Para Carpentier:

[...] o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge da alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou especialmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. (CARPENTIER, 2009, p. 9).

O realismo mágico aproxima-se do realismo animista, no sentido de ser também uma estratégia de confronto e de busca por autonomia em países que foram subalternizados. Todavia, de acordo com Saraiva (2007), há uma insuficiência nas categorias do fantástico e do realismo mágico para abarcar as literaturas africanas. Em conformidade com Wittmann (2012), o realismo mágico busca capturar a realidade por meio de uma visão “multidimensional do mundo, visível e invisível, a lógica

animista subverte e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre o mágico e a narrativa secular da modernidade, reabsorvendo o tempo histórico nas matrizes do mito e da mágica”. (WITTMANN, 2012, p. 54).

Assim, o realismo animista postulado por Pepetela (1989) e Garuba (2006) nos parece a maneira mais apropriada para investigar o romance *Veromar*, considerando elementos da cultura nativa. A estética animista postulada por Garuba (2012) é uma forma de compreender e representar a realidade que parte da crença na existência de uma presença espiritual em todos os elementos da natureza, sejam eles animados ou inanimados.

As principais características dessa estética são a ênfase na relação entre humanos e não humanos, a importância da sensorialidade e da percepção, a incorporação de elementos da cultura africana e a valorização da diversidade cultural. Essa estética desafia a visão ocidental moderna baseada na separação entre natureza e cultura, e valoriza formas diversas de conhecimento, incluindo a oralidade, a música e a dança, dentre outras expressões e elementos.

Nessa conjuntura, a alma não é vista como uma característica exclusiva dos seres humanos, mas é considerada uma propriedade compartilhada por todos os seres e objetos, desse modo, os seres não humanos estão conectados em redes complexas de relações que muitas vezes transcendem as fronteiras humanas. Os seres humanos e não humanos são interdependentes uns dos outros e juntos fazem parte do mesmo sistema complexo.

Em 1989, Pepetela destacou o termo realismo animista em seu romance intitulado *Lueji, o nascimento dum império* (1989):

– Aqui não estamos a fazer país nenhum – disse Lu. – A arte não tem o que fazer, apenas refleti-lo. [...]

– Frase profunda – disse Jaime. – Talvez falsa, mas quimporta? E estou de acordo. Não percebeste a ironia, Lu. Eu queria era fustigar os dogmas, *un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié...*

– Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do **realismo animista**... (grifo nosso)

– É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam. [...] O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista – explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí. [...] isto que andamos a fazer é sem dúvida alguma. Se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço. (PEPETELA, 1997, p. 451-456).

Escrito nos anos de 1987 e 1988 e publicado em 1989, o enredo do romance *Lueji, o nascimento dum império* (1997), do escritor angolano Pepetela, ocorre em dois momentos: no antigo reino da Angola pré-colonial, em que a protagonista é a rainha Lueji, e outro, em Luanda, capital de Angola, protagonizado pela bailarina Lu, parte de um espetáculo artístico que conta a história de Luanda.

É uma obra literária que se destaca pela sua abordagem singular à passagem do tempo e à história de Angola. Com uma narrativa que abraça um amplo espectro temporal, combinada com elementos míticos e simbólicos, o livro oferece aos leitores uma experiência rica e envolvente, que transcende as fronteiras da história convencional e convida à reflexão sobre as questões mais profundas da identidade e do legado de uma nação.

Os personagens de Pepetela são artistas angolanos, que estudaram e formaram-se na Europa. O projeto para montar o espetáculo fundamenta-se nas culturas e tradições africanas no período pré-colonial, porém um coreógrafo estrangeiro lança representações com base no olhar europeu. Desse modo, os personagens desistem de manter o formato clássico do balé, e modificam todo o projeto, trocam o coreógrafo, a coreografia, a música, dentre outros elementos, embasando-se em uma extensa pesquisa histórica.

Pepetela, ao inserir no romance a fala: “Esperemos que os críticos o reconheçam”, dialoga diretamente com a crítica literária e artística, pois efetua uma argumentação para o reconhecimento do próprio romance e da estética animista. O escritor propõe, assim, uma análise que consiste primariamente no contexto local.

Posterior à publicação de Pepetela, Harry Garuba (2012) conceituou o termo realismo animista, que não se trata de uma religião, mas de uma cosmovisão do mundo que compreende as manifestações da natureza e da ancestralidade, conforme nos mostra:

Ao contrário do Cristianismo e do Islamismo, por exemplo, que se referem a religiões particulares, o animismo não indica nenhuma religião em específico. Mais do que isso é uma designação mais abrangente para um modo de consciência religiosa, que na maioria das vezes é tão elástica quanto a necessidade que o usuário tenha de alongá-la. Talvez a única e mais importante característica do pensamento animista — em contraste com as grandes religiões monoteístas — é seu quase refutamento total a uma face não localizada, não incorporada e não física de deuses e espíritos. O animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos. (GARUBA, 2012, p. 19-20).

Uma característica fundamental do pensamento animista, conforme destacado por Garuba (2012), é a sua ênfase na localização e incorporação de deuses e espíritos em objetos materiais, como pedras, árvores ou rios. Isso implica que os objetos são vistos como manifestações físicas e tangíveis desses entes espirituais, o que contrasta com as religiões monoteístas que frequentemente postulam deidades não localizadas e incorpóreas. O animismo é, portanto, uma visão de mundo que valoriza a relação íntima entre os seres humanos e o mundo natural, considerando tudo ao nosso redor como tendo uma presença espiritual.

O realismo animista, estética proveniente dos próprios escritores e teóricos africanos, ainda está em processo de consolidação. No entanto, em consonância com Garuba (2012), acreditamos que “muitas das técnicas literárias dos artistas que foram rotulados como escritores do realismo mágico são derivadas de culturas tradicionalmente animistas”. (GARUBA, 2012, p. 247). O ato de não considerar metodologias críticas provenientes do território africano mostra uma tentativa de apagamento epistemológico de povos subalternizados pela colonialidade. Nessa perspectiva, Oyěwùmí (2021) assume uma visão crítica em relação à ideia de colonialismo e eurocentrismo, enfatizando a primazia por um olhar não-ocidentalizado para compreender a identidade, a história e as culturas africanas.

Em “Sobre a legitimidade do estudo da filosofia africana”, o filósofo Mogobe Ramose discute a invisibilização e o apagamento dos povos africanos na produção de conhecimento. O epistemicídio contextualizado pelo teórico caracteriza-se como “o assassinato das maneiras de conhecer e agir dos povos africanos conquistados” (RAMOSE, 2011, p. 6). Esse processo de invisibilidade tem impactos profundos em diversas áreas do saber, estendendo-se desde a narrativa da História Oficial até a supressão da contribuição africana para a filosofia, medicina, literatura e religião, em detrimento da predominância do regime colonial e suas consequências duradouras.

Para contextualizar a estética animista, Garuba (2012), em “Explorações no Realismo Animista: Reflexões sobre a Leitura e Escrita na Literatura, Cultura e Sociedade Africana”, inicia a discussão com uma vívida descrição de uma estátua de Xangô localizada na Nigéria. Xangô⁷, um governante de Oyó do século XVI, considerado o deus lorubá dos raios e trovões, está posicionado de forma imponente em frente à sede da companhia nacional de energia elétrica, ocupando um lugar de

⁷ “Grande e poderoso orixá iorubano, senhor do raio e do trovão.” (LOPES, 2011, p. 713).

destaque nos escritórios da maior empresa de distribuição e geração de energia do país. Xangô é reverenciado não apenas em nações africanas, mas também nas religiões de matrizes africanas, como o candomblé e a umbanda no Brasil, tornando-o uma figura de importância cultural e religiosa significativa em contextos diversos.

Tal consideração sobre a vida de Xangô, sua apropriação por uma elite tradicional e, ao mesmo tempo, sua implantação simbólica por uma elite moderna enfatiza uma forma de prática sociocultural, que se tornou bastante difundida na Nigéria contemporânea, senão em toda a África. (GARUBA, 2012, p. 236).

Nos terreiros de candomblé brasileiros, os filhos da casa (*iyàwós*) dançam em transe guiados pela própria divindade espiritual e dividem a consciência com ela, compartilhando uma conexão com os deuses. Essa concepção animista do mundo, que para algumas culturas parece surreal, é perfeitamente real e viável na cosmovisão africana, afro-diaspórica, e em várias partes da América Latina e Índia. Notamos, no excerto, a interrelação entre elementos míticos e registros históricos, bem como a fusão entre tradições ancestrais e a influência da modernidade. De acordo com Wittmann (2012), em sua leitura de Garuba (2012), o realismo animista efetivamente dissolve as fronteiras tradicionais entre o antigo e o contemporâneo, permitindo que essas perspectivas coexistam harmoniosamente:

Se o realismo mágico se caracteriza por uma tentativa de capturar a realidade através de uma visão multidimensional do mundo, visível e invisível, a lógica animista subverte e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre o mágico e a narrativa secular da modernidade, reabsorvendo o tempo histórico nas matrizes do mito e da mágica. (WITTMANN, 2012, p. 54).

De acordo com as reflexões de Garuba (2012), as literaturas africanas revelam elementos que exploram a complexa relação entre o tradicional e o moderno, e desempenham um papel central na formação da identidade, permitindo que elementos das tradições nativas coexistam harmoniosamente com símbolos contemporâneos. Dentro dessa perspectiva, o que muitas vezes é percebido como sobrenatural é intrínseco à realidade, uma vez que é parte integrante da cosmovisão cultural.

Assim, em conformidade com Garuba (2012), podemos afirmar que o realismo animista emerge como a estética que mais autenticamente representa as literaturas africanas devido a uma razão epistemológica fundamental. O animismo não é apenas um componente das culturas africanas, mas também é explicativo através da cultura, desafiando a autoridade da ciência ocidental ao reinstaurar a autoridade da magia nos

espaços entre o racional, o secular e o moderno, onde as fronteiras tradicionais são borradas.

Nesse viés, é fundamental reconhecer que a compreensão do mundo africano não pode ser limitada por uma perspectiva eurocêntrica. Assim, o pós-colonialismo se entrelaça com o realismo animista, desafiando as representações hegemônicas e celebrando as culturas africanas em uma cosmovisão animista.

3.4 O animismo em *Veromar*

A narradora do romance é uma professora que compartilha narrativas sobre a cidade de Veromar para os seus alunos na orla marítima. As histórias centrais são protagonizadas por Simprónia de Jesus, Aurora Calisto e Sofia Afonso. A trama romanesca constitui-se com uma sequência de personagens e acontecimentos que evidenciam a pluralidade cultural e religiosa das tradições cabo-verdianas, tais como: a relação entre o padre e a figura da Bruxa. Assim, o sacro católico e o animismo africano postos em um mesmo plano evidenciam o sincretismo religioso.

No enredo, o animismo manifesta-se na Hora Minguada: “Essa hora especial em que os corpos perdiam a sua sombra ficou conhecida como Hora Minguada, dona de tudo o que acontecia na região nesse período curto do dia e da qual dizia-se quem tivesse juízo não se metia a desafiá-la”. (SALÚSTIO, 2019, p. 45). A narradora descreve que nesse período do dia havia muitas proibições, era uma hora de recolhimento, como nos mostra o excerto:

A essa hora ainda estavam associadas algumas proibições: - Começar uma viagem na Hora Minguada? Nunca. Colher ou semear na Hora Minguada? Não. Parir na Hora Minguada? Jamais. Fazer massa - de pão, de queijo, de pastel ou de betão armado - na Hora Minguada? Absolutamente proibido. Namorar na Hora Minguada? Namorar podia, mas apenas se se tratasse de um caso obscuro, maravilhoso, complicado, terrível e, porque não, censurável, desses que põem a gente entre uma espada e um punhal, ambos apontados à alma, radiosa ou tristemente perfumada. Às vezes um longo pesadelo. (SALÚSTIO, 2019, p. 45).

A Hora Minguada mostra esse ambiente animista fundado na narrativa, aceito numa realidade naturalizada. Além desse aspecto, há também figuras emblemáticas na cidade ligadas à espiritualidade. Citemos duas como exemplos: as personagens Simprónia e dona Bruxa, ambas com poderes de clarividência que são aprofundados ao longo da narrativa. De acordo com Wittmann (2012, p. 52), “para o ser que crê, o

sobrenatural é parte interdependente do natural”. Essa afirmação esclarece o ponto chave do animismo e que o diferencia do gênero fantástico: a estética animista é também uma visão de mundo que, na ficção, assim como na realidade, elimina ou estreita as fronteiras entre o sobrenatural e o natural.

As proibições em determinadas horas do dia, lembram as restrições que os filhos de santo devem respeitar ao serem iniciados nas religiosidades de matrizes africanas, além de “quizilas” específicas de cada orixá, que significa, segundo Lopes (2011, p. 573), proibições, tabus alimentares ou de outra natureza, conjuntos de leis que implicam em algum tipo de abstinência. A exemplo, o caranguejo, comida proibida em muitos terreiros de candomblé, pois conta-se a história que Obaluaiê⁸ foi mordido e ferido pelos caranguejos.

Nesse sentido, as proibições são fundamentadas nas histórias de cada orixá, popularizadas de forma oral. Ademais, para a colheita de folhas e o cozimento de chás, existem horários específicos que determinam o melhor momento, visto que caso seja feito de outra forma, pode prejudicar a ritualística. De acordo com Lopes (2011, p. 63), “o animismo é visto na antiga antropologia como o primeiro estágio da evolução religiosa da humanidade baseado na crença de que todos os seres da natureza possuem uma alma e agem intencionalmente”.

Em um dos acontecimentos anímicos, o espírito da Bruxa morre e se une ao espírito da menina, que desenvolve de forma mais incisiva os seus poderes mediúnicos e envelhece precocemente:

Pensou na brisa fresca que soprara nessa manhã quando vinha para o trabalho e parara junto ao repuxo de água num dos cantos da praça. Tocada pelo ar matinal que se entranhou nas suas roupas e no cabelo, tinha-se lembrado da sua curta infância e o cheiro que uma mulher, com idade para ser a avó do mundo, dizia ser o cheiro do paraíso. (SALÚSTIO, 2019, p. 24).

Essa evolução é essencial para o prosseguimento da narrativa e os elementos animistas confluem para a atmosfera de insurgência das personagens. Nas tradições cabo-verdianas, assim como em outros países do continente, a morte não é um fim, mas, sim, um renascimento, e os nossos ancestrais estão sempre próximos. “A morte é uma morte provisória, iniciática, abrindo caminho para a revivificação, para um novo nascimento, e um novo contato com os espíritos”. (TUTIKIAN, 2006, p. 76). Nesse

⁸ Orixá da cura e da doença, senhor da terra, o próprio sol. (LOPES, 2011, p. 502).

sentido, os mortos continuam existindo através de objetos afetivos, espirituais e de elementos da natureza.

Essa morte física num *continuum* espiritual não compõe um cenário mágico, são as crenças dos povos originários que se materializam em uma cultura hodierna. De acordo com Ana Mafalda Leite os recursos estilísticos ou poéticos: “como o uso constante do antropomorfismo, a animização, a concretização das noções abstratas, a materialização do inefável, e a sensibilização relacional das personagens com os objetos e as situações, faz parte de um trabalho maior, que começa na língua, mas a transcende de certa forma”. (LEITE, 1998, p. 41).

Hampâté Bâ nos traz o ditado africano que diz: “maayde timmintá wonki juutal balde hortinta hakkille”, traduzindo “A morte não esgota a alma, A duração do tempo não retrai o espírito”. (Hampaté Bâ, 2010). Com a morte de dona Bruxa e sua vivificação através de Simprônia, a menina passa a consolidar os poderes mediúnicos e a atender às mulheres da comunidade e a orientá-las sobre o destino, tornando-se uma líder espiritual, embora as mulheres consultadas por ela falassem mal de pessoas clarividentes, como mostra a fala do padre a respeito de Simprônia:

Simpras não achava mal nenhum ler as mãos aos clientes que a procuravam. Ela apenas dizia o que tinha que ser dito. Se acertava no que dizia não sabia, porque quando voltava a si já esquecera os momentos vividos. [...] Teve pena dela, porque era ostracizada pela origem desconhecida, embora, às escondidas, as mesmas pessoas a endeusassem. (SALÚSTIO, 2019, p. 61).

A relação das consulentes com a menina-velha mostra o sincretismo religioso e o embate de crenças: por um lado, gostavam de saber o que aconteceria em seu destino, por outro, eram mulheres católicas e devotas, e não podiam estar em ritualísticas de concepção não cristã. Esse dualismo é o confronto entre símbolos nativos e coloniais. Outro elemento do realismo animista é a função da natureza aliada com a espiritualidade. Em conformidade com Garuba (2012):

o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local. Dentro do mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais. [...] Os rios, por exemplo, não se tornam somente fontes naturais de água mas também são valorizados por diversas outras razões. (GARUBA, 2012, p. 239).

Nesse sentido, em Veromar, a natureza possui a função de avisar para as pessoas sobre os perigos eminentes. Em um determinado momento, uma forte

tempestade se aproxima e alerta para a chegada de um perigo que ronda a escola em que as protagonistas estudam. Simprónia pressente o perigo a partir desse fenômeno da natureza.

Em outro momento, a menina sente um vento cálido no rosto e preocupa-se com a saúde do padre: “A jovem sentiu um sopro morno, uma espécie de ternura e gostou da preocupação do padre [...]” (SALÚSTIO, 2019, p. 61). Pediu para ler a mão do líder católico e avisou que ele deveria ter preocupação com a saúde. Em seguida, “o padre ficou pensativo. As mãos ardiam. Havia algum tempo que não se sentia bem, mas continuava a pensar que não era nada que não pudesse esperar até às férias”. (SALÚSTIO, 2019, p. 62). Isso ocorre porque dentro da visão animista, “o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado”. (GARUBA, 2012, p. 255).

Outrossim, Simprónia possuía um enorme carinho por sua amiga Aurora Calisto e sente a necessidade de fazer um presente para a sua proteção, um amuleto. Aurora era “a única garota que procurava a sua companhia porque as outras, as da sua idade, não lhe davam atenção por ela trabalhar nas limpezas e estudar e não ter planos para festas e divertimentos próprios da idade”. (SALÚSTIO, 2019, p. 24-25).

Ao entregar o presente, Simprónia explica que a ritualística para fazer o amuleto foi realizada a partir de uma “planta-flor”, sem caule visível, apenas com pétalas nas cores laranja, rosa e ouro. A planta tinha a capacidade de se espalhar caso fosse colocada em um lugar próximo à água. A prenda foi feita com uma das pétalas da planta.

Dobrou a pétala até conseguir um quadrado em tamanho exato e a pôs para secar em um lugar reservado, guardada em um pano e tocada por raios de sol fortes. “Ao fim de trinta e sete dias, com a pétala já desidratada, absolutamente seca, meteu-a numa pequena bolsa feita de tecido branco e coseu-a com cuidado para não a picar. Aurora Calisto estava encantada com tanto mistério”. (SALÚSTIO, 2019, p. 95). O amuleto torna-se um símbolo com poderes sacralizados, adquire potência de realizações, assim como ocorre na narrativa de *Lueji*, de Pepetela: “Se triunfamos. É graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço”. (PEPETELA, 1997, p. 451-456).

Na *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, de Nei Lopes, há a explicação sobre as plantas e frutos sagrados nas tradições de matrizes africanas que se manifestam no contexto brasileiro:

Segundo a tradição negro-africana e suas recriações nas Américas, as entidades espirituais podem estabelecer sua morada em qualquer objeto natural – em uma árvore, por exemplo. Isso se dá porque um espírito ou entidade pode tomar-se de afeição especial por determinada árvore, que, assim, se sacraliza, e suas cascas, folhas e resinas adquirem poder e eficácia rituais. (LOPES, 2011, p. 78).

Essa definição nos mostra a crença por trás da “planta-flor”, que aparece em *Veromar*, uma planta sacra que protege, possui eficácia e poderes sobrenaturais. Sob esse viés, há um cuidado requerido ao manejar objetos ou seres vivo sacralizados, a exemplo, o fruto obi, “largamente usado na tradição religiosa afro-brasileira, tanto como objeto de oferenda como em processos divinatórios”. (LOPES, 2011, p. 513), que é tratado com muito respeito e reverência, nas tradições de matrizes africanas, de maneira análoga aos animais, deve estar limpo e sem nenhum ferimento para o seu sacrifício. De modo semelhante, vemos o cuidado de Simprônia ao conduzir o fazimento do amuleto:

Cada dia e durante nove dias, por cada ciclo de vida, nascia uma pétala nova. Tinha arrancado a pétala do nono dia.
- Não, ela não sofre nada, embora se veja sinais vermelhos de sangue no sítio da separação da mãe. Seria triste se eu não a arrancasse, porque perderia a oportunidade de cumprir a missão para que foi destinada. (SALÚSTIO, 2018, p. 95).

A prosopopeia que impõe à pétala uma missão nos lembra que para as casas de santo, as folhas são elementos primordiais. A ciência de terreiros promove rituais de cura através da natureza. Segundo a tradição: “Kò sí ewé, kò sí Òrìsà!”, “Sem folhas não tem Orixás!”, pois:

A tradição dos Terreiros de Candomblé e Umbanda, carregam em si a tradição Yorubana, onde as “Limpezas”, “Ebòs de Saúde”, “Sacudimentos”, “Banhos de Àgbo”, “Ebòrí”, etc., fazem parte do cotidiano e da ideia de saúde dos Povos Tradicionais de Terreiros. Num diagnóstico sobre a saúde de uma pessoa, os oráculos/búzios, ou uma entidade espiritual, normalmente, apontam os problemas e a solução ofertada no uso de alguma planta. (TOMÁZ, 2019, p. 57).

As plantas de cada orixá, são chamadas de “plantas votivas” e possuem finalidade medicinal para banhos, defumações, amuletos de proteção da casa ou da pessoa. Para explicitar, destacamos algumas plantas votivas e seus orixás segundo Nei Lopes: “Exu – pimenta, babosa, dandá, mamona; Ogum – peregrum, mangueira, canela, cajazeira, aroeira-branca; Oxóssi – carqueja, são-gonçalinho, caiçara, brinco-de-princesa; Xangô – aroeira-vermelha, bredo; Oxum – alfavaquinha-de-cobra,

jarrinha, erva-capitão [...]”. (LOPES, 2011, p. 553). O amuleto de Simprónia, nos lembra o “patuá” feito no Brasil, que consiste “em um saquinho de couro ou tecido contendo rezas fortes e pequenos objetos ritualizados, protetores contra malefícios”. (LOPES, 2011, p. 535).

Partindo desta esfera anímica proveniente das concepções nativas, observa-se que, em *Veromar*, as ações de Simprónia são primordiais para construção do animismo e é com base nessa manifestação que há a insurgência de mulheres, considerando que a relação com cartas, vidência e bruxaria é uma forma de subverter a lógica colonial, marcada, sobretudo pela visão exclusivamente cristã. Além disso, Simprónia, com a sua intuição espiritual, cria um elo entre as três protagonistas, que resulta na relação de dororidade (PIEIDADE, 2018). O animismo corrobora o desenvolvimento subversivo das personagens e atua como elementos de fortalecimento e resistência.

4 MULHERES QUE INSURGEM EM VEROMAR

*Mar é mulher
Dizem que o mar é feito de banzo e quando
mulher cor da noite chora são muitas as que
sofrem com ela.
Ma Njanu*

Neste capítulo, discutimos aspectos da análise de *Veromar*, relacionados à transferência de poder entre as personagens, são elas, dona Bruxa, Simprónia, Aurora Calisto (Maria José) e Sofia Afonso. Nos debruçamos sobre a aliança de dororidade (PIEADDE, 2018), criada entre as personagens através do elemento animista: o amuleto. Assim, lançamos um olhar sobre as marcas do sincretismo religioso simbolizado entre as crenças nativas e as imposições cristãs do colonizador.

Investigamos, ainda, outros traços do animismo que estão relacionados com a insurgência de mulheres na obra, a exemplo, a representação das “Iyámis Osòròngà”, as mães ancestrais na cultura iorubá, que é contemplada em grande parte do continente africano e fora dele. (VERGER, 2002).

Ademais, trazemos à discussão a subversão das personagens de outras obras salustianas, haja vista, as mulheres em “A Oportunidade do Grito”, conto da obra *Mornas eram as noites*. Fazemos essa relação para evidenciar as mulheres insurgentes que transpassam toda a escrita salustiana.

4.1 Transposição de poder entre mulheres

As personagens principais que compõem a trama romanesca são as três adolescentes: Simprónia, Aurora Calisto e Sofia Afonso.

A primeira história apresentada é de Simprónia, que, assim como Tixa, não tem sobrenome, e tem uma vida marcada por abandono. Descrita como uma auxiliar de cozinha da *Escola Cinco*, Simprónia apesar de ainda não ter consciência, inicialmente, é dotada de poderes psíquicos. Ela fora abandonada quando nasceu e morou em um orfanato até os três anos de idade, quando foi adotada por uma senhora: “Mas do que mais gostou foi quando a mulher lhe disse, olhando-lhe na imensa profundidade dos olhos, que ela não era órfã, mas sim que tinha sido abandonada pela família”. (SALÚSTIO, 2019, p. 47).

No entanto, apesar da felicidade do momento em que foi adotada, a personagem tem de lidar com uma nova situação de imediato: a senhora que a adotou adoece e, assim, Simprónia “passou a ser mais uma cuidadora de doente, do que uma criança de três anos com direito a carinhos do mundo. Depressa viu-se como uma dona de casa, uma cozinheira, uma enfermeira até, e o trabalho era tanto que o seu olhar tinha o cansaço de uma pessoa velha”. (SALÚSTIO, 2019, p. 48).

Porém, a garota ainda encontrou conforto em sua condição, pois viu naquela situação um lugar melhor que o orfanato. Um dia, a senhora que a adotou foi levada para o hospital, e a menina se escondeu em um baú para não ser levada de volta ao abrigo. A senhora morreu, e nenhuma entidade governamental ou do orfanato apareceu para saber sobre Simprónia, que passa a interagir com os garotos em situação de rua e a se alimentar com o que encontrava. Apesar de ter a opção de continuar morando na casa da falecida, ela não consegue dormir mais naquele ambiente e passa a dormir no quintal de uma casa vizinha. Em um momento, não suporta mais estar escondida e fala diretamente com a dona da casa, uma mulher conhecida como bruxa.

Apesar do encontro de dona Bruxa de Jesus e Simpras, como ela a chamava, representar um novo lar para a menina com acolhimento no qual poderia sarar suas cicatrizes forjadas ainda no berço, a personagem Bruxa também adoece e em uma noite transforma-se “numa espécie de nuvem fina que se levantou do lugar onde esteve deitada e ficou a pairar sobre a pequena Simpras, adormecida a seu lado, até se desfazer por completo dentro do corpo infantil”. (SALÚSTIO, 2019, p. 51).

Desse modo, Simprónia acorda em busca da mãe e não a encontra. Na narrativa, não há indícios de que ela morreu, mas há evidências de que a senhora acolhedora, uniu-se à sua menina, Simpras, em espírito. Agora, as duas fundiram-se em um só corpo e Simprónia reivindica ser chamada por Simprónia de Jesus, sobrenome de sua figura ancestral.

Lopes (2011, p. 59, p. 59) afirma que nas tradições africanas, o ancestral é cultuado porque deixa uma herança espiritual para a evolução da sua comunidade. Na estética animista, a ancestralidade é de suma importância, pois “as nossas pessoas ancestrais ainda estão muito conosco”. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 24). Simprónia passa a desenvolver uma sensibilidade sobrenatural, agora compartilhando o seu espírito com o da Bruxa, algo que se opõe aos preceitos da religião cristã, enraizada

nas colônias ex-portuguesas. Observe-se, nesse sentido, que, de acordo com Oyěwùmí, a cristianização é “parte integrante do processo colonial”. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 188).

A menina transforma-se na própria bruxa, um elemento mítico, muitas vezes, caracterizado de forma estereotipada nas narrativas, aparece neste enredo como algo fundamental para a evolução espiritual e maturação da personagem. A figura da bruxa em *Veromar* não está associada a algo negativo, mas, sim, a um movimento de subversão do sistema.

Silvia Federici, em *Calibã e a Bruxa*, discute as condições das mulheres frente ao patriarcado e a perseguição histórica ocorrida entre os séculos XII e XVIII, tidas como bruxas ou envolvidas com feitiçaria, evidenciando que as sequelas dessas sequências de feminicídios institucionalizados estão refletidas na sociedade contemporânea:

A definição das mulheres como seres demoníacos e as práticas atrozes e humilhantes a que muitas delas foram submetidas deixou marcas indeléveis em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades. De todos os pontos de vista — social, econômico, cultural, político — a caça às bruxas foi um momento decisivo na vida das mulheres. (FEDERICI, 2004, p. 186).

As bruxas atravessam outras obras de Dina Salústio como símbolo de subversão feminina. Em seu conto intitulado “A oportunidade do grito”, presente na obra *Mornas eram as noites* (2002). O questionamento lançado pela narradora: “E se incendiassem a cidade?” e o imaginário criado sobre o que aconteceria, se o fato se concretizasse, promovem a ideia de insubordinação.

Sete mulheres. Nenhuma médica, nenhuma pianista, nenhuma atriz, nenhuma assunto de notícia. Possivelmente nenhuma delas mulher má.
E se incendiassem a cidade?
Palácios, teatros, arranha-céus, mercados, cinemas, centros culturais, aquedutos, parque, circos, todos os circos, tudo a arder e elas no bar cheio de fumo a rir e a chorar.
Idiotice! Onde está a cidade? É isto uma cidade? (SALÚSTIO, 2002, p. 27).

Bem como a criação de mulheres-bruxas que desestruturam o sistema, há também em *Mornas eram as noites* a similaridade com a ideia do masculino abordado em *Veromar*, conceituado “[...] meramente em termos de uma virilidade limitada, empobrecida e que, além de tudo, é associada a características como autoritarismo, dominação, opressão e violência, será alvo de constantes questionamentos na arte

de contar de Dina Salústio”. (GOMES, 2011, p. 278), a exemplo os contos já citados e o conto *Campeão de coisa nenhuma*.

De modo semelhante à narrativa de “A oportunidade do grito”, as mulheres de *Veromar* fazem uma ruptura no sistema patriarcal, tendo como mote o símbolo de mulheres-bruxas. É o elemento animista que as une apesar do tempo, do espaço e da distância. Quando Simprónia atravessa seu processo iniciático e passa a compartilhar a consciência com o espírito da Bruxa, a menina torna-se uma referência de mediação espiritual:

[...] pensava em dona Bruxa de Jesus, a mulher que, diziam, no dia em que faleceu, minguou e transformou-se numa nuvem que desapareceu dentro dela, que dormia a seu lado. Não se lembrava do episódio, mas sabia que era verdade e gostava que fosse assim. Afinal era reconfortante pertencer a alguém, como se tivesse parte do sangue e de uma alma que se tornara coletiva, uma referência, um nome e toda uma família dentro de si, a qualquer hora, para conversar. (SALÚSTIO, 2019, p. 179).

Ela passa então a trabalhar como auxiliar de cozinha na escola e atende às mulheres da cidade para a leitura de destinos. Tem amizade apenas com uma professora da escola e com Aurora Calisto. Certo dia, Simprónia decide ir embora em busca de suas origens e procura Aurora para despedir-se. Assim, prepara um amuleto de proteção para presentear a amiga, tendo em vista que pressentiu o destino que a aguardava. Porém, o amuleto requer um preço a ser pago quando for utilizado:

– Vais ter que pagar um preço alto pela proteção que a planta te dá. Não posso ajudar porque não sou nada nesse processo e apenas digo o que está estabelecido e faço o que me é sugerido. Sou apenas, se quiseres, uma intermediária. [...] – Para ela te proteger terás que ser transformada num monstro – a informação seca, sem inflexão, sem mesmo os cuidados de costume. (SALÚSTIO, 2019, p. 96).

A personagem Simprónia é uma entidade catalizadora do processo que ocorre com Aurora. O amuleto é feito intuitiva e espiritualmente, num viés animista, tornando-se uma peça-chave para a quebra de estruturas opressoras. Essa transferência de poder entre mulheres é algo de bastante relevância no enredo, pois é tecido um fio que as unem em dororidade, acolhimento e resistência diante das situações de opressão. São as vidas de mulheres que se entrelaçam por meio do elemento animista que nasce das suas próprias mãos para libertarem umas às outras, desempenhando o papel de heroínas dentro das próprias histórias.

Dororidade é um conceito de Vilma Piedade (2018), que abarca as dores provocadas pela interseccionalidade: as marcas do racismo imbricado à questão de gênero, uma dor que somente mulheres não brancas sentem. Na epígrafe que abre esta seção, o poema de Ma Njanu *Mar é mulher* nos fala que “quando mulher cor da noite chora são muitas as que sofrem com ela”, é este o sentido de dororidade. As mulheres negras irmanam-se nas dores da interseccionalidade

É uma forma de expressão e acolhimento entre mulheres negras, para que encontrem suporte umas nas outras em meio às múltiplas opressões que sofrem na sociedade, incluindo racismo, machismo, sexismo, xenofobia, entre outras. É um conceito baseado na empatia, solidariedade e conexão entre as mulheres negras, em reconhecimento das dores que elas têm em comum. Desse modo, busca-se força e resistência juntas em meio às adversidades, uma rede de apoio e fortalecimento mútuo para enfrentar as barreiras estruturais que afetam suas vidas.

Em *Veromar*, vemos o processo de dororidade no entrecruzamento entre as personagens. A Bruxa acolhe Simprônia sem ter obrigação alguma com a menina, ensina-lhe a conduzir suas capacidades psíquicas: “não disse de onde vinha e a mulher, depois de olhá-la demoradamente, nada lhe perguntou. Apenas lhe estendeu os braços. Há muito que a esperava”. (SALÚSTIO, 2019, p. 49).

As dores de Tixa, aluna abusada por familiares, são sempre rememoradas na narrativa através dos pensamentos de Aurora Calisto: “a colega Tixa preferiu mergulhar e desaparecer para sempre no mar. Aonde teria ido parar? Teria sido o mar mais protetor do que a terra que se diz firme?” (SALÚSTIO, 2019, p. 221). “Aurora Calisto foi convidada para falar aos alunos da Escola Cinco. Ela escolheu falar sobre a história de Tixa [...]”. (SALÚSTIO, 2019, p. 289).

O acolhimento entre Simprônia e Aurora demonstrado pelo cuidado e entrega do amuleto; por fim, a relação de Aurora e Sofia Afonso que se estreita chegando ao final da narrativa, pois Sofia é quem ajuda Aurora no seu processo de libertação: “a palavra “amiga” saiu, naturalmente, sem pensar, [...] e parece que cada uma se tinha refugiado dentro de si, quem sabe, talvez, dentro de uma amiga perdida”. (SALÚSTIO, 2019, p. 228).

4.2 A violência de gênero e a insurgência de mulheres

Apontamos para o modo como as histórias das três meninas, Aurora Calisto, Simprónia de Jesus e Sofia Afonso se entrecruzam. Aurora Calisto é filha de Concha, que engravidou aos quinze anos. A mãe tem poucos recursos para criá-la, visto que a teve ainda na adolescência. Aurora é criada também pela madrinha, Madalena. Porém, um certo dia, Aurora escutou uma conversa, atrás da porta, entre a mãe e a madrinha falando sobre uma filha que a madrinha abandonou e que havia morrido.

Aurora não compreende a conversa, fica confusa e decide tentar chamar a atenção, fugindo de casa. Nesse momento, encontra Simprónia, que estava indo embora da cidade e lhe entrega um amuleto feito a partir de uma planta como um presente de proteção espiritual. Nesse ínterim, Aurora decide retornar para casa e é raptada pelo antagonista, um empresário, dono de uma pousada, que costumeiramente sequestrava adolescentes.

A personagem passa por diversos tipos de abusos psicológicos e físicos. Inicialmente, Aurora tem o seu nome mudado para Maria José pelo dono do hotel e pela governanta, e já parecia não se incomodar mais com a alteração do nome: “A própria governanta não compreendia como ela havia desistido do seu nome, mal lhe deram o outro, já que chamando-a uma ou outra vez por Aurora ela não reagiu”. (SALÚSTIO, 2019, p. 102).

O antagonista, embora seja a figura simbólica do patriarcado, possui poucos momentos de expressão no enredo. Aurora é mantida em uma quinta, um hotel numa propriedade rural, de posse do empresário. Assim, a menina passa por um processo de desumanização e coisificação que inicia pela mudança do seu nome para Maria José: “O dono da pousada era avesso a quase todos os nomes que ouvia, fossem para nomear pássaros, gentes, gatos ou coisas. Gostava de ser ele a dar nomes a tudo que fosse dele. Nesse dia estava eufórico e decidiu rebatizar a menina”. (SALÚSTIO, 2019, p. 102).

Essa perda de identidade, forçada pela figura do patriarcado, é uma forma de dominação. A ação do homem em renomear tudo o que considera ser seu tem ramificações de um ideal da tradição da religião judaico-cristã em que o masculino aparece como o nomeador das coisas do mundo autorizado pelo deus cristão. Nesse contexto, de acordo com Oyěwùmí (2021), o cristianismo e a educação ocidental foi:

Fundamental para a estratificação da sociedade colonial, tanto na posição de classe, quanto de gênero. A desvantagem inicial das mulheres no sistema educacional é, sem dúvida, o principal determinante da inferioridade das mulheres e da falta de recursos no período colonial e, de fato, no período contemporâneo. (OYĖWÙMÍ, 2021, p. 195).

Nesse sentido, há uma forte relação entre as raízes da religião cristã e a colonialidade, termo cunhado por Quijano (1997). A colonialidade trata-se de um processo contínuo de manutenção das assimetrias de poder do colonizador que impõe seu discurso, suas crenças e o seu sistema aos nativos. Esse processo recai com mais crueldade sobre a mulher por estar em uma posição “duplamente periférica”. (SPIVAK, 2010, p. 13). A mudança de nome é reflexo da colonialidade, considerando que colonizar significa colocar o outro em posição de objeto, não humano, um ser sem história e sem raízes.

A personagem sente falta da família e passa a questionar a proteção do amuleto: “Revia as instruções que Simprônia lhe dera e procurava encontrar onde tinha errado já que não lhe valera de muito trazê-lo sempre consigo. Pelo contrário, mal o recebeu tinha sido raptada. Quem mandou ouvir atrás das portas?” (SALÚSTIO, 2019, p. 100).

Além do processo de apropriação do nome, o antagonista abusa sexualmente de Aurora e a menina engravida. Durante a gravidez, Aurora se mostra cada vez mais debilitada por não ter aporte físico para gerar outra criança, mesmo assim, não consegue escapar dos abusos: “[...] tinha-se inclinado sobre ela e foi nessa posição que, ao entrar no quarto, a governanta o encontrou. Estranhou a intimidade com a doente em tão grande sofrimento e lançou um olhar de censura ao homem que saiu furioso”. (SALÚSTIO, 2019, p. 156).

Em seguida, a criança nasce “pequenino, mas rijo”. Aurora imagina que a criança será uma companhia. No entanto, a governanta anuncia que ela fora dada para a adoção e faleceu. Nesse momento, “Aurora sentiu uma lágrima a percorrer-lhe a alma, e o corpo entristeceu de tal forma que em poucos segundos tudo o que era vida, leite ou sangue parou de correr”. (SALÚSTIO, 2019, p. 158). Sente-se abandonada ao saber da morte do filho, indaga por que o amuleto não a protege ou não protegeu a criança.

Ainda recuperando-se do parto delicado, o homem a agarra na cozinha para violentá-la. Nesse momento, Aurora apoia-se com fé no amuleto da planta-flor que a

amiga Simprónia havia lhe dado antes de ser raptada. Ao pressionar o amuleto, a menina “sentia as palmas das mãos em brasas e o corpo alagado por uma estranha humidade. Olhou o homem nos olhos, quando novo pensamento à mistura com imagens familiares de Veromar começou a compor-se”. (SALÚSTIO, 2019, p. 168).

Quando suplica pelos poderes do amuleto, lembra-se de Tixa, a colega de escola, vítima de abusos sexuais de seus familiares, que se suicidou em um passeio do colégio à praia, e a compreende, num ato de dororidade (PIEIDADE, 2018). Na ação de convocar as forças do amuleto, a personagem traz para perto de si também a energia de Simprónia, e logo, o espírito da Bruxa que se uniu ao da menina:

Foi então que, corajosa, ela ouviu o seu pensamento dizer, como se estivesse rezando: – Planta-flor, faz com que eu seja transformada em monstro, mas não deixes que ele volte a me trocar! – apertava o amuleto, ciente de que era o único ser que a podia socorrer. Era a sua última prece. Lembrou-se da colega Tixa que desaparecera no mar e compreendeu por que ela se deixara ir ondas fora: sobrara-lhe coragem quando as forças acabaram. (SALÚSTIO, 2019, p. 169).

Aurora esfrega o amuleto com bastante força no próprio corpo e o elemento animista manifesta-se contra o homem que tenta agarrá-la. A planta-flor transforma-se numa arma, que a menina desfere contra o homem: “[...] como se todos os choros, os gemidos ou os gritos alguma vez gritados estivessem a sair nele. E as pessoas nos campos e ruas ouviam o grito soando e viam o grito voando e agachavam-se para não serem atingidas”. (SALÚSTIO, 2019, p. 169). A personagem Aurora continuou a concentrar-se na força do amuleto quando se deparou com o sangue no chão. A ruptura para o estado subversivo de Aurora ocorre de forma violenta:

Um fio de sangue corria pelo chão e ela não soube se era o seu sangue, se a alma da pétala, agora enfurecida, ou se ela se fizera assassina. Em momento nenhum pensou no homem que tentava segurar a parte de si que morria pelos desejos de uma faca. O sangue viajava pelos veios do soalho em direção ao jardim. Tresloucado, o dono da quinta continuava aos berros. (SALÚSTIO, 2019, p. 169).

O homem é atingido pela energia e transformação do amuleto, de modo que precisa ser levado para o hospital. A partir desse dia, não se aproximou mais de Aurora, que inicia o seu processo de metamorfose, disposta a pagar o preço de tornar-se em monstro, como forma de libertação. Assim, Aurora usa a própria perda de identidade como arma para insurgir contra o seu algoz.

Esse efeito da estética animista destacado no poder espiritual do objeto é uma importante estratégia literária, pois dá “um aspecto material ou uma existência material ao que talvez sejam somente ideias ou estados de espírito na maneira através da qual o animismo impõe uma dimensão espiritual a objetos materiais”. (GARUBA, 2012, p. 244). No realismo animista, os objetos materiais recebem uma dimensão espiritual. Percebamos a aliança entre realismo animista e insurgência de mulheres costurada nas páginas de *Veromar*:

[...] esfregava contra o corpo preso ao seu o amuleto que Simprônia lhe dera, feito com uma pétala da planta-flor e que a cada ano ficava mais seca a ponto de agora, na sua mão esquerda, parecer talhada em algo mais rijo do que o próprio aço. [...] Ouvia algo a ser rasgado, mas não parava de esfregar, com as duas mãos, cada vez com mais violência, e cada vez sentindo um prazer que não julgava existir. Nada lhe doía, nem mesmo a sua alma que desapareceu. (SALÚSTIO, 2019, p. 169).

A transformação do delicado amuleto, feito por uma pétala de uma planta-flor, em um objeto cortante evidencia os poderes desse objeto, levando em consideração que os objetos materiais ganham formas anímicas e espirituais. Nesse universo se delineia a figura de “monstro-insurgente”, pois assim são vistas as mulheres que insurgem, que resistem ao colonialismo e ao regime masculino. O tornar-se monstro é uma forma de libertação e resistência, trazida pelo amuleto, que é literalmente criado nos moldes das crenças cabo-verdianas pelas mãos de uma vidente.

Assim, o ataque contra o agressor é culpa do “corpo dorido”, das “feridas em pus”, das “pancadas de hoje e de amanhã”. (SALÚSTIO, 2002, p. 17). A autora Dina Salústio traz essa categoria da mulher violentada em uma ação de ruptura também na obra *Mornas eram as noites* (2002), especificamente no conto *Foram as dores que o mataram*: “Foram as pancadas de ontem, as de hoje e, sobretudo, as pancadas de amanhã que o mataram”. (SALÚSTIO, 2002, p. 17).

A pesquisadora Franciane Conceição da Silva, em sua tese de doutoramento intitulada *Corpos dilacerados: a violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras* (2018), analisa contos das escritoras afro-brasileiras, Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane Sobral, e de escritoras dos países africanos de língua oficial portuguesa, Lília Momplé, de Moçambique, Orlanda Amarílis e Dina Salústio, de Cabo Verde, Sónia Gomes, de Angola, com o objetivo de compreender as estratégias de narração que encenam contos de violência contra a mulher.

Em seu percurso analítico, Silva (2018) distingue dois efeitos de narração. O primeiro modo refere-se às narrações das escritoras afro-brasileiras que, segundo a pesquisadora, define-se como *Ferocidade Poética*, aliado ao conceito de *Realismo Afetivo* (SCHØLLHAMMER, 2013). O segundo efeito narrativo enquadra as escritoras africanas, denominado *Fonte de Perplexidade*, que se alia ao conceito de *Realismo Traumático* (SCHØLLHAMMER, 2013).

A autora apoia-se principalmente na perspectiva de Erick Schøllhammer, na sua obra *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2013), pesquisa desenvolvida sobre a presença da violência no mundo da arte da literatura brasileira. Na perspectiva do sociólogo, há a necessidade de conhecer objetos de ordem estética da violência e sua simbologia na representação da realidade social, estabelecendo uma relação entre crime, violência e literatura a partir das obras literárias brasileiras. De acordo com Erick Schøllhammer:

A literatura penetra na violência exatamente naquilo que escapa aos outros discursos apenas representativos, naquilo que é o elemento produtivo e catalisador na violência e a faz comunicar. É certo que a violência pode ser entendida como o limite da comunicação, o ponto em que as palavras se rendem ao silêncio da força bruta e em que o diálogo de certa maneira é eclipsado pelo poder. Por outro lado, a violência também pode ser o ponto inicial de uma comunicação, uma imposição que força relações de poder engessadas a se reformularem. Para a literatura, e, principalmente para a narrativa ficcional, o elemento produtivo gira em torno da imaginação injetada pela violência e a natureza enigmática de sua realidade íntima e cruel. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 108-109).

Sendo assim, a definição de *Ferocidade Poética* é compreendida como a estratégia de encenação da violência na literatura, de modo que esta performance revele “a face mais brutal do humano, sem desumanizá-lo, estimulando os/as leitores/as a refletirem sobre a realidade muito além da ficção”. (SILVA, 2018, p. 170). Já o conceito de *Fonte de Perplexidade* apesar de ter certa relação com a primeira terminologia, diferencia-se no desfecho das narrativas, pois assumem um tom de tragicidade.

A ambientação é marcada por melancolia e impossibilidade de transformação. A narração é concebida em volta do trauma das personagens femininas, uma sensação de perplexidade que pesa sobre os olhos das personagens e dos leitores. “Esse efeito nos arrebatava quando adentramos os ambientes encenados nas narrativas e observamos de perto as personagens paralisadas pela violência que sofreram”. (SILVA, 2018, 173-174).

Esse efeito traumático se traduz no contato com o real, de forma que ao ficcionalizar de forma tão lacerante a violência contra a mulher diante do sistema patriarcal, as autoras rompem na estética literária com a naturalização dessa violência. Do estudo empreendido por Silva (2018), nos atemos à análise do conto *Foram as dores que o mataram*, de Dina Salústio, visto que aplicamos o conceito de *Fonte de Perplexidade* do conto para o romance aqui estudado, já que consideramos que são traços que compõem a narrativa salustiana. O conto em questão também pode ser considerado um monólogo, inicia com uma breve apresentação da narradora que ao longo da história cria uma relação de empatia com a protagonista:

Não importa o dia. Nem importa mesmo o ano em que se conheceram. Aconteceu. E houve um momento em que se amaram. Talvez tenha havido muitos momentos em que se amaram. Depois, a rotina de vidas que se afastaram e, incompreensivelmente, continuam juntas. E, dramaticamente caminham juntas, num desafio permanente à vida, à morte, ao direito de viver. (SALÚSTIO, 2002, p. 17).

A personagem principal é uma mulher anônima cheia de marcas e angústias, que se insurge para pôr fim às violências diárias sofridas com o marido. Em seguida, após a personagem feminina tomar a voz da narradora, começa a fazer questionamentos sobre a sua posição: assassina ou vítima? “Não matei o meu marido. Eu amava-o. Porquê matá-lo? Foram as dores do meu corpo que o condenaram. Foram o sangue pisado, o ventre moído, as feridas em pus”. (SALÚSTIO, 2002, p. 17).

Esse fragmento do texto produz um sentimento dilacerante de dor, no qual a personagem parece estonteada, repetindo a mesma pergunta várias vezes, no processo de dupla consciência: “Porquê matá-lo?” Assumindo, ao mesmo passo em que questiona, um papel de agressora que não deixa de ser também uma vítima, e justifica-se pelas “dores no corpo”, “o sangue pisado”, “o ventre moído”, “as feridas em pus”, “as pancadas” contínuas, “o corpo recusado e dorido”, “o uso e os abusos”.

Desse modo, a personagem argumenta em torno da própria defesa, rompendo com o silêncio que um dia lhe fora imposto. Nas lentes de Silva (2018), é esse discurso da personagem após assassinar o marido que nos dá o efeito de perplexidade: “a personagem banha-se na fonte de perplexidade quando é vítima de violência e continua se banhando nela depois de praticar a violência que leva à morte o seu agressor. Nós, leitoras e leitores, contemplamos perplexos/as e consternados/as a história trágica da mulher”. (SILVA, 2018, p. 175).

A coletânea de contos que compõe a obra *Mornas eram as noites*, da escritora Dina Salústio, traz aspectos relevantes, no que se refere às relações assimétricas de poder e às relações de gênero, não só evidenciando as marcas da hegemonia patriarcal, mas contribuindo para a desarticulação dessa hegemonia, reivindicando, assim, os direitos das mulheres e rompendo com o silêncio imposto. O conceito de *Fonte de Perplexidade* é por nós compreendido como uma estratégia narrativa em que as ações da(s) personagem(s) ou o discurso empregado se articulam para provocar a sensação de rompimento com a naturalização da violência, um choque com a realidade por meio da ficção. Nesse sentido, Schøllhammer afirma que (2013):

Pode-se entender a violência da representação nessa perspectiva ligada à dimensão expressiva e performática da literatura, capaz de mudar as fronteiras do que pode ser representado ou não, do que pode ser escrito ou não, abrindo assim caminho para um reconhecimento dinâmico através da ficção do que é real ou não. A violência performativa agencia na literatura a fronteira entre realidade e ficção ao abrir a possibilidade de reconhecer realidades antes não experimentadas e rompendo as certezas do que é real. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 107).

De forma similar, como traço característico da escrita salustiana, na narrativa de *Veromar*, temos a expressão da violência patriarcal que gera a *Fonte de Perplexidade* exposta nas histórias das mulheres, como a exemplo de Aurora, que subverte a lógica do opressor:

O poderoso dono da quinta que a havia agarrado não conseguia largá-la, apenas um uivo profundo como se todos os choros, os gemidos ou os gritos alguma vez gritados estivessem a sair nele. E as pessoas nos campos e ruas ouviam o grito soando e viam o grito voando e agachavam-se para não serem atingidas. Aurora Calisto ouvia-o como uma canção longínqua e esfregava cada vez com mais energia o amuleto [...] Um fio de sangue corria pelo chão e ela não soube se era seu sangue, se a alma da pétala, agora enfurecida, ou se ela se fizera assassina. Em nenhum momento pensou no homem que tentava segurar a parte de si que morria pelos desejos de uma faca. O sangue viajava pelos veios do soalho em direção ao jardim. Tresloucado, o dono da quinta continuava aos berros. Os empregados apareceram e o empresário foi levado, desvirtuado, olhos fora da cabeça. (SALÚSTIO, 2019, p. 169).

O dono da quinta não esperava pelo que ocorreu. Possuía a certeza do ser masculino: estar constantemente impune pelos seus atos, motivo pelo qual a violência contra mulheres é tão naturalizada. No entanto, Aurora é protegida pelo amuleto, que toma forma de objeto sacralizado e memorialístico:

[...] quando novo pensamento à mistura com imagens familiares de Veromar começou a compor-se. Também a amiga Simprônia fez-se presente [...] Lembrou-se da colega Tixa que desaparecera no mar e compreendeu porque

ela se deixara ir ondas fora: sobrara-lhe coragem quando as forças acabaram. (SALÚSTIO, 2018, p. 168).

No amuleto constam as memórias de infância e a saudade de Veromar. Salientamos que o amuleto se trata de um objeto com dimensão espiritual fundamentada na crença e na cultura tradicional. Relembramos que o espírito da Bruxa se unificou ao corpo de Simprônia, e que este amuleto fora feito pela menina. Nesse sentido, o objeto ganha valores criados no contexto. Conforme a perspectiva de Garuba (2012):

Os objetos, portanto, adquirem um significado espiritual e social dentro da cultura muito em excesso de suas propriedades naturais e de seu valor de uso. [...] objetos frequentemente se distanciam de puramente religiosos e adquirem uma existência própria, como parte do processo geral de significação na sociedade. [...] O “aprisionamento” do espírito dentro da matéria ou a fusão do material e do metafórico, que a lógica animista sugere, parecem então serem reproduzidos nas práticas culturais da sociedade. (VEROMAR, 2019, p. 19).

No amuleto estão as lembranças do trauma vivido pelo suicídio da amiga, Tixa, os cuidados de Simprônia para com ela, e o espírito de dona Bruxa, mulher que Aurora nem chegara a conhecer, mas que compõe o cenário de ancestralidade e da memória. São as mulheres de Veromar que estão presentes no amuleto e é delas que nasce a força de Aurora.

Dentro dessas expressões animistas, traçamos uma linha entre a Bruxa e a imagem de “*lyámi Osòròngà* (minha mãe feiticeira), também conhecida por *lyá Agba* (velha senhora respeitável)”. (VERGER, 2002, p. 67). A bruxa, uma mulher sábia que transfere poder à sua discípula-filha, Simprônia, pode ser compreendida como um reflexo da deusa *lyámi Osòròngà*, mãe de todos, útero do mundo, a representação da feitiçaria no panteão *Iorubá*, cultuada em várias regiões da África e do Brasil. As ritualísticas em torno da deusa são realizadas por mulheres e a transferência de poder ocorre exclusivamente entre mulheres, visto que a participação dos homens nas ritualísticas é proibida. Em *Veromar*, vemos essa roda de transferência de poder entre mulheres sendo construída ao longo da narrativa.

De acordo com Lopes (2011, p. 341), as *lyámis* representam a “expressão maior da ancestralidade feminina. Velhas mães, donas do pássaro da noite, poderosas e implacáveis, constituem o princípio de tudo, estando acima do bem e do mal”. Além disso, as mães são representadas pela figura de um pássaro, assim como

em *Veromar*: “ainda perturbado, explicou que tinha visto sair voando da cozinha da casa ao lado uma ave que voava alto e deixava um rastro de fogo atrás e que, depois, vira-a inverter o voo e mergulhar a pique nas águas da lagoa, onde vivia a planta mais bela que se pode imaginar”. (SALÚSTIO, 2019, p. 171).

O amuleto, após ser transformado em faca, saiu voando pela janela e entrou na água para que a Planta-Flor crescesse. Esse elemento do pássaro pode ser interpretado como a representação da ancestralidade feminina, a força das mães ancestrais. De acordo com a ialorixá Flávia Pinto, socióloga brasileira, em *Salve o matriarcado: manual da mulher-búfala*, os homens da modernidade que não honram a matrilineariedade sofrem a vingança das mães ancestrais:

ao deixarem os corpos, transformam-se nos espíritos das árvores que as florestas abrigam – são as chamadas mães ancestrais, cujo nome não se deve pronunciar à toa. Tornaram-se as guardiãs das mulheres e, de acordo com os itãs, elas cobram desses homens toda maldade, covardia e desrespeito com o qual trataram as mulheres. Reza a lenda que, toda vez que uma mulher derrama uma lágrima no chão por causa de uma ferida que um homem lhe causou, o ventre da terra se abre para receber essa lágrima e através das raízes das árvores, as mães ancestrais seguem o rastro desse homem até encontrá-lo. Quando o encontram, sobem por seus pés e cobram todo mal feito à mulher. (PINTO, 2021, p. 26).

Assim, considerando que, o amuleto é feito das raízes de uma planta, transforma-se em faca, depois em pássaro, e renasce, podemos associar com os símbolos das mães ancestrais, a relação com a terra e com as raízes, o ato de cobrar os homens por suas ações, a proteção das mulheres, a relação com a floresta, dentre outros elementos. O empresário é castrado pelo amuleto e levado ao hospital:

Ninguém compreendia o que se havia passado na cozinha nem o que significava a caricatura de parte do seu corpo, minguando-se e desfazendo-se, e ele sentindo que era para sempre essa prostração da parte obcecadamente gulosa de si, que acabara de ser inúmeras vezes atingida por um punhal. (SALÚSTIO, 2019, p. 169).

Desse modo, percebemos uma perspectiva literária formada entre a insurgência das mulheres e o realismo animista, que permite colocar em cena os costumes locais ou nacionais que transpassam não só Cabo Verde, mas todo o continente africano, pois embora cada país, estado e cidade, possua culturas e processos coloniais distintos, existem relações entre as tradições nativas, principalmente porque Cabo Verde era um lugar de passagem, um ponto estratégico

no sequestro colonial. Esse fator interliga culturas de diferentes países que se relacionam no contexto colonial.

Aurora, após insurgir-se contra o homem, paga o preço já acordado com o amuleto para conseguir a sua libertação. Sem perspectivas de libertação material: passa a crescer de uma forma descomunal ao ponto de tornar-se irreconhecível, um monstro. Mas é justamente nessa metamorfose, que a personagem se reconhece pela primeira vez em mais de uma década presa. A menina passa a ficar sentada na cadeira durante dias e noites e a crescer descomunalmente, sendo vista como um monstro.

4.3 A metamorfose de Aurora: um monstro contra o patriarcado

A princípio notamos uma relação entre o elemento da planta-flor e Aurora, pois ambas parecem passar por fases de transformação. A planta representa uma corporificação ou materialização do processo interno da personagem, do fluxo interior e do estado mental. Ao chegar na quinta, Aurora parece desacreditada do amuleto, mas ao ver o jardim do hotel lembra-se que “era urgente colocar a planta-flor que Simpras lhe dera num lugar úmido, para a manter viva. Sentiu-se sufocar, ela também, apesar do espaço aberto. Nunca tinha ouvido tanto silêncio”. (SALÚSTIO, 2019, p. 101). Nesse excerto, cria-se o paradoxo de ouvir o silêncio e sentir-se sufocada em um espaço aberto. Não foram as mulheres confinadas ao silêncio ao longo dos séculos?

O paradoxo não é relacionado apenas ao confinamento silencioso de Aurora, mas ao silenciamento de tantas outras mulheres no mundo. Escuta-se apenas o silêncio. Existe um espaço público, mas este não é acessível para as mulheres, para estas está reservado o espaço privado, seja na posição de esposas ou de empregadas. A mulher que se atreve a romper com o confinamento é vista como um monstro, pois não está no lugar que lhe fora reservado.

Durante a gravidez, Aurora adoece e definha. A pétala da planta-flor a cada ano tornava-se mais seca, até ao ponto em que secou completamente para ser transformada em aço no ataque contra o agressor: “[...] esfregava contra o corpo preso ao seu o amuleto que Simprónia lhe dera, feito com uma pétala da planta-flor e que a

cada ano ficava mais seca a ponto de agora, na sua mão esquerda, parecer talhada em algo mais rijo do que o próprio aço”. (SALÚSTIO, 2019, p. 168).

Quando o ataca, os gritos do homem ecoam e estremecem a região, no entanto, para Aurora, os gritos parecem uma canção a distância, tendo em vista que os gritos alimentam o amuleto que se transforma numa faca afiada: “Aurora Calisto ouvi-a como uma canção longínqua e esfregava cada vez com mais energia o amuleto que nesse dia não conseguiria esconder e que parecia alimentar-se dos gritos e crescera, e crescera tanto que em faca afiada se transformou”. (SALÚSTIO, 2019, p. 169).

Cresce Aurora e cresce a planta-flor. Após este momento, a menina passa a ficar mais reclusa ainda no quarto e a crescer como um monstro: “Disse que lhe contaram que a menina não parava de crescer e engordar, a ponto de, em pouco tempo, se parecer mais com um gigante do que com uma pessoa normal”. (SALÚSTIO, 2019, p. 174). Com o ataque ao agressor, a planta-flor cumpre o seu propósito, transforma-se em pássaro e voa para a lagoa, o lugar úmido, onde conseguirá crescer e espalhar-se, bem como Aurora.

Um turista, que está passando no momento, vê a ave voando e a acompanha até a lagoa, onde ela mergulha na água. Para o turista, esse mergulho foi um suicídio da ave. Ele conta, impressionado, a história do pássaro suicida para os outros turistas. Posteriormente, o mito espalha-se pela região, e as pessoas fazem uma “Noite cultural” para compartilharem a história do pássaro que voava alto e deixava rastro de fogo. Evidencia-se, na criação da “Noite cultural”, a tradição de contar histórias na cidade:

Ainda perturbado, explicou que tinha visto sair voando da cozinha da casa ao lado uma ave que voava alto e deixava um rastro de fogo atrás e que, depois, vira-a inverter o voo e mergulhar a pique nas águas da lagoa, onde vivia a planta mais bela que se podia imaginar. (SALÚSTIO, 2019, p. 171).

Cidália, a governanta, nota as alterações na fisionomia e personalidade de Aurora, esta que compartilhava seus processos com a planta-flor: “Estranhou que ela não fizesse nenhum comentário ou pergunta e pensou na menina bonita que chegara à casa poucos anos antes, corajosa e rebelde e que agora parecia uma espécie de planta disforme”. (SALÚSTIO, 2019, p. 175).

Assim como a expansão das raízes da Planta-Flor na lagoa, o corpo de Aurora cresce radicalmente. Todavia, para os outros, Aurora é considerada sem beleza alguma,

disforme, chegava-se a dizer que parecia outra pessoa. Porém, Aurora, lida bem com o seu corpo, passa amá-lo, cuida de si mesma:

[...] Maria José ou Aurora Calisto começou a mudar radicalmente de opinião sobre sua aparência, o seu estado e as várias anomalias que a acompanhavam. Podia parecer estranho, mas começou a nascer nela uma espécie de amor e admiração pelo seu corpo disforme que dava um ar estupidificado e uma aparência grotesca. Pela primeira vez desde que chegou à quinta, conseguia olhar para o seu corpo com carinho, com expectativa e, porque não? com prazer. O corpo torto, enorme e desequilibrado trouxera-lhe a liberdade por todo o lado por que ansiava. Podia entrar e sair quando quisesse, e andar sozinha por todo o lado, desde que o peso deixasse. Em cada manhã olhava para a sua figura com orgulho e acariciava-se e cuidava-se como nunca fizera. (SALÚSTIO, 2019, p. 117).

A manifestação física da aparência monstruosa é a ressignificação também deste corpo-mulher, corpo este, desterritorializado, que repele o homem que o coloniza, pois o ato de dominação é um ato de colonizar o corpo feminino. A personagem alcança a liberdade de seu cárcere ao se aliar com a ancestralidade feminina manifestada no poder da Bruxa, que é ressimbolizada no amuleto.

4.4 Uma nação desvelada: a exposição dos abusadores

Aurora ficou anos ainda no hotel, havia chegado ainda quando criança. Nesse ínterim, Sofia Afonso, amiga e “eterna rival” de Aurora Calisto, trabalhava com a cunhada em um horto de plantas medicinais e terapias alternativas. Tem duas irmãs e um irmão, mas criou-os como filhos. O irmão, Diogo, fora adotado ainda bebê, quando alguém o deixou na porta de sua casa.

Em dado momento, Simprónia retorna a Veromar para o aniversário de sua querida professora e dorme na casa de dona Bruxa. Certo dia, encontra um bebê, enrolado numa manta bordada, nas imediações do prédio de dona Bruxa e decide que não irá entregá-lo para as autoridades porque não queria que tivesse o seu mesmo destino: “Eu sei o que são os orfanatos. Vivi numa instituição quando fui abandonada pela minha mãe e deixada fora como um lixo e não queria o mesmo para o bebê” (SALÚSTIO, 2019, p. 281). Assim, entrega o bebê na porta da casa de Sofia Afonso e o nomeia Diogo em uma carta guardada embaixo do cobertor. Embora, Simprónia e Sofia não fossem amigas, possuem um elo por causa de Aurora, além disso, a vidente sabia que a família Afonso possuía condições melhores que a maioria.

Sofia é reflexiva, inundada pelas lembranças de infância. Recorda sobre a sua amizade com Aurora e questiona-se sobre onde estaria a amiga. Quando Aurora fora raptada, a mãe disse que ela havia ido morar com o pai. Com a saída de Aurora da escola, a amiga perdeu o interesse em disputar as melhores notas ou a liderança da sala. Dezesseis anos se passaram e Sofia ainda sentia falta de Aurora. Imaginava um encontro em que ambas pudessem contar os feitos.

Em certa altura do romance, Sofia decide ir para uma festa em uma aldeia, na qual as irmãs já estão, com os respectivos namorados e amigos. Recebe uma ligação informando o endereço e dirige para chegar à festa. No caminho, há um imprevisto, uma batida entre carros. Quando procura o celular na tentativa de ligar para as irmãs, nota que esqueceu em uma lanchonete em que parou no caminho.

Não havia anotado o endereço, e perdeu-se no caminho, pois havia uma tempestade, como se devesse ir para outro lugar, estava predestinada. Encontra a quinta na qual Aurora passou a vida inteira aprisionada e é recebida pela Governanta, Cidália. Vê Aurora Calisto, mas não a reconhece.

Enorme, a mulher, porque de uma mulher se tratava, ia do chão ao teto e destacava-se no cenário fantasmagórico composto por farrapos de luzes, vultos que voavam e estranhos ruídos que chegavam de todo o lado e do tempo que se fazia na rua, como se ela quisesse dizer: sou eu (SALÚSTIO, 2019, p. 129).

A primeira pergunta que Sofia faz ao assustar-se com a imagem de Aurora ressoa: quem é? “A qualquer momento parecia que iria desabar no chão. Onde estaria a vir e que mundos conheceu? Quem a ajudou a carregar tanto peso e tão mal distribuído? Quantas vezes caiu e quem lhe impediu a livre viagem?” (SALÚSTIO, 2019, p. 133). Questionava-se sobre o silêncio de Maria José, que não falava nada. “Porque a mulher das sombras não fala?” (SALÚSTIO, 2019, p. 138). Aurora, ao ouvir a pergunta “quem é?”, rememora o seu passado e os silêncios que a constituíram. Responde em seu interior:

[...] sou um passado que persiste em cada um dos amanheceres, ou dizer-lhe que sou bocados de vidas que por mim passaram? Terei coragem para falar de silêncios, dos imensos silêncios que me cercam? Como conseguir forças para explicar sobre a vida que me arranca das gotas espremidas do sangue que se recolhe dos espasmos e falar das sobras da alma? (SALÚSTIO, 2019, p. 141).

As falas de Maria José lembram a personagem Tixa, que se afogou (ou fora afogada) no mar. Uma fala, quase um grito que se exprime pedindo socorro, mas baixo, um grito formado por silenciamentos, dores, “nãos” e “nunças”. Os silêncios decorrentes de abusos sequenciados da família ou dos estranhos.

Sofia Afonso ao entrar no hotel olha para objetos que recordam sua infância. Sente vontade de permanecer na quinta. Tenta entrar em contato com os seus irmãos, mas não obtém sucesso por conta do tempo tempestuoso que interferia na conexão telefônica. Continua a questionar sobre quem seria a mulher gigante sentada na mesa de jantar ou numa poltrona enorme. Em certos momentos, a poltrona e a mulher pareciam apenas uma coisa só. Assim como Sofia, Simprónia também recorda sua amizade com Aurora e pensa na leitura de suas mãos:

Apesar de Simprónia ser uma vidente, a verdade é que apenas sabia o que o calor das mãos ou das cartas revelavam. Revia as ainda pequenas mãos de Aurora e, com distância, lembrava-se que elas apenas mostravam o brilho, embora por baixo da pele houvesse exuberantes cicatrizes que tornavam o brilho irregular e rochoso, uma luz que se fundia com a carne e se misturava com sangue. (SALÚSTIO, 2019, p. 160).

Através da descrição detalhada das mãos de Aurora, é evidenciada a vulnerabilidade da personagem, com cicatrizes visíveis em seu corpo, o que mostra o evento traumático do qual ela foi vítima. Essa preocupação constante de Simprónia e Sofia com a amiga de infância Aurora, demonstra mais uma vez a ideia de uma irmandade vivenciada entre as mulheres negras, baseada na compreensão e na empatia mútua em relação às dores e traumas decorrentes do racismo e do sexismo (PIEIDADE, 2018).

Quando Sofia Afonso chega ao hotel está ocorrendo o velório do antagonista. No entanto, nem Maria José, nem Cidália, a governanta, velam o corpo do morto. A personagem questiona e estranha esse contexto, pois desavisada de quem fora o homem, fala sobre a importância de velar um morto para que ele não retorne. Afirma que as velas “são fundamentais para que os que fazem a passagem não fiquem às escuras, não confundam os lugares ou se percam do rumo que têm que seguir [...]” (SALÚSTIO, 2019, p. 195), revelando nesse fragmento os elementos da tradição local permeada pela perspectiva animista de mundo.

Apesar do velório, Sofia Afonso, ainda hospedada no hotel, pouco a pouco vai esquecendo-se de ir embora. Apreciando as redondezas da quinta, vê um tufo de plantas, suas conhecidas, e as colhe. São plantas utilizadas em combinações florais

e terapêuticas no horto Santa Clara, em que trabalha com a sua cunhada, “Uma planta mágica, sobretudo quando sentimentos se misturam e desestabilizam o indivíduo”. (SALÚSTIO, 2019, p. 200).

As plantas medicinais são elementos que evidenciam o realismo animista (GARUBA, 2012), levando em consideração que essa cosmovisão africana e tem uma forte relação com o uso de plantas medicinais, por estas possuírem sabedoria e um conhecimento profundo que podem ser acessados por meio de rituais, rezas e práticas de cura. O uso de plantas medicinais é uma prática muito antiga, e muitas culturas ao redor do mundo ainda dependem das propriedades curativas das plantas para tratar doenças.

No animismo, as plantas têm um espírito que pode ajudar a curar problemas físicos e emocionais, além de proteger contra energias negativas e influências externas. Portanto, o uso de plantas medicinais é uma prática muito importante no contexto animista, pois permite que as pessoas se conectem com a sabedoria da natureza e aprofundem sua relação com o mundo espiritual. As plantas são muito valorizadas e respeitadas por causa de sua forte conexão com a terra e as energias que elas representam.

A personagem continua explorando e encontra o lago em que está a planta-flor, da qual era feito o amuleto que Simprônia deu para Aurora e a transformou em monstro. Questiona-se sobre o porquê aquela planta está ali, pois não era originária da região. “Como fora parar a um sítio tão distante e com um clima tão diferente? O que leva alguém a deixar a sua zona de conforto, o calor do seu canto, o abraço do seu céu? E porque apenas uma planta, em lugar tão isolado, tão esquecido? Como conseguiria sobreviver?” (SALÚSTIO, 2019, p. 202).

Os questionamentos de Sofia Afonso corroboram a ideia de que a planta-flor é uma representação do estado emocional e da vida de Aurora, a menina que fora parar em outra cidade, cerceada do mundo, perdeu seu nome, fora esquecida pela mãe, pelo pai, que já não morava com ela, e pela madrinha que tanto amava. Depois que Sofia arranca a planta, Aurora, ainda Maria José, fica na poltrona em estado catatônico, impossibilitada de movimento e com os sinais vitais fragilizados, como se seu próprio espírito tivesse sido arrancado do corpo: “– Aparentemente os sinais vitais funcionam, mas numa calma tão absurda que foi preciso muita atenção para serem

localizados [...] Apenas muda; apenas fria; apenas morrendo”. (SALÚSTIO, 2019, p. 203).

Sofia, conhecedora de ervas medicinais, prepara um chá para Maria José, e enquanto cozinha, não nota que a planta-flor havia ido também para a composição do chá. A partir do momento em que a mulher imensa toma o chá, passa a diminuir e expelir líquidos em quantidade extraordinária.

E assim, a suposta viúva ficou só, vendo as horas a passarem e imaginando o caminho que estaria a seguir o corpo que dela se perdia. Sentia-se diferente, em termos físicos, embora não pudesse descrever a situação, mas emocionalmente estava parada, apenas imaginando cada um dos dias que não quis a afastar-se definitivamente. (SALÚSTIO, 2019, p. 212).

É nesse momento, que Maria José, retoma a sua forma inicial, o seu processo de metamorfose termina, mas com todas as marcas e cicatrizes que foram imputadas à personagem. Não retorna mais a menina Aurora, com a infância roubada há anos, de modo que ela e Sofia ainda não se reconhecem: “Havia alguma ansiedade na voz da mulher que agora estava menos obesa. A sua voz tinha doze anos” (SALÚSTIO, 2019, p. 227). A libertação de Aurora é feita mais uma vez através da planta-flor: “O coração de Maria gritava de emoção. A planta que lhe tirara a forma de monstro tinha sido a que lhe foi dada por Simprónia”. (SALÚSTIO, 2019, p. 228).

Após cumprir sua missão, mesmo sem saber que era este o seu destino, Sofia decide retornar para casa, mas se depara com uma loja na quinta, vê um enxoval na loja da Governanta parecido com o do Diogo, o seu filho-irmão, não acredita que seria possível que Diogo tivesse nascido em uma cidade tão distante. Maria José ou já Aurora Calisto, diz que o seu filho usava o mesmo enxoval da vitrine. Sofia vai para casa e decide conversar com o pai sobre a questão de Diogo, pois a família sempre teve medo de que a mãe biológica reivindicasse a guarda do então adolescente.

O enredo encaminha-se para o desfecho, neste momento, a cidade de Veromar começa a ser desvelada. Aurora Calisto se recupera, ainda com as marcas de sua vida enquanto Maria José, vai para a cidade em busca do filho. Já em Veromar, contrata um detetive para solucionar o caso de seu filho, pois não acredita que ele havia morrido no parto. O detetive impõe a condição de que ela precisa contar os detalhes de como seu filho foi levado. Assim, Aurora expõe toda a história do seu sequestro e dos abusos, do bebê e de Tixa. Apesar disso, as pessoas da cidade não sabem que Aurora retornou, pois ela não se apresenta pelo seu nome de origem.

O renomado detetive convoca a imprensa. A cidade outrora apagada passa a ter reconhecimento por conta dos casos do desaparecimento do bebê, de Aurora Calisto raptada quando criança e de Tixa. A cidade estava sendo cada vez mais visitada: “Dos casos com maior impacto, a morte da Tixa, uma aluna da Escola Cinco de Veromar e campeã local de natação; o desaparecimento da Aurora Calisto e o rapto do bebê, que ninguém sabia o nome, encabeçavam a lista. Foi nesses casos que a polícia se concentrou”. (SALÚSTIO, 2019, p. 258).

A mãe de Aurora, Concha, e a madrinha, Madalena, foram chamadas para interrogatório sobre o desaparecimento da menina, pois nunca se preocuparam em denunciar. Desse modo, é esclarecido que Concha, na verdade, vendeu Aurora para o empresário, e que nunca fora um sequestro, mas, sim, um acordo. A Governanta “tinha assistido a uma conversa entre o dono da quinta e uma mulher que dizia ser mãe da obesa, num escritório vazio, no centro de uma cidade não muito longe, muitos anos atrás”. (SALÚSTIO, 2019, p. 146).

A menina significava uma propriedade para a mãe, uma posse para o empresário, um peso para a Governanta e uma omissão para a madrinha. Aurora nunca teve chance, esteve sempre empurrada ao destino de Maria José: “[...] simplesmente uma coisa abandonada. Para todos os efeitos não era uma pessoa, nem um corpo, ninguém”. (SALÚSTIO, 2019, p. 222).

Assim, “Veromar continuava a ser remexida. As consciências também”. (SALÚSTIO, 2019, p. 195). Os familiares de Tixa também são chamados para depor, a mãe, o padrasto e o filho mais velho, mas não só estes são acusados de envolvimento na morte da personagem. O afogamento de Tixa foi feito pelas mãos de todos que a cercavam e calavam-se diante dos pedidos de ajuda:

O povo acompanhava e dava a sua justiça, esquecendo-se que tinha sido ele próprio a negar atenção à Tixa, campeã local de natação. [...] ela foi empurrada para a morte, os autores da tragédia, a verdadeira onda que a levou, foram a mãe, o pai, as professoras, o padrasto e o filho, os familiares e vizinhos. (SALÚSTIO, 2019, p. 263).

Por fim, há uma audiência para decidir a guarda de Diogo entre Aurora, Simprónia e Sofia. Certamente, o juiz decidiu pela guarda atribuída à família de Sofia Afonso, dada a relação já construída ao longo de anos com o garoto. No entanto, os advogados propõem um almoço entre as três meninas, duas delas com infâncias

roubadas e esfaceladas, que agora se veem como mães. Nesse encontro, as três podem conversar com Diogo.

[...] Em silêncio, vagarosamente foram se reconhecendo. A tristeza aos poucos desaparecia e gestos antigos de cumplicidade voltavam a uni-las. Sofia e Aurora decifraram o enigma de imediato. Simprônia, logo depois.

- Meu Deus, o que a vida fez conosco?
- Com tantas mulheres no mundo, foste precisamente tu, Sofia Afonso, a criar o meu menino. O que é o destino?
- Ainda bem que vocês existem, amigas. Como seria a vida do Diogo sem vocês, sem nós? (SALÚSTIO, 2019, p. 286).

Vania Vasconcelos (2019), em “Maternidade, Negritude e Literatura” investiga os contos de Dina Salústio e Conceição Evaristo no que concerne à questão da maternidade. De acordo com Vasconcelos (2019), o enredo de *Veromar* possui uma complexidade na relação emocional entre mães e filhas, que são permeadas pela estrutura patriarcal “que as quer sob controle quando filhas, que as exige sempre atraentes, que brutaliza suas relações ao subjugar-las como objetos de seus desejos, e, sobretudo, que as faz ignorarem-se para atenderem ao que lhes é imposto”. (VASCONCELOS, 2019, p. 86)

Nesse contexto de brutalização social, a cidade de Veromar é pouco a pouco desvelada, os crimes são expostos e as faces escancaradas. O patriarcado, nesse cenário, atua como principal elemento propulsor dos traumas e sequelas sofridos pelas veromarenses, visto que o espaço que deveria ser o de uma cidade-mulher, mátria, é atravessado pelas sequelas patriarcais, desse modo, a mátria também assume uma posição de pátria que agride as mulheres. No entanto, apesar das punições imputadas aos agressores e às mulheres, que vítimas da estrutura colonial, reproduzem ciclos de opressão, a narradora fala ainda do amor por Veromar.

Na última página, Aurora Calisto é convidada a falar aos alunos da Escola Cinco e escolhe falar sobre Tixa, sua amiga, uma antiga aluna: “campeã de natação que tinha sido levada pelo mar e que nunca mais fora achada, por culpa de uma cidade que a ignorara. Talvez não a cidade, mas os seus moradores – acrescentou, começando já o processo de amar a cidade de Veromar” (SALÚSTIO, 2019, p. 289).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

- Se uma vez iniciado o relato ele não for concluído, o desassossego tomará conta de mim, de todos os envolvidos e seus descendentes e a paz andará fugida do mundo ainda por muitos anos mais, por muitas gerações talvez, até que outra vontade maior se imponha e haja um novo final, para contento, ou não, de todos. [...] Os pescadores suspenderam a pesca e o barco atracou no cais para recolher os amigos do seu longo fim de semana salgado.

Dina Salústio

Concluimos este trabalho ao retornar para o ponto de partida que é *Veromar*, esta cidade que encapsula em sua identidade a transitoriedade que compõe o ilhéu. Tal como o romance que tem início com as falas das professoras com o grupo de alunos que esperam o barco, o presente trabalho também cessa nesse momento de encruzilhada, pois encerramos nossa análise cientes de deixar pontos de partida para novas produções acadêmicas acerca de *Veromar*. Esperamos ter enviado um convite aos futuros pesquisadores para que visitem e conheçam essa ilha sem mar.

Este trabalho investigou o romance *Veromar*, da escritora cabo-verdiana, Dina Salústio. Analisamos, em nosso objetivo principal, a condição da mulher, em face da realidade sociocultural, e os atos de insurgência das personagens frente ao patriarcado através da crítica dos estudos literários, culturais e de gênero. Nossos objetivos específicos consistiram em investigar as marcas das condições da mulher cabo-verdiana, com base na representação das personagens, na obra *Veromar*; identificar os traços característicos do gênero realismo animista e como estes contribuem para as ações subversivas de mulheres na obra; e, caracterizar os aspectos sócio-históricos e culturais da nação cabo-verdiana inseridos no enredo da obra.

Com base nos objetivos propostos, compreendemos que o romance *Veromar*, semelhantemente a outras obras de Dina Salústio, traz aspectos relevantes no que se refere à identidade cabo-verdiana, às tradições nativas, às relações assimétricas de poder e às relações de gênero, frutos da colonialidade, não só evidenciando as marcas da hegemonia patriarcal, mas contribuindo para a desarticulação dessa hegemonia, reivindicando, assim, os direitos das mulheres. A investigação empreendida evidencia essa perspectiva de transgressão dos padrões de gênero.

Nesse sentido, a estética do realismo animista (GARUBA, 2012), utilizada para a análise das literaturas africanas e afro-diaspóricas, como uma forma de rejeição à cultura estrangeira e retomada da voz dos povos subalternizados, se alia à insurgência de mulheres ao colocá-las como principais atuantes dos elementos animistas, tais como: feitiçaria e clarividência, que aparecem na obra de uma forma não estereotipada, além de coadunada ao sincretismo religioso, presente na grande parte dos países colonizados por Portugal. Esse embate entre as crenças, culturas e tradições coloniais e originárias é representado pelas mulheres. O contexto de violência patriarcal é subvertido dentro da estética animista.

Dessa forma, percebemos que esse contexto de violência influencia na postura da autora, que afirma escrever para mostrar o seu “reconhecimento a estas mulheres que trabalham na terra, que têm obrigação de cuidar dos filhos, de acender o lume. Quis prestar uma homenagem a esta mulher” (SALÚSTIO, 2006, p. 98). Desse modo, Dina Salústio rompe com as formas de silenciamento, que são impostas a ela mesma pela realidade em que está inserida, através da criação de suas personagens.

Observamos na narrativa como o animismo estabelece o entrecruzamento e a insubordinação das personagens mulheres ao longo de suas vidas, como uma representação da dororidade (PIEADADE, 2018) e da força das mulheres frente às estruturas colocadas. Tendo em vista um contexto naturalizado, em muitas sociedades, de violência contra a mulher num mundo em que o patriarcalismo é dominante, esta tornou-se um tema recorrente nas literaturas das diversas partes do mundo, sobretudo nos PALOP e no Brasil.

Consideramos que a literatura é um espaço de luta entre vozes dominantes e vozes subalternizadas. As personagens analisadas espelham a condição feminina através das opressões às quais são submetidas: o abandono, as responsabilidades tidas como femininas e as situações de violência de gênero.

A margem em que as mulheres são postas, como o caso de Simprónia e a Bruxa, é um estado apartado socialmente. A imagem da bruxa, a mulher velha, muitas vezes, também, associada como a louca, em diálogo com os outros romances de Salústio, é justamente o ponto inicial das transgressões das outras personagens. A relação entre os elementos míticos e as personagens da obra são formas de retomar a memória e dialogar ou recriar a figura de mulheres insurgentes.

Na jornada de Simprónia, observamos a relevância de seu processo iniciático em conjunção com o espírito da Bruxa, como uma forma de união entre mulheres e combate às hegemonias. Em seguida, a interferência de Simprónia no percurso de Aurora é mais uma consolidação da dororidade e do enfrentamento. A partir do vínculo criado entre as mulheres, há a insurgência diante dessas realidades, à medida em que uma movimenta os processos subversivos da outra através de transferência e mediação de poder.

A história de Tixa, personagem que é abusada e suicida-se no passeio de escola, que é retomada constantemente, também se mostra como uma alusão à dororidade, pois Aurora coloca-se no dever de não permitir que a história de Tixa caia no esquecimento. Posteriormente, a relação de Sofia Afonso e Aurora, que inicia com uma competição adolescente, e que amadurece ao longo da narrativa, é um exemplo de acolhimento. Sofia salva Aurora do seu cativeiro através do planta-flor do amuleto de Simprónia. Cria-se um fio narrativo em que as mulheres acolhem umas às outras, não são mulheres sós.

A narração da professora de latim mostra uma retomada da voz de mulheres ao contar sua história, pois estas tornam-se donas do enredo de suas vidas (KILOMBA, 2008). Essa perspectiva de romper com silêncios impostos se apresenta na escrita de Dina Salústio de modo expressivo, e assim, compreendemos as narrativas de *Veromar* como um convite ao acolhimento entre mulheres.

De tal modo, reafirmamos a importância de trazer para o centro das discussões as escritas de mulheres, pautando a desestruturação de construções sociais opressoras. Nesse viés, buscamos com este trabalho, contribuir para darmos visibilidade às obras das escritoras africanas de língua portuguesa e, em particular, a da escritora cabo-verdiana Dina Salústio, que nos permitiu vislumbrar os vários discursos presentes em *Veromar* através das suas personagens.

Do mesmo que modo que a menina Aurora cresce, expande também o número de escritoras ocupando espaços frente a um cânone masculino, criam raízes, alargam e abrem espaços para outras mulheres. Assim, é feita a transgressão de escritoras e personagens, ação que desestrutura o regime patriarcal imposto pela colonialidade de gênero (LUGONES, 2019).

Podemos concluir, assim, que as reflexões suscitadas a partir deste trabalho podem contribuir para a desconstrução de estruturas patriarcais, comprovando que o

empoderamento feminino no discurso literário é uma luta contra as construções sociais que já estão postas, o que nos permite não apenas uma reflexão sobre essa situação, mas um modo de agir a fim de combatê-la por meio da linguagem.

Com base nas questões expostas, pretendemos alicerçar a nossa pesquisa nos pressupostos dos estudos literários culturais e de gênero, assim, buscaremos investigar a construção do romance *Veromar*, de Dina Salústio, com foco no discurso literário da narradora situado histórico e socialmente, considerando as marcas das estruturas sociais, especificamente no que se refere à condição da mulher e aos traços de identidade cabo-verdiana. Assim, nos propusemos a uma investigação que contribua para a construção de um conjunto literário em que as mulheres tenham as suas obras lidas, investigadas e reconhecidas.

Enfatizamos que Dina Salústio é uma escritora cabo-verdiana cuja obra literária e acadêmica é marcada por sua forte abordagem sobre a violência contra a mulher. Sua literatura apresenta uma simbiose entre as influências culturais e as realidades sociopolíticas de seu país, destacando a necessidade de uma tomada de consciência para que as mulheres conquistem igualdade de direitos.

A representação da violência contra a mulher na literatura de Dina Salústio se dá através de personagens complexas que buscam sobreviver e encontrar novas formas de existir em uma sociedade patriarcal, que as oprime e marginaliza. Em suas obras, a escritora retrata os desafios enfrentados pelas mulheres em constante luta por autonomia, igualdade de gênero e liberdade sexual. Ela também aborda questões relacionadas à ancestralidade, tradição e modernidade na cultura caboverdiana, emigração, diáspora, racismo, pobreza, religião e política. Sua escrita é marcada pela sensibilidade e pela urgência em trazer à tona esses temas muitas vezes invisibilizados. No geral, sua escrita é considerada um retrato vívido e crítico da sociedade cabo-verdiana.

REFERÊNCIAS

- AAVV. **Mirábilis de Veias ao Sol**: Antologia dos Novíssimos Poetas Cabo-Verdianos. Lisboa, Praia: Caminho; Instituto Caboverdiano do Livro, 1991.
- ABDALA JUNIOR, Benjamim. *et al.* **Literatura e história**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- ABDALA JUNIOR, Benjamim. Utopia e dualidade no contato de culturas: o nascimento da literatura cabo-verdiana. *In*: TUTIKIAN, Jane; ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de (orgs.). **Mar horizonte**: literaturas insulares lusófonas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p. 124-133.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, 2019.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- AMARÍLIS, Orlanda. **Ilhéu dos Pássaros**. Lisboa: ALAC, 1983.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 01, p. 229-236, 2000.
- BÂ HAMPÂTÉ, Amadou. **A tradição viva**. *In*: KI-ZERBO, Joseph (org.). História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 168-212.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5. ed. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1979].
- BARBOSA, Márcia Fagundes. **Nação, um discurso simbólico da modernidade**. Revista Crítica Cultural (Critic), Palhoça, SC, v. 6, n. 1, p. 203-216, jan./jun. 2011. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/CriticaCultural/article/view/734/pdf_19 Acesso em: 10 nov. 2023.
- BESSIÈRE, Irène. **Le Récit fantastique**: La Poétique de l'incertain. Paris: Larrouse, 1974.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1994.
- BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. **Mimesis**, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.

BRAGA, Juliana Primi. **Entre dois mundos**: a loucura feminina em A Louca de Serrano, de Dina Salústio e O Alegre Canto da Perdiz, de Paulina Chiziane. (Tese Doutorado em Letras). 139 f. Universidade de São Paulo, USP, 2013.

BRITO, Geni. A violência de gênero na literatura cabo-verdiana/the gender violence in cape verdean literature. **Revista ECOS**, n. 26, 2019. Recuperado de <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/4154> Acesso em: 21 jan. 2023.

CABRAL, Amílcar. Libertação nacional e cultura. In: SANCHES, M. **Malhas que os impérios tecem**: Textos anticoloniais. Contextos pós-coloniais, Lisboa: Edições 70, 2011. p. 355-375.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**, 2005, 339 f. Tese de Doutorado em Educação – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. **El reino de este mundo**. Civilização Brasileira, 2009.

CHIZIANE, Paulina. **Ventos do apocalipse**. Lisboa: Ed. Caminho, 1999.

COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade**. Boitempo Editorial, 2021.

COSTA, Luana Antunes. **A voz da noite**: subversão feminina na escrita de Dina Salústio. In: Anais do VII Seminário Internacional e XVI Seminário Nacional Mulher e Literatura. Caxias do Sul: EDUCS, 2015. v.1. p.63-70. Disponível em: https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/anais-seminario-mulher-literatura2015_2.pdf. Acesso em: 16 ago. 2018.

COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. Editora Companhia das Letras, 2005.

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, 2002, p. 171.

DALCASTAGNÉ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo:1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, jul.-dez. 2005, p. 13-71.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Um território contestado**: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. Iberic@l Revue d'études ibériques et ibéro-américaines [online], n. 2, p. 13-18, 2012. Disponível em <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf> Acesso em: 21 jan. 2023.

DIAS, Antônio Gonçalves; RIBEIRO, Marcelo. **Canção do exílio**. 2001.

EVARSTO, Conceição. **Escrevivências da Afro-Brasilidade**: história e memória. Belo Horizonte: Releitura, v. 1, n. 23, p. 5-11, 2008. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/estrutura-de-governo/fundacaomunicipal-de-cultura/2021/revista_releitura_v23.pdf. Acesso em: 25 nov. 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FERNANDES, Fátima. Literatura cabo-verdiana: trajetórias em defesa da cultura e da identidade. In: **Literatura e cultura de Cabo Verde**: navegando pelas ilhas e pelo mundo. Campinas-SP: Pontes Editores, 2021.

FERREIRA, Manuel. Dependência e Individualidade nas Literaturas africanas de língua Portuguesa. **Rev. do Centro de Estudos Portugueses**, Portugal, v. 2, n. 3, p. 39-47, 1980.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.

FERREIRA, Manuel. **O discurso no percurso africano I**. Lisboa: Plátano, 1989.

FIGUEIREDO, Eurídice. Crioulidade, colonialidade e gênero: as representações de Cabo Verde. **Rev. Estudos Feministas**, v. 24, p. 983-996, n. 3, 2016.

FIGUEIREDO, Eurídice. Em busca de outros saberes: interculturalidade, intercâmbio e intertextualidade entre Brasil e Cabo Verde. **Revista de Estudos Cabo-verdianos** - III Série, nº1, p. 113-126, 2016.

FONSECA, Nazareth.; MOREIRA, Terezinha. **Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa**. Cadernos CESPUC de Pesquisa, v. 16, p. 13-69, 2007.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada Letras em Revista**. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235- 256, 2012.

GOMES, Letícia Nunes. **Memória e loucura**: o movimento da insularidade, em A louca de serrano, de Dina Salústio. (Dissertação Mestrado em História da Literatura). Universidade Federal do Rio Grande, FURG, 2010.

GOMES, Simone. **Cabo Verde**: Literatura em chão de cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

GOMES, Simone. Escrita literária de Dina Salústio e Vera Duarte: resistindo à persistência de um cânone de perspectiva masculina. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS, v. 32, jul.-dez., p. 227-242, 2020.

GOMES, Simone. **Literatura Cabo-verdiana**: leituras universitárias. Orgs. Simone Caputo Gomes, Antonio Aparecido Mantovani, Érica Antunes Pereira (organizadores). Cáceres: Ed. UNEMAT, 2015.

GOMES, Simone. Literatura e música: ecos de cabo-verdianidade. **Revista de Estudos Cabo-verdianos** - III Série, nº1, p. 127-133, 2016.

GOMES, Simone. O arquipélago “literopintado”: escritura literária de autoria feminina em Cabo Verde. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 93-103, 2 sem. 2010.

GOMES, Simone. O conto de Dina Salústio: um marco na literatura cabo-verdiana. Conto Interpolado. **Ciclo de Contos**, n. 9, p. 265-284, 2011.

GONÇALVES, Juliana. Narrativas de liberdade. Prefácio. In: SANTANA, Bianca (Org). **Vozes insurgentes de mulheres negras**. Belo Horizonte: Mazza, edições, 2019.

GOVERNO DE CABO VERDE. **Análise de Situação**: Criança e Mulher em Cabo Verde 1998. Praia: Programa de Cooperação 20002004 do Governo de Cabo Verde/Fundo das Nações Unidas para a Infância, 1999.

GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas. **As Mulheres-Iilhas de Orlanda Amarílis**: o conto Maira da Luz. In: Teresa Mendes e Luis Cardoso. (Org.). A Mulher na Literatura e Outras Artes. 1. ed., Porto Alegre: Instituto Politécnico de Porto Alegre/Portugal, 2013, v. 1, p. 346-350.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, IPHAN, 1996, p. 68-75.

INSTITUTO CABO-VERDIANO PARA A IGUALDADE E EQUIDADE DE GÉNERO. **Mulheres e homens em Cabo Verde, Factos e Números**. Praia, Cabo Verde: ICIEG, 2017.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Ualalapi**. Lisboa: Editora Caminhos, 1990.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: Episódios de Racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Porto Alegre-RS: Cobogó, 2020.

KÜTTER, Cíntia Acosta. “Juntas atrás do sol” e outros contos: a feminina viagem de Dina Salústio. **NEPA/UFF**, v. 12, n. 25, p. 185-187, 2020.

LARANJEIRA, José Luís Pires. Pós-colonialismo e Pós-modernismo em contexto pré-moderno e moderno—o local e o nacional nas literaturas dos cinco e as ilusões da literatura-mundo. **Revista de estudos literários**, v. 5, p. 17-47, 2015.

LEITE, Ana Mafalda. **Ensaio sobre Literaturas Africanas**. Maputo: ALCANCE EDITORES, 2013.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo decolonial**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-377.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. **Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Ovídio. **Caminhada**. Lisboa: CEI, 1962.

MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões**. Manaus: UEA Edições, 2013.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura. Introdução. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Tempo e Espaços Africanos, 2007.

Michel Laban, **Entrevista com Gabriel Mariano**. In: Cabo Verde – Encontro com Escritores, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MONDLANE, Eduardo. Resistência – A procura de um movimento nacional. In: SANCHES, M. (Org.). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, p. 333-354, 2011.

OYÈRÓNKÈ, Oyěwùmí. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Tradução wanderson flor do nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Tempo e Espaços Africanos, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças)**. In: *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Tempo e Espaços Africanos, 2007.

PEPETELA [Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos]. **Lueji: o nascimento dum império**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

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

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina**. In: *Anuário Mariateguiano*. Lima: Amatua, v. 9, n. 9, 1997.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a legitimidade e o estudo de filosofia africana. **Ensaios Filosóficos**. Volume IV, outubro, p. 6-25, 2011.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. Companhia das letras, 2019.

RIOS, Mauricio Oliveira. **Literatura Cabo-verdiana e discussão de gênero**: proposta para masculinidades e feminilidades em obras de Evel Rocha, Germano Almeida e Dina Salústio. (Dissertação de Mestrado). 282 f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, Patriarcado e Violência**. São Paulo: Expressão Popular/ Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAFFIOTI, Heleieth; ALMEIDA, Suely Souza de. **Violência de Gênero**: poder e impotência. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1995.

SAID, Edward. **Representações do Intelectual**: as conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALGADO, Maria. Noites nada mornas de Dina Salústio: a oportunidade do diálogo. **Rev. do Núcleo de Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF**, v. 1, n. 1, ago., 2008. p. 36-40

SALÚSTIO, Dina. **A Louca de Serrano**. Praia: Spleen Edições, 1998.

SALÚSTIO, Dina. **Filhas do Vento**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2009.

SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites**. 3. ed. Praia, Cabo Verde: Instituto da Biblioteca Nacional, 2002.

SALÚSTIO, Dina. **Veromar**. Portugal: Autora e Rosa de Porcelana Editora, 2019.

SANTOS, Dijanira. **Culturas infantis**: crianças brincando na rua e em uma pré-escola da cidade Praia (Cabo Verde). 2010. [s.n]. Dissertação (Mestrado em Educação) – Mestrado Profissional em Educação da Universidade Estadual de Campinas, 2010.

SANTOS, Sonia. **Caleidoscópio de Cenas**: narrativa de autoria feminina e reflexão sobre o espaço sociocultural em Cabo Verde. (Tese Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2004.

SARAIVA, Sueli. **O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa**. In: XI Encontro Regional da ABRALIC: Literaturas, Artes, Saberes, 2007. São Paulo: Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo: ABRALIC / e-book., 2007. v. único.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. As imagens do realismo mágico. **Gragóata**, v. 9, n. 16, 2004.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. **Magia das letras africanas**: Angola e Moçambique: ensaios. São Paulo: Kapulana, 2021.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1999.

SEGATO, Rita Laura. **Gênero e colonialidade**: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial, e-cadernos CES, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/1533> Acesso em: 10 jan. 2023. Acesso em: 21 jan. 2023.

SERRA e DEUS, Lilian. Orlanda Amarílis, Vera Duarte e Dina Salústio: a tecitura da escrita de autoria feminina na ficção cabo-verdiana. *In*: **Literatura e cultura de Cabo Verde**: navegando pelas ilhas e pelo mundo. Campinas-SP: Pontes Editores, 2021.

SILVA, Agnaldo; BRITO, Geni; GOMES, Simone. **Literatura e cultura de Cabo Verde**: navegando pelas ilhas e pelo mundo. Campinas-SP: Pontes Editores, 2021.

SILVA, Franciane Conceição da. **Corpos dilacerados**: a violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras. 210 f. (Tese de Doutorado) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, 2018.

SPIVAK, G. **Pode o sulbaterno falar?** Tradução de Lopes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzevtan. **Introdução à literatura do fantástico**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva- coleção debates, 1970.

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

TUTIKIAN, Jane. **Por uma Pasárgada Caboverdiana**. *In*: A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Tempo e Espaços Africanos, 2007.

TUTIKIAN, Jane. **Velhas identidades novas** – o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

VASCONCELOS, Vania. Maternidade, negritude e literatura. **Interdisciplinar**. São Cristóvão: UFS, v. 32, jul.-dez., 2019. p. 75-88.

VERGER, Pierre. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 2002.

WITTMANN, Tábita. **O realismo animista presente nos contos africanos** (Angola, Moçambique e Cabo Verde). 2012. 171 f. Dissertação (Mestrado em Letras). UFRS, Porto Alegre: UFRS, 2012. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/66293>. Acesso em: 21 jan. 2023.