

---

**AS MUTAÇÕES NA NARRATIVA  
FANTÁSTICA DE ORLANDA AMARÍLIS**

*Mutations in the Fantastic Short Story of Orlanda Amarílis*

Fabiana Miraz de Freitas Grecco<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir da última narrativa publicada pela escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, na Revista *Vértice*, no ano de 1993, intitulada “Mutações”, propusemos, neste artigo, uma reflexão de sua obra que visou revelar a urgência do gênero fantástico por parte dessa escrita. Ao transgredir os espaços da narrativa, a autora desestrutura a realidade, da forma como a concebemos, criando incerteza na percepção do real e, com isso, fazendo com que surjam novas formas de pensamento e de ação frente a ela, reescrevendo Cabo Verde, sua história e sua cultura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Cabo-Verdiana; Conto; Fantástico.

**ABSTRACT:** From the last story published by Cape Verdean writer Orlanda Amaryllis, in Revista *Vértice*, in 1993, entitled "Mutations", was proposed in this article, a reflection of her work that aimed to reveal the urgency of the fantastic genre by this writing. To transgress the spaces of the narrative, the author disrupts reality, the way we conceive, creating uncertainty in the perception of reality and, thus, making arise new ways of thinking and acting, then rewriting Cape Verde, its history and culture.

**KEYWORDS:** Cape Verdean Literature; Short Story; Fantastic Genre.

## INTRODUÇÃO

Em entrevista a Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho, publicada na *Revista Faces de Eva*, no ano de 2001, Orlanda Amarílis relata que encontrou no conto a medida certa para o que queria dizer, confessando a impossibilidade de ter sido outra coisa que não o que foi de melhor: contista. De seu único romance, inacabado, só temos a escassa menção em mesma entrevista — “não, nunca o acabei” (MARTINHO, 2001, p. 186). Consequentemente, a sua escolha por aquele gênero literário passou pela intensidade da relação que manteve com o processo da escritura, que

---

<sup>1</sup> Doutora pela Universidade Estadual Paulista, campus Assis, bolsista FAPESP.

sobreveio da sua capacidade de sintetização da “batalha fraternal” entre “a vida e a expressão escrita dessa vida” que tem como resultado, inexoravelmente, o conto (CORTÁZAR, 1999, p. 350).

A medida exata a que a autora de Ilhéu dos Passaros remete, é justamente a junção do caráter impactante a um espaço e a um tempo concentrados, que estruturam o gênero e o irmana à poesia. Assim, o conto, esse “irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” aproxima-se daquela “substância palpitante” que faz medo: no jorro da escritura podem aparecer determinadas conjunturas que se impõem ao autor, eclode a noção do abismo inerente a toda experiência humana, a dúvida e o mistério. Nas palavras do escritor argentino Júlio Cortázar, retiradas de sua *Obra Crítica*, podemos examinar com precisão essa relação:

Coração e palitação não são duas coisas, mas duas palavras. Um coração vivo palpita, um palpitar é um coração que vive. A intensidade do conto é esse palpitar da sua substância, que só se explica pela substância, assim como esta só é o que é pela palitação. Por isso ao se falar de intensidade não se deve entender a obrigação de que o conto contenha acontecimentos exageradamente intensos num sentido factual [...] certos contos serão intensos porque defrontam o homem com a circunstância em conflitos trágicos, de máxima tensão, ou porque põem em cena seres em que se concentram certas faculdades em seu ponto mais alto, certas fatalidades misteriosas, certas conjecturas sobrenaturais, certo heroísmo na busca de um fim (CORTÁZAR, 1974, p. 125).

Por essa razão, irrompe um ingrediente especial, que é capaz de reunir todas aquelas particularidades para que se formule uma pista sobre a gênese daquele gênero literário. Tal substância é o tema aliado, obviamente, às ideias de intensidade e tensão, visto que de nada serviria a escolha pura e simples de um tema sem o labor literário necessário para que o conto viesse a se constituir como um escrito de valor. Assim, destacam-se como componentes da gênese de um conto as técnicas empregadas sobre o tema que se fixa sobre sua relação com a intensidade e a tensão. Portanto, tal qual a poesia, o conto nasce de um “regime alterado da consciência”, no qual imperam “a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros previstos” (idem).

Orlanda Amarílis optou por alguns temas, tanto excepcionais quanto cotidianos, relacionados diretamente à memória das vivências em Cabo Verde e às preocupações sociais no tocante à colonização e ao colonizado, as diferenças entre as classes e a posição da mulher nessas

esferas da sociedade. No entanto, a literatura produzida por Orlanda está longe de ser uma literatura de tese, aquela em que se visa um exemplum, figura da retórica clássica que procura, por meio da persuasão por indução ou mesmo da argumentação por analogia, transmitir uma moral. Assim, os contos amarilianos são, hoje, estudados como a produção mais rica da literatura cabo-verdiana, senão de toda a produção feminina da África de língua portuguesa:

Não obstante sua importância para o sistema literário de seu país e, ainda, o fato de ser uma das mais importantes escritoras dos cinco países africanos de língua portuguesa, pouco se conhece da obra de Orlanda Amarílis, embora traduzida em vários países (TUTIKIAN. 2007, p. 239).

Na entrevista dada a Ana Maria Martinho, Orlanda toma conhecimento, pela entrevistadora, das inúmeras dissertações e teses a respeito de sua obra no Brasil e na Itália, especificamente: “tem teses sobre a sua obra, tem traduções em muitas línguas. No Brasil, nomeadamente (...) em Itália, sei que há muitas Universidades que recomendam textos seus” (MARTINHO, 2001, p. 182-183). No Brasil não se tem notícia de nenhuma publicação nacional da obra de Orlanda, no que concerne a Itália, há uma coletânea dos contos amarilianos publicados sob o título *Soncente — Racconti d’oltremare*, traduzidos por Maria Teresa Palazzolo, da editora Guaraldi-Aiep, do ano de 1995.

Sendo assim, o grande interesse por sua obra, ressalta que as narrativas da autora de *Cais-do-Sodré té Salamansa*, são, incontestavelmente, consideradas verdadeiras máquinas literárias de criar interesse:

Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. É absolutamente literário, e se deixa de o ser como, por exemplo, na literatura de tese, se converte em veículo literário de um efeito extraliterário, isto é, deixa de ser um conto no antiquíssimo sentido da palavra (CORTÁZAR, 1974, p. 122-3).

Apesar de estabelecer determinados temas essenciais que se relacionam com a vida em Cabo Verde, Amarílis emprega quase sempre forças sobrenaturais, aproximando sua literatura da chamada fantástica, mas também projeta a sua escrita na tentativa de que formem, quando unidos os contos em livro, uma unidade de conjunto, à moda de Edgar Allan Poe:

Um livro de contos, para mim, terá de ter uma determinada unidade de conjunto. Por exemplo, num livro de Edgar Poe,

sabendo que em princípio são de terror, em cada um deles sente-se uma ténue ligação entre os contos. Ou estarei enganada? Além da do tema em si (LABAN, 1992, p. 274).

Além de procurar uma unidade de conjunto, que estruturaria os seus livros de contos, a escritora em entrevista a Michel Laban, no ano de 1992, declara muito rapidamente sobre o processo de escritura de seus contos, que são feitos “com pequenas interrupções para respirar, mas todos de um jacto. Com o Ilhéu dos Pássaros aconteceu o mesmo. Fi-los de seguida” (LABAN, 1992, p. 273). Sem mais informações precisas sobre a forma como escrevia, os instrumentos que utilizava se preferia à máquina ou à mão e quais papéis, Orlanda apenas nos dá pistas durante a sua fala no Seminário Internacional Três Vozes da Expressão Portuguesa, de 1997, sobre a presença das “memórias do que poderia ter sido” na sua escrita, e da catarse que consegue quando pratica sua profissão:

A escrita impele-nos para atitudes menos cruciais por vezes. Por exemplo, quando os outros somos nós. Sobreposições ao longo do tempo, do vivido na nossa memória, da saudade do que se não disse, do que se não fez. É o irrecuperável, quantas vezes!, daquilo que as próprias circunstâncias alteraram. E é a confissão de sensações acumuladas e que acabam por brotar apenas sob a pressão de um clique no nosso subconsciente. Mas será que se disse tudo? Ou se vem a tudo confessar? O discurso literário para onde nós transferimos a nossa vivência, neste caso específico, a diáspora, a condição insular, a estiagem, a emigração, a cabo-verdianidade, talvez somente através dele, qualquer de nós, escritores desses espaços, tenhamos podido ou conseguido libertarmo-nos dos nossos pesadelos e fantasmas oníricos, ânsias de querer partir e ter de ficar (TUTIKIAN, 1999, p. 139).

A partir dessa fala, percebe-se a relação de Orlanda com as memórias e as roturas, que se instauraram em sua escrita, quando ela, ao praticar tal ato, passa a ser o outro, que são todos os cabo-verdianos, perdendo a sua própria identidade para identificar-se com aquele todo coletivo. Diante dessa explicação podemos perceber a grande quantidade de personagens femininas em suas narrativas, que nada mais são que o resultado do deslocar-se de si mesma, ou seja, a coletividade de que faz parte, é necessariamente o saldo resultante de todas aquelas interferências que atingem o seu país de origem: as sobras, o que resta são as mulheres lutando em um ambiente desfavorável. Sendo desse modo, Orlanda surpreende-se ao

entregar-se ao jorro da escrita, que dele apareçam as tias, avós, mães, irmãs que saltam ao espaço ficcional para figurarem como as protagonistas dessas histórias:

No desbravar da escrita quase tudo nos surpreende, sem jamais avaliarmos ou adivinharmos se erupções suspeitas no discurso literário ou se do envolvimento da gama de mulheres espreitando e, sorrateiramente, intrometendo-se no espaço ficcional, seriam, na verdade, aqueles seres que queríamos dele fizessem parte. Transbordam no instante em que somos impelidas para a devassa de vidas, de emoções, quando clareiras inesperadas nos surgem sob o nosso olhar. A nós próprias, surpreende ainda, no percurso do deslizar da pena, sem jamais cuidar que, pela calada, confissões insuspeitas espreitarão no comenos de alguma desordenação, chamemo-la assim, indo emaranhar-se no seio das nossas conjecturas. E somos atirados, nós mulheres e homens escritores, para a confissão de sensações e verdades sobrepostas no escorrer de anos, de dias, de estar e conviver (TUTIKIAN, 1999, p. 139).

Muitas vezes questionada sobre a escrita de autoria feminina, Orlanda recorre ao espaço da casa como se esse ambiente fechado e íntimo fosse a marca de uma pegada que nos levaria a adentrar o universo feminino da escrita:

Bem, durante muito tempo, quase que não aceitava que chamasse literatura feminina a uma determinada literatura, porque ninguém se refere à literatura masculina. É a feminina que tem esse destaque, não sei por que razão. Eu pensava que não havia motivo, mas, entretanto, tenho pensado muito nisso [...] e descobri uma coisa engraçada: que há certas situações na literatura que os homens não são capazes de as conhecer desse modo, e eu notei algumas situações típicas, como, por exemplo, num dos contos em que ela [Catherine Mansfield] fala da impertinência das criadas que o homem, em geral, não aborda porque a vivência dele é fora de casa; mesmo em Cabo Verde e em qualquer lado é mais fora de casa do que dentro de casa. E quando ele está dentro de casa, aqui e agora neste tempo, ele agora já ajuda um bocadinho, faz parte um pouco mais do universo feminino [...] E é por isso que eu digo neste momento, realmente há literatura feminina, no olhar feminino, pela vivência, contacto pelo interior da casa, que é uma

vivência que o homem não tem normalmente (SPÍNOLA, 2004, p. 253-4).

Muitas análises têm sido feitas por diversos pesquisadores das literaturas africanas de língua portuguesa sobre o fator do bilinguismo e do uso do crioulo em Orlanda Amarílis. No entanto, apenas recorreremos ao que a própria autora relata sobre o uso e os mecanismos de composição de sua escrita, no que tange ao costurar das línguas portuguesa e cabo-verdiana. A diferenciação dessa linguagem original presente nas narrativas amarilianas não está vincada num uso excessivo da língua africana, mas no modo como se fala o português nas ilhas, com um ritmo próprio, com pequenas inclusões de algumas palavras daquela nova língua, assim, afirma Orlanda em entrevista a Ana Maria Martinho:

Nunca escrevo em crioulo, mas há muitas maneiras de dizer que são típicas de lá. Aplico certas palavras como o faria em crioulo, embora use o português. Por exemplo, prefiro dizer engoniada do que agoniada ou aborrecida. E a própria estrutura das frases sai com uma fluidez diferente, o tom recriado vem do crioulo. No fundo nós falamos muito assim e as pessoas identificam-se com os meus textos também por isso, creio. No nosso contexto está certo (MARTINHO, 2001, p. 186).

Em entrevista a Danny Spínola, Orlanda, novamente questionada sobre o uso da língua cabo-verdiana em suas narrativas breves, explica que a inclusão da sua língua materna foi a maneira mais imediata que encontrou de manter contato com Cabo Verde, de não perder as memórias da sua terra-mãe:

Bem, essas expressões, usai-as de saudade. Sabe, alguém que está há 20 anos sem ir à sua terra, então o reencontro com o crioulo, fui escrevendo e envolvendo alguns vocábulos para sentir mais a minha escrita. É uma coisa terrível estar muito tempo longe da terra, terra-mãe como nós dizemos. E depois voltar lá algumas vezes, pronto, vem a tranquilidade; parece que é o mar que se acalmou depois das ondas bravias soltarem-se, e que é um desassossego (não sou Fernando Pessoa, não é?). Depois, pronto, acalmamos. E eu sinto que em outras escritas que eu tenho feito (chamo-as escritas, não sei o espaço que elas ocupam), mas de qualquer maneira eu já me realizei com esses três livros e tenho ainda outras coisas. Agora a vontade de falar crioulo é muito forte, porque o crioulo é a

nossa língua-mãe. É a língua que nós herdamos das amas e dos pais, porque em casa só falamos o crioulo. Só se fala português nas escolas com os professores, porque, de resto, se estamos no pátio das escolas a brincar, falamos o crioulo, que é o que nos sabe bem, que nos dá satisfação plena, completa. E para uma criança ou uma jovem, cortar-lhe o crioulo, seria amputá-la” (SPÍNOLA, 2004, p. 265).

Além dessas explicações acerca do uso da língua cabo-verdiana, Amarílis ainda em mesmas entrevistas a Ana Maria Martinho e posteriormente a Danny Spínola, contribui para determinados esclarecimentos sobre a construção de suas personagens, do discurso de suas narrativas e do modo como escreve. Evidente é a presença de um personagem-narrador em todos os seus contos, evitando assim, um discurso em primeira pessoa: “São sempre personagens que vivem acontecimentos e existem em dimensões paralelas” (MARTINHO, 2001, p. 186). Acerca das personagens e de seu modo de escrever um conto, se faz planos de escrita ou não, a autora esclarece que:

Não tenho um plano. Quando começo a escrever, tenho duas pessoas, dois personagens. Depois eles, até pela sua própria psicologia, que se projeta nos textos, é que fazem aparecer as coisas. Nunca fiz um plano. Há pessoas que dizem que fazem plano, mas eu acho esquisito (SPÍNOLA, 2004, p. 261).

O fio condutor de todos os contos de Amarílis está no discurso dessas narrativas, destacando em seu mecanismo a focalização, dessa forma, concedendo o poder da fala aos mortos e silenciando os vivos dentro de suas próprias limitações, assim, “os mortos movimentam-se nesse espaço” e “os outros, os vivos, podem viver num tempo de semiloucura” (TUTIKIAN, 1999, p. 145). Essa ação de dar fala aos mortos é interpretada pelos críticos de sua obra como uma transgressão, que é a identificação do fantástico em suas narrativas:

Há muitas transgressões, aquelas transgressões que aqui as pessoas chamam fantástico, mas que são coisas do nosso dia-a-dia em Cabo Verde (...) o meu lado, a que chamam fantástico, eu não acho fantástico, acho a coisa mais natural porque o espiritismo existe em Cabo Verde (SPÍNOLA, 2004, p. 263-4).

Independentemente de afirmar que a presença do sobrenatural na sua obra é fruto da amálgama entre as culturas europeia e africana — “a

Orlanda passou de textos sobre as consequências da emigração para o domínio da construção de mundos alternativos, próximos do fantástico”<sup>2</sup> — certamente sua escrita transita entre o real e o fantástico, quando transforma sua personagem, por exemplo, em um inseto, à maneira de Kafka, não deixando, todavia, de ter essa mudança um significado calcado no colonialismo e paternalismo da sociedade cabo-verdiana da época retratada no conto pela autora. Por conseguinte, a confusão causada pela metamorfose dada ao final do conto Maira da Luz,<sup>3</sup> reforça a presença dessa aura kafkaniana ou mesmo tzuniana, que se traduz na literatura fantástica. Ademais, essa tênue linha que separa um estado de outro coloca em dúvida a identidade da personagem, a menina teria se transformado em um inseto ou seria o contrário, como o que ocorre com o chinês Chuag Tzu?<sup>4</sup>

#### UM FANTÁSTICO AMARILIANO

*Para mim, o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir.*

Júlio Cortázar.

A escrita de Orlanda Amarílis passa inevitavelmente, pela apreensão daquela “indicação súbita” de que algo fora das leis aristotélicas existe, irrompendo e se fazendo sentir em determinado momento. Mesmo concordando com a autora de A Casa dos Mestros, que essa outra realidade seja algo derivado da cultura africana, configurada por meio da definição de realismo animista, não podemos, em literatura, ignorar a irrupção do fantástico como mecanismo de afirmação da história, porque ele “não significa de nenhuma maneira um escapismo frente à história, ou seja, a realidade coletiva, muito pelo contrário, o fantástico traduz um sentimento profundo e rico da existência”<sup>5</sup>. Assim sendo, Orlanda emprega o fantástico como forma de reproduzir a realidade de maneira mais intensa, mais

---

<sup>2</sup> MARTINHO, *Entrevista a Orlanda Amarílis*, 2001, p. 187.

<sup>3</sup> *A casa dos mestros*, 1989.

<sup>4</sup> CASARES, Bioy. *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 150.

<sup>5</sup> no significa de ninguna manera un escapismo frente a la historia, o sea la realidad colectiva [...] muy al contrario [...] lo fantástico [...] traduce un sentimiento profundo y rico de la [realidad] <existência> (CORTÁZAR, 2014, p. 107).

impregnada daquilo que o escritor argentino chamaria de uma “noção revolucionária da vida humana” (idem).

Essa noção revolucionária estaria justamente na transgressão da realidade, vivificada pelas “coisas do nosso dia a dia em Cabo Verde” (SPÍNOLA, 2004, p. 264). As transgressões do real acontecem principalmente nas metamorfoses dos corpos e nas mutações dos espaços, sem que se faça estancar a realidade, mas sim aflorar com uma maior intensidade aquilo que está pleno de coletividade cabo-verdiana. Os contos “Maira da Luz” e “Bico-de-Lacre”, por exemplo, mostram as metamorfoses de seres humanos em animais, Maira à moda de Kafka, transforma-se em um inseto asqueroso que é esmagado pela rival. Em “Bico-de-lacre”, surpreendemos a transformação de uma menina em um animal que por vezes assemelha-se a um burro, outra a um leão, outra a um elefante, e não nos é informado qual deles ela torna-se, ou se se transforma em todos eles, um produto híbrido, um totem. Desse modo, os corpos metamorfoseados são espaços de hibridização, espaço da mestiçagem cabo-verdiana, são o resultado, o “produto novo”, nas palavras da própria autora (SPÍNOLA, 2004, p. 264).

Já as representações espaciais referentes aos locais fora do corpo humano, as cidades, os países, as praias, os ilhéus, por vezes sofrem mutações. Essas mutações ora são frutos da intervenção histórica, da ação dos homens sobre seus patrimônios, ora frutos daquela outra realidade que nos surpreende de repente, fora da concepção racional e aristotélica. Os espaços, pois, em Orlanda, alternam-se em função da “aparição” dessa outra realidade. O fantástico habita os corpos e os locais conforme a necessidade de cada narrativa. É por meio dele que acontecem as metamorfoses e as mutações espaciais dentro da obra amariliana, e a suspensão e a ativação de um tempo histórico se dão de acordo com essas transformações. Ou seja, a partir das transformações, presentes nos corpos por meio das metamorfoses e nos ambientes por meio das mutações, o fantástico instaura-se e revela com intensidade a realidade histórica, ao mesmo tempo em que suspende o tempo histórico à medida que propõe uma realidade paralela àquela vivida dentro dele.

Há na obra de Orlanda Amarílis a presença de um impossível que é o único possível de suas personagens. A situação sem-saída, de seres encurralados pelas condições exteriores, são muitas vezes resolvidas por meio da irrupção do fantástico. Transgredindo o real, essas narrativas trazem à superfície as impossibilidades tornadas possíveis.

Todavia, os contos de Orlanda subvertem também o fantástico, à medida que, como Kafka, o fantástico deixa de ser uma exceção e passa a ser a regra. É exatamente o que ocorre nos escritos fantásticos do século XX, como em Cortázar e Borges. Há a ausência de três aspectos fundamentais do fantástico dito tradicional do século XIX nessas narrativas, ou seja, não há a

explicação do fenômeno, seu sentido claro e o componente aterrorizante. Com isso chega-se ao que se pode denominar “neofantástico”, pois a personagem não sente medo das transformações ocorridas em seu corpo e nos ambientes nos quais circula. Desse modo, Orlanda partilha da versão de um fantástico pós-moderno: “vivemos em um universo totalmente incerto, em que não há verdades gerais, pontos fixos a partir dos quais enfrentar o real [...] não há maneira de compreender, de captar o que é a realidade” (ROAS, 2014, p. 66).

A produção de incerteza diante do real é nitidamente expressa nos contos amarilianos, mantendo a contradição entre o natural e o sobrenatural. Por isso é revolucionário, à medida que permite ao leitor refletir sobre a incerteza na percepção do real, estabelecendo sempre uma comparação entre o mundo que consideramos normal, aceito, com aquele presente no texto ficcional, assim “relacionando o mundo do texto com o mundo real, torna-se possível a interpretação do efeito ameaçador que o narrado impõe para as nossas crenças sobre a realidade empírica” (ROAS, 2014, p. 111).

#### MUTAÇÕES NO ESPAÇO ATLÂNTICO: ENTRE ARRIFANA E MONTE VERDE

*Sentei-me na areia e vi-me sozinha na praia.  
Nem viva alma se avistava.  
Orlanda Amarílis.*

O conto “Mutações” foi publicado na Revista Vértice, no número 55, compreendendo os meses de Julho e Agosto de 1993. Supomos que seja esse o último conto publicado por Amarílis, que somado à “Josefa de Santa Maria”, 1991, são os dois contos dispersos considerados como as últimas produções da autora<sup>6</sup>. Essa narrativa novamente descreve a realidade sobrenatural cabo-verdiana, com possessões, rezas, visões e premonições e a flutuação entre o arquipélago e Portugal. A narradora é a personagem principal, que vive a mutação espacial da praia de Arrifana no Algarve. Longe de Cabo Verde, mas de frente para o mar, na praia atlântica, chega uma notícia soprada ao seu ouvido. A partir deste momento o espaço se transforma:

---

<sup>6</sup> Em entrevista concedida a Danny Spinola, Orlanda Amarílis revela que “há uns meses comecei a escrever e já tenho três contos prontos, e quando tiver sete, que é o meu número cabalístico, eu então ponho o livro cá fora. Tem de ser sete de cada vez” (SPÍNOLA, 2004, p. 261). Imaginamos que “Josefa de Santa Maria” e “Mutações” fazem parte desses três contos prontos que a contista comenta na entrevista. Os seus três livros de contos tiveram cada um sete narrativas, respeitando outra particularidade de sua escrita, além da unidade de composição, uma realidade “cabalística” aparece para caracterizar o seu projeto de escritura.

Um dia estava eu em Arrifana, praia do Algarve-Oeste, pelos vistos os novos vândalos tardariam a descobri-la, tão calma e serena ainda se mantinha. Estirada sobre a toalha, olhando de baixo os montes debruçados ao longo da costa sobre o areal, mãos de dedos longos, o suficiente para abrangerem uma oitava de piano, essas mãos tocaram-me nas costas como se me quisessem massajar. Uma voz soprou-me no ouvido: Djô morreu.

Informada por uma voz, antes anunciada pelas mãos que lhe tocaram os ombros, a narradora perscruta a sua volta e observa que estava sozinha na praia, não havia mais ninguém ao alcance dos seus olhos: “Sentei-me na areia e vi-me sozinha na praia. Nem vivalma se avistava” (AMARÍLIS, 1993, p. 83). Ao se dar conta de que as mãos e a voz não poderiam ser de ninguém próximo a ela, pertencente ao mesmo mundo que o dela, fuge morro acima, onde encontra duas mulheres sentadas numa pedra: “Agarrei o meu cesto de cremes e desatei a fugir. Subi a rampa, ofegante e trémula. O troço era íngreme e às curvas. Na segunda curva dei de cara com duas senhoras sentadas numa pedra” (AMARÍLIS, 1993, p. 83). O toque daquelas mãos e a notícia ouvida transportaram a narradora para outro tempo e outro espaço:

Depois de curada da gripe voltei a Arrifana, mas antes fui visitar as novas amigas. Não foi difícil dar com a casa. Toda azulinha, o jardim bem cuidado, lá encontrei as manas, rede nos cabelos, bata à florinhas. Tinham as mãos sujas de terra, os sapatos um pouco enlameados, as faces mascaradas de terem estado a jardinar, deram-me a entender. “Entre, entre”, convidaram elas. E a que tinha um tique no olho esquerdo perguntou-me: “Então, e o menino?”. “Qual menino?”, respondi. “Não tenho filhos”. “Eu sei”. Era a outra mana a falar para mim. “Aquele menino, o que vinha consigo. Assim escurinho, muito parecido. E crescidinho”. Tremi. O queixo não se me sustinha. A primeira mana acrescentou. “Era o menino e o senhor do capacete branco. Vinham de mãos dadas, até julguei fossem da sua família” (AMARÍLIS, 1993, p. 83).

O menino escurinho e o senhor do capacete branco faziam parte do passado da narradora em Cabo Verde, antes dela ter partido para Portugal. Djô era o criado de sua madrinha, e costumava tremer e revirar os olhos, e jurava que quando aconteciam essas coisas com ele era porque via um

homem de capacete branco. Essa era a história da vivência do sobrenatural em seu passado nas ilhas e que a narradora gostaria de contar ao amigo Joel quando de seus encontros no Chiado, em Lisboa:

Os nossos acertos, meus e do Joel, obedeciam ao ritual de nos sentarmos em frente às nossas bicas numa pastelaria ali ao subir do Chiado, conversávamos sobre os nossos fantasmas psicológicos, assarapantarmos os nossos temores e despedirmo-nos um do outro até ao próximo reencontro daí a um ou dois meses. Joel, com otimismo reservado, iria Rua do Sacramento acima sopesando a pasta atafulhada de papéis (estaria a escrever um romance), eu descia a Rua do Alecrim, talvez a tempo de parar um pouco na montra de antiguidades. Nesse dia ia resolvida a contar ao Joel a verdadeira história do Djô, criadito da minha madrinha (AMARÍLIS, 1993, p. 81).

No entanto, a narradora não chega a contar ao seu amigo a verdadeira história de Djô, pois ao fugir com medo das irmãs que revelaram que ela andava acompanhada pelo próprio Djô e pelo homem do capacete branco, sai em disparada e topa com um senhor à porta de um restaurante que lhe explica que havia uma casa azul onde moravam duas irmãs, mas que fora demolida há mais de um ano e que as duas irmãs estavam mortas:

Aqui houve uma casa azul, baixa sim senhora. E com um jardim, é verdade. Mas isso foi há um ano. Foi vendida e deitada a baixo. Fizeram essa outra que a senhora está aí a ver. As irmãs que aqui moravam morreram e os sobrinhos venderam-na ao senhor Santos [...] Desarvorei estrada fora, a correr. Não tinha intenção de retroceder. O senhor ainda bradou. “Minha menina! E o homem de capacete branco que estava consigo? E o rapaz? Que é deles? (AMARÍLIS, 1993, p. 84).

Após saber que as irmãs não estavam vivas e que estava sendo acompanhada por Djô e pelo homem de capacete branco, a narradora sai em disparada atirando-se sem notar na frente dos guardas que estavam treinando tiro ao alvo próximo ao lugar onde ela estava, no que é atingida e morre:

Um estampido sacudiu-me e cai envolvida em sangue. O líquido quente escorria-me pela boca, não mais parava. Tomei-me de pânico porque não chegara a contar ao Joel a verdadeira história do Djô, criadito da minha madrinha. Tossi e engasguei-

me a baixar as pálpebras. Quando as abri estava eu de pé, a mirar o meu próprio corpo, pálido e abandonado. A cambalear, fugindo da inevitabilidade, entrei num túnel longo, longo e negro (AMARÍLIS, 1993, p. 84).

Djô, uma criança como a própria narradora na época em que passava as férias no Monte Verde, na ilha de São Vicente, conseguia dialogar com aquele universo que não está disponível a todos nós. E depois de sua morte, anunciada ao ouvido da narradora por uma voz e por mãos “que podiam atingir uma oitava de piano”, ela própria passa a habitar aquele espaço e a enxergar esse espaço numa confusão com a realidade, ela vê as duas irmãs e a casa que não pertencem mais à cidade de Arrifana e a essa dimensão, dos vivos. A narrativa descreve “grandes signos humanos” como são a vida e a morte, aprofunda o tema com o mistério do que poderá vir depois do estampido: um túnel longo e negro?

O que se faz urgente nessa narrativa é a porção sobrenatural que atua na construção de um mundo paralelo à realidade, como articula a autora em uma de suas entrevistas ao ser questionada sobre os espaços sobrenaturais de sua obra: “são sempre personagens que vivem acontecimentos e existem em dimensões paralelas” (MARTINHO, 2001, p. 181). Sendo assim, as possessões de Djô aconteciam em meio à dimensão real, onde as demais personagens habitavam, em pleno dia, mas apenas ele ascendia àquela outra dimensão:

Nesse mês de mormaço tínhamos ido passar as férias no Monte Verde. Chovera chuvas desejadas e o monte derramava-se em verde rasteiro por aí ao longe e a nossa casa na encosta parecia que ia despencar-se se não a segurassem. Numa tarde o Djô recomeçara outra vez a revirar os olhos e afundara-se em êxtase apontando com as mãos hirtas para um canto da sala. Ali, ali, gaguejava ele. Caiu de costas sempre apontando para o mesmo sítio. Estávamos a lanchar farinha-de-pau com banana de São Nicolau [...] depois do jantar cabeceávamos à volta da mesa e, de uma vez, ouvi um sussurro. A minha madrinha falava muito baixo para o Djô e ele afogava-se em soluços. “O que viste Djô, dize-me?!”. Senhora, tenho medo, choramingava ele. Ah, menino, andas a inventar. “Não, não inventei nada, senhora. Aquele homem de capacete branco não me deixa” (AMARÍLIS, 1993, p. 81-2).

A descrição do ambiente, a casa quase a despencar do morro, a mesa com o lanche da tarde, típico de Cabo Verde, as crianças brincando ao

redor da mesa, é a descrição do mundo habitado pelo possível, a realidade como ela é concebida por nós. No entanto Djô representa um elo entre as dimensões do que consideramos possível e daquilo que nos é impossível conceber. A subversão fantástica, todavia, não opera apenas no campo da percepção e da linguagem, opera fortemente no campo social, contrapondo-se ao tempo histórico:

O fantástico se torna, assim, uma categoria profundamente subversiva, não apenas em seu aspecto temático, mas também em sua dimensão linguística, pois altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade ao promover a descrição de um fenômeno impossível dentro desse mesmo sistema. Enquanto o texto não fantástico propõe maneiras de colocar em evidência a presença do idêntico ou do semelhante concedendo-se os meios para enuncia-lo, o texto fantástico anuncia a presença do indizível (a outra face do dizível) — a saber, a alteridade — sem poder enuncia-lo. Desse modo, [...] o fantástico desenha a senda do não dito e do não visto da cultura, e por isso se converte em uma forma de oposição social subversiva que se contrapõe à ideologia do momento histórico em que se manifesta (ROAS, 2014, p. 175).

O não visto e o não dito da cultura cabo-verdiana aflora nos contos de Amarílis tornando-se a regra e não exceção, pois, como ela mesma afirma, “são coisas do nosso dia a dia em Cabo Verde” (SPÍNOLA, 2004, p. 265). Não há como expurgar o extraordinário que se observa nas possessões, nas aparições, nos seres sobrenaturais como a figura da “canelinha”<sup>7</sup>, o totem de “Bico-de-Lacre”, no surgimento de outros espaços e outros tempos, da cultura cabo-verdiana conforme a obra da contista revela. A irrupção do fantástico nos contos amarilianos é a forma de acrescentar esse espaço a mais, um espaço em que é possível manifestar “a outra face do dizível”, um espaço limiar entre vida e morte, entre possível e impossível:

Mas trata-se, agora, dos dois grandes signos humanos — vida e morte — que vão constituir-se parâmetros de articulação das narrativas de Orlanda Amarílis. Assim, o que passa a trazer-se à baila são também as imagináveis relações entre a dimensão da rotina e do lugar recorrido e outra que extrapola dessa, na direcção de encontrar uma (outra) “lógica” alternativa à do

---

<sup>7</sup> Ser feito de ossos que corre mais rápido que os ventos fortes.

absurdo da existência humana, através de um percurso que, em coerência com o passado de sua escrita, resulte numa maneira de re-ver o mundo, filtrada, afinal, por uma óptica caboverdiana, de um existir, cá ou lá, em caboverdianidade. Nessa linha de considerações, pode-se entender, efetivamente, que estes recentes contos de Orlanda Amarílis mais uma via de questionamentos, como um convite a novo olhar, reformulador, liberado de preconceitos, como uma retomada de valores distintos dos padrões tópicos da cultura dita “ocidental” (SANTILLI, 1990, p. 199).

Por assim dizer, Orlanda Amarílis é uma escritora que desconfia. Desconfia daqueles que não se abrem às possibilidades tanto do direito quanto do avesso da história. Com sua desconfiança cria uma obra inundada por espaços alternativos, tanto no plano da narrativa quanto no plano da narração. Cada um desses espaços, a praia, o mar, o ilhéu, o Mindelo, Lisboa, Arrifana, São Filipe, São Nicolau, Fogo, Sal, desdobram-se em outros espaços a partir daqueles geograficamente localizáveis. O sobrenatural aparece para descortinar esses espaços, fazer com que sejam vistos.

A partir do momento que esses outros espaços tornam-se visíveis, desestruturam a realidade da forma como a concebemos, cria incerteza na percepção do real e, com isso, faz com que surjam novas formas de pensamento e de ação frente a ela.

Júlio Cortázar em muitas das suas reflexões sobre o gênero considera o texto fantástico como revolucionário, pois a partir da desconfiança — “desconfio dos que não desconfiam, dos que aceitam os fatos como fatalidades naturais; um povo que não é capaz de ver o direito e o avesso da medalha da história está ameaçado de estancamento” — ultrapassa-se o estancamento do pensamento e rompe a dominação das forças neocoloniais, devido à ação de um ingrediente decisivo que é a literatura — “a literatura conta pouco frente a essas forças devastadoras, mas esse pouco é um dos ingredientes que contribuem para manter despertas muitas consciências” — pois ela estimula a busca e o encontro de novas formas de pensamento e, conseqüentemente, de ação — “ao injetar-lhes uma carga imaginativa, uma capacidade mitopoética que ajuda a viver com uma maior vigilância a buscar e a encontrar novas formas de pensamento e, portanto, de ação”.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Desconfío de los que no desconfían, de los que aceptan los hechos como [(illis.)] fatalidades naturales; un pueblo que no sea capaz de ver el anverso y el reverso de la medalla de la historia esta amenazado de estancamiento; y ése es precisamente el mayor peligro que acecha a America Latina cuando los intereses neocoloniales de su máximo enemigo, [(illis.)] — estoy nombrando a los Estados Unidos, [(illis.)] por si quedara alguna duda — consisten em paralizar, modelar y

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR. Benjamin. Globalização, cultura e identidade em Orlanda Amarílis. In: *De vãos e ilhas — Literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003, p. 287-302.

AMARÍLIS, Orlanda. *Cais-do-Sodré té Salamansa*. Coimbra: Centelha, 1974.

\_\_\_\_\_. Alegoria. In: *Antologia — O texto manuscrito*. Lisboa: Edições Avante!, 1975.

\_\_\_\_\_. Canal Gelado. In: *Revista Colóquio Letras*, n.39. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

\_\_\_\_\_. Desencanto. In: *Escrita e Combate — textos de escritores comunistas*. Lisboa: Edições Avante, 1977.

\_\_\_\_\_. Luísa filha de Nica. In: *Revista África — Literatura, Arte e Cultura*. Lisboa: África Editora, 1978.

\_\_\_\_\_. Requiem. In: *Loreto 13 — Revista Literária da Associação Portuguesa de Escritores*, n.4. Lisboa: Tecniset, 1980.

\_\_\_\_\_. *Ilhéu dos pássaros*. Lisboa: Plátano Editora, 1982.

\_\_\_\_\_. Tosca. In: *Afecto às Letras — homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

\_\_\_\_\_. Bico-de-lacre. In: *Contos — o campo da palavra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

\_\_\_\_\_. Laura. In: *O fantástico no feminino*. Lisboa: Edições Rolim, 1985.

\_\_\_\_\_. *A casa dos Mastros*. Linda-a-Velha: Edições ALAC, 1989.

---

orientar [su historia] <derroteros> para el mayor provecho de esos intereses materiales. Todos sabemos lo poco que cuenta la literatura frente a fuerzas tan aplastantes, pero esse poco es uno de los ingredientes que contribuye a mantener despiertas [las] <muchas> conciencias al inyectarles una carga imaginaria, una capacidad mitopoyética [(illis.)] que ayuda a vivir con una mayor vigilancia a buscar y a encontrar formas nuevas de pensamiento y por lo tanto de acción (CORTÁZAR, 2014, p. 107).

\_\_\_\_\_. Josefa de Sta Maria. In: *Onde o mar acaba*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

\_\_\_\_\_. Josefa de Sta Maria. In: *Revista Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

\_\_\_\_\_. Mutações. In: *Revista Vértice*, n.55. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

BERMEJO, Ernesto G. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BONNICI, Thomas. Teorias estruturalistas e pós-estruturalistas. In: \_\_\_\_\_. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 131-57.

\_\_\_\_\_. Teoria e crítica pós-colonialista. In: \_\_\_\_\_. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 257-85.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, A. Degradação do espaço. In: *Revista de Letras*. Assis, v. 14, p. 7- 36, 1972.

\_\_\_\_\_. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Humanitas, 2005.

CARREIRA, Antonio. *Cabo Verde — formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)*. Praia: Instituto de Promoção Cultural, 2000.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. *Obra crítica*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. Lo fantástico. In: BERNÁRDES, Aurora. *Cortázar de la A a la Z*. Buenos Aires, 2014, p. 106-9.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka — para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini. *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

FERREIRA, Manuel. *A aventura crioula*. 2. ed. Lisboa: Plátano Editora, 1973.

\_\_\_\_\_. *O discurso no percurso africano*. v. 1. Lisboa: Plátano Editora, 1989.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1972.

\_\_\_\_\_. *Palimpsests — Literature in the second degree*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GIL, Fernando. *Mimesis e negação*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.

GOMES, Simone Caputo. Cabo-Verde: mulher, cultura, literatura. In: \_\_\_\_\_. *Cabo Verde — literatura em chão de cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. O texto literário de autoria feminina escreve e inscreve a mulher e(m) Cabo Verde. In: \_\_\_\_\_. *Cabo Verde — literatura em chão de cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

LABAN, Michel. *Orlanda Amarílis*. In: \_\_\_\_\_. *Cabo Verde — Encontro com escritores*. v. 1. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992, p. 259-78.

MAIA, Maria Armandina. *Orlanda Amarílis, os passos em volta do Ilhéu dos Pássaros*. In: *A Mulher em África — Vozes de uma Margem Sempre Ausente*. Lisboa: Colibri, 2007, p. 269-281.

MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. *Orlanda Amarílis, contista cabo-verdiana*. In: *Faces de Eva*, n. 55. Lisboa: Edições Colibri, 2001, p. 181-7.

MATA, Inocência & PADILHA, Laura C. *A mulher em África — vozes de uma margem sempre ausente*. Lisboa: Colibri, 2007.

MOREIRA, Terezinha Taborda. A palavra em exílio. In: *A mulher em África* — vozes de uma margem sempre ausente. Lisboa: Colibri, 2007, p. 365-77.

PERES, Phyllis. Border writing, postcoloniality, and critical difference in the works of Orlanda Amarílis. In: QUINLAN, Susan Canty & ARENAS, Fernando. *Lusosex – Gender and exualitsy in the portuguese-speaking world*. Mineapolis; London: University of Minnesota Press, 2002, p. 149-67.

RAMOND, Viviane. *A Revista Vértice e o neo-realismo português*. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

REIS, Carlos. *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.

\_\_\_\_\_. *O Discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

\_\_\_\_\_. *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora UNICAMP, 2012.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico — aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RUIZ, Bibian Pérez. *Lo lejano y lo bello — feminismos y maternidades africanas a través de su literatura*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012.

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

\_\_\_\_\_. Recensão crítica *A casa dos mastros*, de Orlanda Amarílis. \_\_\_\_\_. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n. 115/116, maio 1990, p. 199-200.

SPÍNOLA, Danny. *Evocações — Uma colectânea de textos, apontamentos, reportagens e entrevistas à volta da cultura cabo-verdiana*. v. 1. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: PINTO, Milton José (Org.) *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

TRIGO, Salvato. *Ensaaios de Literatura Comparada — Afro-luso-brasileira*. Lisboa: Veja, 1985.

TUTIKIAN, Jane. Por uma Passárgada cabo-verdiana. In: *A mulher em África — vozes de uma margem sempre ausente*. Lisboa: Colibri, 2007, p. 229-68.

\_\_\_\_\_. *Três Vozes da Expressão Portuguesa: Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarílis*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

Data de recebimento: 31 de dezembro de 2015

Data de aprovação: 30 de maio de 2016