

Narração post-mortem em *A casa dos mastros*, de Orlanda Amarílis: trauma pela lente marginal das mulheres cabo-verdianas

Postmortem narration in *A casa dos mastros*, by Orlanda Amarílis: trauma through the marginal lens of cape-verdean women

Diana Simões¹

¹ Doutoranda do programa Luso-Afro-Brazilian Studies and Theory do Departamento de Português da Universidade de Massachusetts Dartmouth.

RESUMO: Em 1989, a escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis publica *A Casa dos Mestros*, coletânea em que dois dos sete contos, *A Casa dos Mestros* e *Laura*, são narrados por mulheres defuntas, ambas com finais trágicos: uma suicidou-se saltando de uma varanda, e a outra foi atropelada ao atravessar a rua. Quem são essas mulheres? Por que morreram? Por que são as suas histórias importantes? Defendo que as narradoras póstumas dos contos de Amarílis, enquanto figuras transcendentais, têm a autoridade de falar a verdade, podendo, por fim, expressar-se livremente acerca dos seus próprios traumas ou dos de quem as rodeiam. A sua posição marginal de mulheres defuntas dá-lhes, no entanto, a agência ativa que lhes fora recusada em vida, tempo em que foram silenciadas pela sociedade pelo fato de serem mulheres. Elas resistem a partir da margem, ainda que seja uma margem tão intransponível como a morte. Este artigo explora a necessidade de contar a sua história post-mortem, bem como as implicações sociais e políticas das suas ações.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; Narração Póstuma; Marginalidade; Mulheres; Cabo Verde.

ABSTRACT: In 1989, Cape-Verdean writer Orlanda Amarílis publishes *A Casa dos Mestros*, a collection of seven short stories, of which two — *A Casa dos Mestros* and *Laura* — are narrated by dead women, both with tragic endings: one commits suicide by jumping off a balcony, and the other is hit by a car while crossing the street. Who are these women? Why did they die? Why are their stories important? I argue that the posthumous narrators of Amarílis's short stories have the authority to speak the truth, as transcendent figures. They can, at least, speak freely about their own traumas and the ones of those around them. Their marginal position as dead women provides them with the active agency that had been denied to them when living — this was a time when society muted them for being women. They resist from the margin, albeit such margin is as insurmountable as death. This article explores the need of these women to tell their story postmortem, as well the social and political implications of their actions.

KEYWORDS: Fantastic; Posthumous Narration; Marginality; Women; Cape Verde.

1. Literatura fantástica e narração póstuma

Num cenário mimético, a narração post-mortem apresenta-se como uma impossibilidade: se os mortos não falam conosco, certamente também não escrevem livros. A morte é uma experiência definitiva e indescritível, uma espécie de estrada de sentido único, porque aqueles que passam por ela não voltam para contar como foi. Logo, se uma história nos é apresentada do ponto de vista de um narrador póstumo, não podemos ignorar o fato de essa ser uma figura ficcional que se enquadra no âmbito da literatura fantástica, e que o autor que criou essa figura pertence ao mundo dos vivos. Elisabeth Bronfen e Sarah Goodwin argumentam, em *Death and Representation*, que a morte só poderá ser representada e que, por isso, qualquer que seja essa representação é sempre uma deturpação do ato em si (BRONFEN, 1993, p. 20). E, no entanto, na narrativa ficcional, a voz dos mortos pode ser representada e reveste-se de autoridade. Em geral, acreditamos na sua superioridade cognitiva e aceitamos o que tem para nos dizer como sendo a verdade. As autoras afirmam que dar voz ao cadáver é uma forma de representar as necessidades dos que outrora estavam vivos (BRONFEN, 1993, p. 7).

Dar voz aos mortos é uma decisão deliberada: a de revelar segredos que os vivos desconhecem. Este estudo pretende demonstrar que, tal como argumenta Erwin Snauwaert, o narrador póstumo possui uma grande capacidade crítica advinda do seu distanciamento físico, espacial e temporal. A morte transforma o narrador numa figura de autoridade que assina um contrato de autenticidade e se compromete a garantir a veracidade do relato (SNAUWAERT, 2013, p. 188-192). As narradoras dos contos de Amarílis são as vozes que nos descrevem acontecimentos trágicos, que deveriam ter ficado em silêncio, porque a sua divulgação perturba a ordem estabelecida socialmente — são, por isso, figuras transgressoras.

O narrador póstumo tenta lidar com o paradoxo da representação entre vida e morte. De acordo com Jan Alber e Heinze Rüdiger (2011), apresenta-se como categoria da narratologia antinatural; esta tem como objeto de estudo as narrações efetuadas de maneira não convencional e que infringem as normas do discurso ou que funcionam segundo guiões impossíveis no mundo físico e lógico, sendo por isso antimiméticas. A premissa básica é a de que as narrativas antinaturais não se contentam em reproduzir mimeticamente o mundo que conhecemos; vão

mais além, confrontando-nos com mundos ficcionais estranhos que dependem de princípios que pouco ou nada têm a ver com o nosso mundo.

A narratologia antinatural mostra como as narrativas sobre as quais se debruça podem desconstruir radicalmente o narrador antropomórfico, a tradicional personagem humana e as mentes a eles associadas, para além de poderem afastar-se de noções miméticas de tempo e de espaço, levando os leitores aos mais remotos territórios de possibilidades conceituais de caráter fantástico. Um dos exemplos sugeridos para a narração antinatural é, precisamente, o narrador póstumo, uma vez que seria impossível de existir de acordo com as leis físicas e lógicas do mundo em que vivemos.

A narração post-mortem tem uma longa tradição na literatura. Desde a herança grega dos *Diálogos dos Mortos*, de Luciano de Samósata, datados do século II, passando por Gil Vicente e os *Autos das Barcas* (Inferno, Purgatório, e Paraíso); no século XVI, até obras mais recentes, como alguns dos poemas de Emily Dickinson; no século XIX (“I Heard a Fly Buzz”), ou de Sylvia Plath (“Lady Lazarus”); especialmente no século XX, em que vários são os textos literários que apresentam vozes póstumas.

Atualmente, a cultura popular também se tem mostrado prolífera em apresentar narradores póstumos quer em séries televisivas, como *Desperate Housewives* (2004–2012) ou *Six Feet Under* (2001–2005), quer em filmes, como *Sunset Boulevard* (1950), *American Beauty* (1999) ou o filme brasileiro *Redentor* (2004). Mas foi no Brasil que Machado de Assis tornou famosa a temática da narração póstuma em língua portuguesa, com a publicação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Aí, o autor apresenta-nos um narrador defunto que deseja escrever a sua autobiografia, incluindo também as cerimônias fúnebres e os acontecimentos que levaram à sua morte.

A narração autobiográfica é veículo para temas mais abrangentes e problemáticos. Nas *Memórias Póstumas*, esses temas incluem a escravatura ou a degradação social, política e filosófica vivida no Rio de Janeiro de finais do século XIX. Cem anos mais tarde, em 1989, Orlanda Amarílis publica a coletânea *A Casa dos Mastros*, onde se incluem os contos *A Casa dos Mastros* e *Laura*, focados no papel da mulher numa sociedade patriarcal que a explora e a silencia. À semelhança de Assis, também Amarílis se serve da autobiografia das suas narradoras defuntas para trazer à tona algumas injustiças nas comunidades cabo-verdianas, como ficará claro aquando da análise dos seus contos.

A figura do narrador póstumo insere-se no contexto mais abrangente da literatura fantástica, que atingiu o seu auge no século XIX, mas que extrapolou barreiras temporais e ganhou adeptos nos séculos XX e XXI. Os narradores póstumos causam assombro nos leitores e provocam a inquietude típica do que Sigmund Freud, no ensaio “Das unheimliche” [The Uncanny] (1919), chama de *unheimlich*, ou “inquietante estranheza.” O termo designa a classe do que é assustador porque nos conduz de volta ao que é conhecido e, há muito tempo, familiar (FREUD, 1997, p. 195). Esse efeito de estranheza é facilmente produzido quando se apaga a linha que distingue imaginação de realidade. Por não se submeter ao teste do real, o *unheimlich* da literatura é um terreno mais fértil para expressar a inquietude de mitos e tabus que, de outra forma, seriam reprimidos ou julgados enquanto manifestações de doença mental — o reino da fantasia acontece pela licença imaginativa do escritor, mas essa mesma licença está vedada a todos os outros comuns mortais (FREUD, 1997, p. 226). Amarílis explora, nesses dois contos, tabus como o a sexualidade feminina, incesto, a violação e a quebra do celibato religioso, pela voz das narradoras póstumas, que estão já num plano imune à repressão a que os vivos estão sujeitos.

Quando se trata do fantástico, Tzvetan Todorov é referência incontornável: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* é um dos textos base para o estudo deste tipo de literatura. Para o autor, o fantástico ocupa a duração da incerteza provocada pela ocorrência de um evento inexplicável dentro de um universo verossímil, que não cabe nas leis desse mundo (TODOROV, 1973, p. 25). Segundo Todorov, uma das condições para que o fantástico ocorra é a hesitação do leitor. Hesitamos em relação a um narrador póstumo, porque nem sempre nos é dado conhecimento imediato da sua condição de defunto, como acontece no conto *Laura*, em que a narradora só dá a conhecer a sua condição de defunta no meio da história. Uma outra condição essencial é que, para a ambiguidade ser criada em quem lê, o mundo literário deve ser considerado verossímil pelo leitor, levando-o assim a hesitar entre uma explicação lógica (natural) e outra inexplicável (sobrenatural) para os eventos misteriosos — a identificação acontece porque o narrador é, geralmente, de primeira pessoa, criando uma maior proximidade entre leitor e texto (TODOROV, 1973, p. 32–33).

Quando se trata do narrador póstumo e, mais concretamente, das narradoras dos contos de Amarílis, há momentos de hesitação entre essa explicação lógica (uma biografia nar-

rada na primeira pessoa) e a sobrenatural (as mulheres estão mortas e, mesmo assim, narram a sua história e chegam mesmo a reencarnar, vivendo várias vidas). Uma vez que a hesitação acaba por resolver-se, e a explicação sobrenatural prevalece, os contos não fariam parte do que Todorov designa por fantástico puro, mas caberiam sim na categoria do maravilhoso. Concordo com Ana María Barrenechea quando identifica essa categorização como um problema: de acordo com as condições propostas por Todorov, só um escasso número de obras pertenceria ao fantástico puro, porque a maioria se resolveria em maravilhoso ou estranho, quando a explicação dos eventos fosse introduzida (BARRENECHEA, 1972, p. 395–396). Assim, quando me refiro à literatura fantástica, faço uso da sua definição mais abrangente, a que inclui acontecimentos impossíveis de explicar segundo as leis do mundo mimético — como é o caso dos narradores póstumos.

Outros conceitos de Todorov são posteriormente questionados, incluindo o fato de descartar a teoria do *unheimlich* de Freud e de classificar o fantástico como literatura escapista, alheada da realidade e dos problemas da condição humana. Barrenechea defende o fantástico como um instrumento produtivo para veicular sentimentos de estranheza e deslocamento em relação aos sistemas políticos e sociais opressores e condenatórios (BARRENECHEA, 1972, p. 402), como é o caso das sociedades patriarcais em que as narradoras de Amarílis são obrigadas ao silêncio.

Nessa mesma linha, Rosemary Jackson aponta em Todorov uma lacuna premente: a de deixar de lado qualquer implicação social ou política das formas literárias, por confinar a sua atenção aos meios operativos da narrativa (JACKSON, 1981, p. 6). A autora sugere que a função original do fantástico é exercer pressão contra os sistemas hierárquicos dominantes (JACKSON, 1981, p. 17) e afirma ainda que a valia da fantasia está na abertura à desordem, à ilegalidade, ao que está para lá da lei e fora dos sistemas dominantes de valores. O seu valor está no ato transgressor de traçar o indizível e o invisível da cultura e dar destaque ao que tinha sido silenciado, trazendo à luz o que estava escondido e ausente, à semelhança do *unheimlich* de Freud (JACKSON, 1981, p. 64–67). Vistas por esse prisma, as narradoras póstumas de Amarílis são figuras transgressoras que quebram o silêncio e se tornam visíveis por meio das palavras na página, ganhando finalmente voz para combater o sistema de valores dominante nas sociedades em que se inserem.

2. Orlanda Amarílis e a arte do conto — *A Casa dos Mestros*

Orlanda Amarílis (1924–2014), originária de Assomada, Santa Catarina, em Cabo Verde, é conhecida pela perspectiva feminina da sua ficção, em que retrata vários aspectos da vida das mulheres cabo-verdianas no seu país de origem e nas várias geografias da diáspora. Nas suas obras, aborda o tema da diáspora e o sentimento de desadequação social com a legitimidade de alguém que, à semelhança de algumas das suas personagens, viveu uma vida de itinerância, escrevendo fora das fronteiras físicas de Cabo Verde.

Podemos afirmar então que Amarílis escreve a partir da margem. Nos seus contos explora a oralidade, numa escrita que cruza o português-padrão com versões do crioulo das diferentes ilhas, assumindo a africanidade da cultura cabo-verdiana. Para a autora, o escritor tem um dever para com a sua terra: o de preservar, pelo registro escrito, as tradições culturais do país — “Quando surge um país novo e se esse país é o nosso, há deveres aos quais não podemos negar o nosso contributo. Além de que esses registros podem vir a contribuir para o espólio cultural do futuro” (LABAN, 1992, p. 278).

Amarílis escolhe contar as suas histórias em forma de conto. O gênero narrativo do conto apresenta-se como o veículo ideal para traçar, como dito anteriormente, o indizível e o invisível da cultura de que fala Jackson e tornar visível o que até então tinha estado oculto, como no *unheimlich* de Freud. Pela sua brevidade, o conto permite uma visão panorâmica e abrangente de todo da narrativa. No entanto, por ser uma narrativa pouco extensa, faz uso parcimonioso das palavras, pelo que são mais os silêncios e as interrogações que provocam do que as respostas que dá. Também por isso, todos os pormenores são importantes, porque cirurgicamente utilizados.

Edgar Allan Poe, mestre das narrativas breves de horror, exerce um papel de ponte entre a tradição gótica do século XIX e os relatos mais recentes, ao louvar a condensação discursiva do conto e a sua superioridade em relação ao romance. Para Poe, só as leituras breves, feitas de uma assentada, possuem a capacidade de preservar a unidade de efeito ou de impressão, aspecto de suma importância para o entendimento da narrativa. Como o romance não pode ser lido de uma só vez, devido à sua extensão, perde a força derivada da totalidade (POE, 1842, p. 568–588). Nem sempre é possível que assim seja, mas a ideia central de unidade é mais rapidamente atingida no conto do que no romance.

Apesar do realismo pungente da maioria dos contos de Amarílis, o universo do fantástico atravessa pontualmente a sua obra, materializando-se no tropo da narração póstuma nos contos *A Casa dos Mestros* e *Laura*, da coletânea *A Casa dos Mestros* (1989). Mas por que escolher narradoras póstumas para contar essas histórias específicas? Uma das razões é apontada por Brian Norman no volume *Dead Women Talking*: afirma o autor que as mulheres mortas foram sendo associadas não só ao silêncio, mas também a histórias de injustiça, razão pela qual o seu estatuto de defuntas e o seu discurso são tão poderosos (NORMAN, 2013, p. 9).

De forma semelhante, Sharon Patricia Holland argumenta que a morte, enquanto espaço da margem, pode ser empoderadora, apesar de perigosa: falar a partir das margens implica um estatuto altamente denegrido, mas é também sinônimo de rompimento do silêncio. Assim, os encontros literários com os mortos preparam-nos para ouvir os que foram silenciados e para devolver a voz aos mudos (HOLLAND, 2000, p. 12–15). A morte transforma-se então no espaço usado por essas mulheres para corrigirem as injustiças de que foram vítimas, não aceitando a passividade do seu estatuto de mortas, por oposição ao que tinham feito em vida. Infelizmente, como bem lembra Norman, a morte é o pré-requisito necessário para atingir esse estatuto de agente e ganhar voz própria (NORMAN, 2013, p. 6).

A Casa dos Mestros é segundo conto do livro com o mesmo nome. As temáticas do pai castrador e do poder patriarcal que silencia as mulheres são de suma importância para o entendimento das diversas narrativas da coletânea. Na epígrafe do conto, pode ler-se “O mastro é um sinal, é um signo... [que] surge como cenário de uma transgressão no quotidiano de uma pacata cidade” (AMARÍLIS, 1989, p. 39). O espaço da narrativa é então a casa dos mestros, assim conhecida na cidade por ter um mastro em cada ponta: o da ponta esquerda, o original, hasteava em tempos a bandeira monárquica; o segundo, mandado erguer pelo pai da personagem principal da história, Violete, quando casou com a dona da casa, tinha içada a bandeira maçônica da loja onde exercia um cargo de gabarito.

Estamos no espaço físico de um dos territórios que pertenceu ao domínio de Portugal até a queda do regime salazarista em 1974. A casa dos mestros representa a burguesia de ascendência europeia e ostenta orgulhosamente a superioridade do seu dono, homem de estatuto na pequena comunidade cabo-verdiana. A transgressão mencionada na epígrafe acontece de várias formas: o desabrochar da sexualidade feminina, ligada a um padre que não respeita o celibato,

a um homicídio involuntário e a um caso de incesto entre pai e filha, episódios narrados por uma voz defunta que paira sobre a casa e observa as andanças da família, ao mesmo tempo que revela ao seu interlocutor — e, por extensão, a nós leitores — as causas da sua própria morte.

Não lhe conhecemos o nome nem uma relação aparente com a família da casa dos mastros, mas essa voz feminina explica como perdeu o seu eu, a sua presença: escolhera deliberadamente saltar do terraço de um segundo andar depois de ter sido vítima de abusos por homens sem escrúpulos como Alexandrino, primo de Violete. Ao tomar a decisão de acabar com a própria vida, põe fim ao sofrimento e volta a pertencer a si mesma. A vingança tardia “dos [seus] desfalecimentos, da [sua] entrega, do [seu] desflorar sem romance” (AMARÍLIS, 1989, p. 43) acontece quando sabe que, devido a remodelações no cemitério, os seus ossos irão repousar em cima do caixão de Alexandrino, falecido na véspera. Finalmente vai conseguir estar numa posição de poder acima da dele (figurativa e literalmente falando). A morte dá-lhe a autonomia identitária que não possuía em vida e permite-lhe um posto de observação privilegiado sobre os acontecimentos da família de Violete.

Violete vivia com o pai, nhô Jul Martins, e com a madrastra, D. Maninha, na casa dos mastros. Ocupava o tempo a ler romances e a cultivar o ócio próprio da sua condição burguesa. No início da história, tem um noivo arranjado. Ao contrário do primo de Violete, Alexandrino — carismático e persuasivo —, a personalidade submissa de Augusto faz com que, perante a ameaça de ter de escolher entre os desejos da noiva (que quer uma casa longe da sogra) e os da mãe (que quer que o filho construa uma casa ao lado da sua), escolha a fuga. Augusto desaparece sem nunca mais dar notícias, depois que Violete, influenciada pelo primo, o enfrenta e ameaça não mais casar-se. O abandono pelo noivo é o primeiro de muitos, que nos são dados a conhecer pela narradora defunta: seguem-se o do primo e do próprio pai. Todos os episódios trágicos se desenrolam num crescendo, contribuindo para a espiral descendente que termina com a sua morte.

Numa cidade pequena, onde todos se conhecem, o estatuto elevado da família alia-se à necessidade de manter as aparências, pelo que Violete se vê na obrigação de guardar segredo acerca das aventuras extraconjugais do pai que, quando bebia, gostava de ir “espairecer as febres em casa da pandcha arranjada para os lados de Fonte Doutor” (AMARÍLIS, 1989, p. 45). O temperamento violento do pai, exacerbado pela bebida em excesso, faz com que, durante

um jantar, ele decida sair de casa num rompante, usando como pretexto os ruídos da filha a sorver o caldo da cachupa. Sorver esse tipo de caldo não é uma atitude refinada e pode ser entendida como o distanciamento de Violeta da educação europeia burguesa e a conseqüente aproximação aos costumes da terra. A fúria do pai deve-se não tanto ao barulho, mas ao fato de essa ação colocar Violeta numa posição semelhante à das mulheres negras que ele procurava nas noites de bebedeira, motivo que talvez explique o derradeiro ato de vingança masculina do conto: uma noite incestuosa entre pai e filha, que termina em tragédia.

Quando, à mesa, D. Maninha tenta impedir o marido de abrir a porta, Violeta coloca-se a seu lado no que, à primeira vista, seria uma união feminina contra o despotismo de um pai tirano, irascível e mulherengo. No entanto, a situação toma outro rumo: Violeta arranca a bengala das mãos do pai e ameaça gritar para que toda a vizinhança ouça o que de fato se passa em casa. Depois, sem que nada se fizesse prever, projeta a sua ira contra a madrasta e começa a bater-lhe com fúria — nem o pai a consegue controlar. D. Maninha, inconsciente por vários dias, acaba por morrer em consequência dos ferimentos.

A narradora questiona este comportamento aparentemente imprevisível e desnecessário de Violeta: “Porquê o ódio desbotado, a sanha de virgem conventual, este desassossego de raiva?” (AMARÍLIS, 1989, p. 46). Na impossibilidade de desrespeito e manifestação de violência à autoridade patriarcal, Violeta não vê outra alternativa senão transferir toda a hostilidade acumulada por anos de silêncio contra a madrasta, o elo mais fraco, por ser também mulher. De certa forma, a eliminação da madrasta é, ainda que atabalhoada e com conseqüências graves, o primeiro passo para a conquista de uma voz própria. A violência do ataque à madrasta representa a decisão de não continuar um ciclo de obediência cega ao poder masculino. Agora sente-se livre das amarras do seu antigo e submisso eu, e o seu corpo começa a despertar para os impulsos sexuais até então adormecidos.

O que fez a D. Maninha, no entanto, atormenta-a profundamente: provoca-lhe pesadelos e sente a necessidade de vocalizar o seu desespero. Para isso, vai confessar-se com o jovem pároco da vila, o padre André. Na sacristia tem lugar uma outra transgressão que marca profundamente Violeta. Débil e fraca, a moça desfalece nos braços do padre, que rapidamente se aproveita da situação:

Sabia bem o que estava a fazer, mas não recuou. Ajoelhou-se e beijou-lhos [os seios de virgem]. Tornou a beijá-los. Quando deu por si, estava em cima dela sobre o comprido banco do minúsculo gabinete. Os lábios moviam-se-lhe e ele quase a violara (AMARÍLIS, 1989, p. 48-49).

Entretanto Violete voltou a si e decidiu entregar-se a esse homem que acalmava o seu recém-descoberto ardor sexual. O desrespeito do padre pelo voto de castidade e celibato merece a reprovação da narradora, que classifica o ato de heresia e ignomínia. O ato subversivo da entrega ao padre teve nela um efeito de alívio e paz, sente-se finalmente livre e mulher: a menina submissa transforma-se em “predadora despojada das roupas de vestal” (AMARÍLIS, 1989, p. 49), cujos instintos têm forçosamente de ser satisfeitos.

O tempo passa, mas os remorsos de Violete pela morte da madrasta misturam-se ao descoberto desejo sexual e à necessidade de partilhar o seu segredo, o que muito a atormenta. Esse desejo só consegue ser brevemente saciado nos encontros clandestinos com o primo Alexandrino. Sem escrúpulos por se aproveitar da fraqueza da prima, Alexandrino cedo se cansa das provocações da prima: uma mulher decidida que sabe o que quer e procura a satisfação sexual não é algo a que esteja habituado. Alexandrino conseguiu o que queria: conquistar a prima e passar com ela um bom bocado; agora, sentia falta da adrenalina da conquista às meninas da Ribeira Bote, jovens da vida, de falar desbragado. Entediado, desaparece sem dar notícias — Violete é abandonada uma segunda vez.

Alexandrino regressa alguns meses depois, e Violete decide fazer-lhe uma surpresa, deixando-lhe a porta do quarto aberta para que ele a possa visitar de noite. A ânsia do desejo desencadeia o último dos acontecimentos trágicos que transformam para sempre a existência de Violete: o encontro sexual que tanto esperava finalmente acontece: “O êxtase foi longo e doloroso. A tranquilidade tomou-a, a lassidão abençoada, o frémito desvanecido” (AMARÍLIS, 1989, p. 53). Contudo, a quietude da satisfação não dura muito, pois apercebe-se que a figura que sai do quarto escuro não é Alexandrino, mas o próprio pai. O choque provoca-lhe espasmos, vômitos, e o trauma é tanto que ela emudece — até ao dia da sua morte, trinta anos depois, nunca mais profere uma palavra.

Tal como Alexandrino, o pai também desaparece depois da noite transgressora do

incesto: a vingança contra a ousadia da filha em insurgir-se contra o poder silenciador do pai e contra as normas da sociedade é bem-sucedida. Violete fica mais uma vez sozinha e acaba por morrer na mais profunda solidão, o seu corpo ressequido e mumificado, tendo por única companhia a narradora defunta.

Muitos anos depois, o pai, que tinha estado todo esse tempo escondido de tudo e de todos, reaparece, mas encontra apenas o corpo da filha mumificado, sentado a uma cadeira, esperando por algo ou alguém que nunca tinha aparecido. Os homens deste conto – o noivo Augusto, o padre André, o primo Alexandrino e, por último, o seu próprio pai –, educados numa sociedade patriarcal que lhes dá todas as vantagens, não aceitam a ousadia de uma mulher dona do seu próprio corpo e das suas próprias ideias. A rebeldia de Violete não tem lugar nessa sociedade governada por homens, que a rotula de figura transgressora que necessita de ser castigada.

O castigo vem sob a forma do silêncio e da solidão em que foi forçada a viver o resto da sua vida. A narradora póstuma, solidária com Violete, desempenha um papel essencial no conjunto dos narradores e narradoras da obra contista de Amarílis: essa menina defunta é a única testemunha capaz de narrar as atrocidades sofridas pelas mulheres da narrativa, funcionando, em última análise, como um *alter ego* que pretende devolver a voz a Violete e revelar finalmente as injustiças de que ambas tinham sido vítimas.

3. *Laura*

Ao contrário da narradora de “A Casa dos Mestros,” que descreve a vida dos membros de uma família a que não pertence, no conto *Laura*, a narradora – voz anônima — e amiga de Laura assume o papel de autobiógrafa, narrando-nos a sequência de eventos que antecederam a sua morte e continuando a contar o que aconteceu depois da passagem a um outro plano. A curiosidade dos leitores é aguçada logo na epígrafe:

Se adivinhasse o que estava para me acontecer, por certo teria adiado o meu encontro com a Laura... Sempre gostou de me pregar umas partiditas, e a última foi, decerto, a mais bem concebida: o nosso encontro na Praça de Londres (AMARÍLIS, 1989, p. 75).

A curiosidade provocada nos leitores continua em toda a narrativa, porque a informação providenciada pela narradora sobre a sua própria vida é escassa e deixa demasiadas lacunas por preencher; no final, temos mais perguntas que respostas. Tal como Violete, a narradora de *Laura* vive uma vida de ócio burguês, que inclui tardes de chás com as amigas, idas ao cinema, passeios e conversas com o seu cabeleireiro e confidente, Raulinho. Tem dois filhos já crescidos e um marido de alta posição, que, nesse dia, se encontra em missão *top secret* em Nova Iorque. Desta vez, o cenário não é uma pequena cidade de uma ilha cabo-verdiana, mas a Praça de Londres, em Lisboa.

A narração começa com a marcação de um encontro entre a narradora e Laura, uma amiga de infância com quem deixara de ter contato há mais de vinte anos. Quando se veem, a narradora espanta-se ao se deparar com a mesma menina que parecia não ter envelhecido. A inquietante estranheza descrita por Freud – um misto entre o que é estranho e, ao mesmo tempo, familiar — é sentida pela narradora quando se apercebe de que a amiga está gélida e a tremer quando a abraça (indício que posteriormente confirma a sua condição de defunta). A narradora tem agora trinta e seis anos, por oposição a Laura, que mantém a aparência de adolescente. Deduzimos que, se já não se viam há mais de vinte anos, a narradora teria cerca de dezesseis quando perdeu a comunicação com a amiga, que provavelmente morreu poucos anos depois.

Laura, que dá título ao conto, é uma personagem fulcral à criação de suspense e de incerteza, elementos importantes nas narrativas de teor fantástico, como as descreve Todorov. O seu passado é muito vago, mas a narradora conta que, na escola, ambas gostavam de assumir o papel de outras pessoas: enquanto a narradora era Leila Hatkinson, nome inventado de uma personagem sobre cuja vida tinha total controle, Laura escolhia ser Marilyn Monroe, cuja existência é real. Monroe foi uma icônica atriz dos anos cinquenta do século XX, que teve um fim trágico: foi encontrada morta em sua casa vítima de *overdose* de barbitúricos, depois de uma vida privada conturbada com dois casamentos falhados, abuso de substâncias, depressão e ansiedade. A escolha de Monroe como *alter ego* da adolescente Laura é deliberadamente usada por Amarílis para que, enquanto leitores, possamos fazer a justaposição das duas, questionando-nos como poderá ter morrido a amiga da narradora — nunca nos é dito no conto, mas um caminho de autodestruição que culmina em suicídio é uma forte possibilidade.

A narradora descreve como Laura provocou a sua morte por atropelamento, ao puxá-la para atravessar a rua no meio do trânsito caótico de Lisboa: “Na minha cabeça um estrondo, um trovão. Não me apercebi bem mas devo ter sido atirada para o ar e não senti mais nada. Julguei ouvir gritos, insultos, apitos, buzinas nos breves segundos seguintes. A escuridão tomou conta de mim” (AMARÍLIS, 1989, p. 80). Laura e os cinco jovens (a que se refere como os *punk ones*) que a acompanham como que deslizam no ar e avançam até ao outro lado da rua incólumes — pelo que a narradora se sente compelida e afoita o suficiente para fazer o mesmo.

O atropelamento foi mortal, fato que só é revelado pela narradora quando Laura lhe diz que estão ambas no astral, confirmando assim que a perda de contato entre as duas se deveu à morte de Laura. A técnica de narração faz com que os leitores e narradora se apercebam da nova condição em simultâneo: a narradora acorda no que parece ser um normal quarto de hospital e nada na história indica que não tenha sobrevivido ao impacto. Laura leva-a depois por infundos corredores escuros, até chegarem a um salão iluminado: a esfera nove. Para grande surpresa da narradora – e nossa, enquanto leitores —, Laura revela-lhe a verdade: estava já num plano diferente do mundo dos vivos, e confirma que a perda de contato entre as duas se deveu à sua morte enquanto jovem, vinte anos antes.

A morte é encarada como passagem e Laura tinha a missão de ajudar a amiga a purificar-se para poder atingir uma esfera superior. Tal como tinha sido parte da sua missão ir buscar os *punk ones*, todos mortos com uma *overdose*, agora à sua guarda para se expurgarem dos erros terrenos. Laura é uma espécie de “anjo da morte,” uma entidade que se materializa para garantir o cumprimento de um destino pré-programado, onde todas as decisões foram já tomadas: “tudo estava predestinado para ti, para mim, para os teus. Como aliás para toda a humanidade. O universo é um computador sem competidores. Tudo já vem programado de há milhares de séculos” (AMARÍLIS, 1989, p. 82).

Todo o processo que envolve a morte/passagem tem como objetivo a sublimação. Para isso, a pessoa é colocada em determinada esfera consoante a vida que levou, e tem a oportunidade de trabalhar com vista à purificação e conseqüente mudança de patamar. A narradora está na esfera nove de trinta e três. Por que foi colocada num patamar tão baixo? O conto nunca nos dá uma resposta, mas podemos especular que a sua vida de burguesa, com dias passados entre chás, compras e idas ao cabeleireiro, tenha sido vivida frivolamente, o que não

é suficiente para a equiparar a outras figuras em esferas superiores que, pela sua contribuição ao mundo, são agora guias astrais.

Laura permite-lhe ter acesso a várias esferas para perceber como é feita a seleção: na esfera doze encontra-se Camilo Castelo Branco, um guia astral com poder suficiente para mudar o mundo, se assim quisesse. Depois de duas reencarnações, o marido da narradora, que começou por estar na esfera quatro, ter-se-á redimido das suas falhas e conseguido atingir a esfera catorze, onde também estão Bento de Jesus Caraça e António José d’Almeida. Na vinte e seis, encontram-se o padre António Vieira e Joana d’Arc, também eles são guias espirituais. Amarílis terá escolhido estes nomes para exemplificar o poder das esferas, por serem figuras históricas reais que, de alguma forma, se insurgiram contra o poder vigente e o criticaram.

O acesso às esferas superiores é feito de duas formas: ou ajudando outros a purificarem-se e, como consequência, purificarem-se e mudarem para uma esfera superior, como é o caso de Laura; ou reencarnando e usando a nova vida para corrigir erros de vidas anteriores e acabar de cumprir a sua missão no planeta. Esta última opção é a sugestão que Laura dá à narradora, uma vez que a teimosia em aceitar a sua condição de passagem já a fizera perder muito tempo (séculos), que poderia ter sido usado de forma mais produtiva.

A nova vida será uma espécie de tábua rasa, e todas as experiências anteriores serão esquecidas. Contudo, percebemos mais tarde que o esquecimento não atinge todas as camadas do ser: há resquícios inconscientes que permanecem na pessoa, mesmo depois de várias vidas, manifestados, neste caso, por meio da escrita — quem nos diz que a ficção não é mais que a passagem ao papel da vivência de vidas anteriores dos seus autores?

O tempo do astral não corresponde ao tempo terreno: a narradora informa-nos que três minutos no astral correspondem a seis ou sete meses na Terra, e de que a morte é encarada como passagem. Desde que a narradora passa ao astral até que acorda, decorrem sessenta anos terrenos, e mais quarenta se passam na discussão com Laura. O tempo passado a espreitar para as outras esferas corresponde à passagem de vinte anos, pelo que Laura adverte a narradora: “não percas este milésimo de tempo da tua vida no espaço. O tempo aqui tem um valor incalculável” (AMARÍLIS, 1989, p. 84).

A desconstrução do antropomorfismo dessa narradora e de sua amiga, que flutuam entre um corpo físico e um corpo imaterial, alia-se ao afastamento da noção mimética de

tempo e de espaço típicos das narratologias antinaturais, de acordo com os pressupostos de Alber e Rüdiger. A um nível mais básico, a narratologia antinatural interessa-se por narrativas que provocam um efeito de desfamiliarização ou estranhamento, por serem transgressivas ou fora do comum. O uso do termo “antinatural” a que me refiro diz respeito a uma definição mais restrita, a de cenários e eventos impossíveis não só fisicamente, de acordo com as leis que governam o mundo físico, mas também os logicamente impossíveis, de acordo com os princípios aceites da lógica (ALBER, 2011, p. 2–4).

No momento da reencarnação, numa sala da maternidade Alfredo da Costa, uma briga entre as duas amigas faz com que seja Laura a reencarnar no bebê que está prestes a nascer, e não a narradora. Vingada, está livre para escolher o seu próprio destino, mas continua perdida e não sabe como voltar ao astral, porque já não tem guia. Decide então materializar-se, dar um giro pela cidade para observar as mudanças sofridas nos dois séculos em que esteve no astral.

A incorporação permite-lhe voltar ao mundo como aquela que tinha sido em vida. Senta-se depois numa esplanada a tomar um café (que, numa nota bem-humorada, diz chamar-se agora bichaninha) e invade-a um súbito impulso de registrar a sua história para a posteridade: “Num milésimo de segundo escrevinhei numa dúzia de folhas o meu percurso desde o último dia de vida na terra té hoje. Ajeitei as folhas, enrolei-as e deixei-as sobre a mesa” (AMARÍLIS, 1989, p. 87). Assim termina a primeira parte do conto. Essa necessidade de escrever as memórias ecoa a de Brás Cubas que, depois de defunto, e tendo toda a eternidade à sua frente, decide tornar-se um defunto escritor. O manuscrito acabará nas mãos de Aninhas, que nos é apresentada na segunda parte do conto.

A nova seção já não é narrada na primeira pessoa, mas na terceira. A voz estabelece uma quebra com o que até então fora descrito pela narradora póstuma. A segunda parte parece tratar-se de uma história diferente, com personagens distintas, distanciadas dos acontecimentos experienciados pela amiga de Laura. Contudo, a inquietante estranheza de Freud começa a perturbar-nos quando Aninhas, uma estudante que tinha começado a escrever um romance, encontra uns papéis velhos numa gaveta que a mãe tinha descoberto na cave de uma casa onde trabalhara a fazer limpezas, pertencente a uma família muito antiga já desaparecida.

Deduzimos, pelo desenrolar dos posteriores acontecimentos da história, que esses papéis velhos são os mesmos que a narradora da primeira parte escreveu, na mesa da espla-

nada. Se os papéis foram encontrados numa cave poeirenta de uma família já desaparecida, significa que passaram muitos anos terrenos (quantos?) desde aquele dia na esplanada. Quem os encontrou? Como foram parar à cave da casa? Esses e outros fatos, como o que a narradora fez nesse interlúdio, não nos são revelados — o conto transforma-se num quebra-cabeças com peças soltas que é preciso encaixar para fazer sentido da história. Tendo em conta essas peças, uma forte possibilidade é de que a narradora, que estava perdida e sem guia astral na altura em que decide escrever a sua história, terá conseguido voltar ao astral e posteriormente reencarnado em Aninhas.

Quando a jovem começa a ler os papéis, procurando inspiração para a história que está a escrever, Aninhas tem uma desagradável surpresa: descobre que o manuscrito é um decalque fiel do seu esboço de romance:

“Não há uma vírgula, não há uma palavra a menos. Mãe, eu não copieei nada, eu nunca vi estes papéis antes. Juro que não os copieei!” Confusa com a agitação da filha, a mãe — cujo nome, Etelevina, só é revelado no final do conto — pede-lhe que leia o que já escreveu e tem uma revelação: “Filha, filha, eu sou a Laura!” (AMARÍLIS, 1989, p. 88).

Enquanto leitores, esta revelação é mais uma manifestação da inquietante estranheza que reforça a relação entre a primeira e a segunda parte do conto — começamos a perceber como encaixar as peças desconexas do puzzle. Mas ainda há demasiadas perguntas por responder: terá sido nesta mulher que Laura reencarnou naquele dia na maternidade? Ou já se passaram várias gerações e esta é uma reencarnação posterior? De quantas reencarnações precisaram Laura e a narradora para chegar aos corpos de Aninhas e da sua mãe? Mais uma vez, as respostas não estão no conto, que se limita a narrar os acontecimentos como grossas pinceladas, limitando-se aos elementos essenciais necessários à progressão da história.

A mãe entra numa espécie de transe e repete constantemente, aos gritos, ser Laura. Aninhas dá-lhe uma bofetada para tentar que reaja, mas a violência do impacto fá-la perder os sentidos e entrar em coma, acabando por morrer daquilo que é depois diagnosticado como derrame cerebral. Esse episódio faz lembrar o fim da madrasta de Violete, D. Maninha, de

A Casa dos Mestros. Também como Violete, Aninhas fica perturbada com a consequência do seu gesto descontrolado, andando pela casa falando sozinha e tendo de tomar comprimidos para evitar os pesadelos.

Apesar do choque, ganha coragem para ler o manuscrito até ao fim e queima-o. No dia seguinte, a mãe morre. A sequência de acontecimentos estabelece uma ligação entre a existência do manuscrito e a vida da mãe de Aninhas: quando os papéis são queimados, deixa de haver necessidade para a presença de Etelvina (encarnação de Laura), porque os acontecimentos que irão levar ao trágico desfecho de Aninhas (encarnação da narradora) foram já desencadeados. Novamente, somos testemunhas do pré-determinismo do universo, em que Laura tem o papel de ajudar a amiga a fazer a passagem para o astral.

Depois do funeral, num táxi com uma amiga, ainda perturbada pela confusão entre a identidade da sua mãe, Etelvina, e Laura, de quem nunca ouvira falar, vê, na fita de um ramo de homenagem à defunta, escrito “Laura Bettencourt de Castro Madeira”. O que lê deixa-a fora de si. O ciclo fecha-se quando chega à Praça de Londres, espaço onde, tal como numa vida anterior, termina a sua existência terrena: “pôs-se muito direita no banco, abriu a porta do táxi e saltou. O carro em andamento. Caiu. E não viu a camioneta. Atropelada mortalmente” (AMARÍLIS, 1989, p. 89). Essas personagens não têm possibilidade de fugir ao destino. O atropelamento é uma das últimas peças do puzzle que nos permitem concluir que Aninhas e Etelvina são, respectivamente, as reencarnações da narradora e de Laura. O conto termina com esta segunda passagem de Aninhas que, ao acordar, tem, ao seu lado, Laura, os *punk ones* e o cabeleireiro Raulinho, nomes que conhecemos da primeira parte da história, contada pela narradora póstuma.

4. A importância das vozes póstumas

Diana Fuss propõe uma interessante interrogação, em *Corpse Poem*: em que circunstâncias e quando é que a voz defunta é mais apropriada que a voz dos vivos (FUSS, 2003, p. 2–3)? Depois da análise destes dois contos, podemos concluir que a narração póstuma de Amarílis permite às mulheres protagonistas das duas histórias a criação de uma plataforma segura em

que a voz feminina pode finalmente ser ouvida sem interrupções e ser levada a sério na busca pela justiça que não teve em vida.

A grande maioria dos contos de Amarílis é narrada na terceira pessoa. Quando, como é o caso de *A Casa dos Mestros* e *Laura*, é feita na primeira pessoa, as narradoras já estão mortas. Essas narradoras póstumas são mulheres anônimas e sem voz, que vivem uma vida confinada aos espaços tipicamente femininos, sem possibilidade de existirem fora das convenções sociais que informam os seus comportamentos. Sofrem o domínio masculino próprio das sociedades patriarcais em que se movimentam.

Norman salienta que, apesar da sua condição não terrena, essas mulheres defuntas continuam a habitar o espaço geográfico dos vivos, sendo reconhecidas como fazendo parte dessa comunidade de viventes. Ocupam, ao mesmo tempo, dois espaços, sem no entanto ocuparem nenhum deles de fato — já não fazem parte deste mundo, mas também não estão ausentes (NORMAN, 2013, p. 3). A sua posição de incompatibilidade com as duas realidades coloca-as numa posição marginal, onde se esbatem as fronteiras entre o espaço da linguagem (o corpo vivo) e o espaço em que a linguagem se desvanece (o corpo defunto). É nesse espaço que ocorre a sua transformação de objetos, que foram em vida, em sujeitos, já depois de mortas, conquistando uma autonomia que lhes permite ter acesso à voz que antes não tinham. Bronfen e Goodwin defendem que “morte e feminilidade aparecem nos discursos culturais como o vértice da impossibilidade, o ângulo morto que o sistema representacional procura negar, ainda que constantemente o aborde” (BRONFEN, 1993, p. 14). Amarílis tenta resolver esse ângulo morto.

Às mulheres destes contos é negada, enquanto estão vivas, a possibilidade de uma voz racional ou de um discurso coerente: D. Maninha e Etelvina só conseguem expressar as suas emoções com gritos descontrolados ou com murmúrios ininteligíveis, e Violete vive num mutismo induzido pelo choque do incesto por mais de trinta anos. Acabam por ser silenciadas violentamente e por morrer como consequência de abusos físicos.

A loucura, a raiva e o uso do corpo para satisfazer urgências sexuais são os únicos discursos que lhes estão reservados no meio onde se inserem. As defuntas que narram estas histórias têm acesso a uma outra dimensão que lhes permite organizar uma narrativa coerente onde a voz feminina tem espaço para existir sem restrições. Movimentam-se entre o mundo dos

vivos e um plano superior, diferente espacial e temporalmente do terreno, o que lhes permite o distanciamento crítico sobre o que narram. Estas narradoras póstumas têm uma visão mais abrangente dos acontecimentos, adquirindo um estatuto de autoridade em relação às histórias que contam. Acreditamos intrinsecamente no que têm para nos contar.

Snauwaert sublinha ainda que o texto póstumo se apresenta também como virtude catártica, purgativa, servindo de mecanismo compensatório para o que não foi feito em vida (SNAUWAERT, 2013, p. 191). Não podemos ignorar o fato, no entanto, de que a morte é a condição necessária para que a mulher ganhe voz. A narradora de *A Casa dos Mestros* só pode contar a história de Violete porque o seu espírito paira sobre a casa e presencia os acontecimentos trágicos (ao contrário de Violete, que vive por muitos anos muda como castigo consequente do trauma do incesto); a narradora de *Laura* só documenta a sua história depois de morrer e de percorrer uma jornada de autodescoberta em que a necessidade de escrever transpõe várias vidas, numa tentativa de deixar um registro para a posteridade.

A escrita liberta as narradoras dos segredos até aí guardados, mas foi preciso que morressem para que essa liberdade fosse atingida. É possível afirmar que o que Amarílis demonstra com essas histórias é que a mulher está numa posição tão subalterna na sociedade que é preciso um acontecimento tão irreversível como a morte para mudar radicalmente o seu estatuto. Ainda assim, as vozes póstumas não se calam e lutam contra o silenciamento que lhes fora imposto.

A voz dos mortos mantém-nos em constante sobressalto, porque somos lembrados a todo o momento da nossa finitude. Tal como postulado por Freud, o estranhamento perante uma voz que já não faz parte do mundo dos vivos acontece porque essa figura nos é familiar: movimenta-se nos mesmos espaços que nós, está sempre presente e fala conosco. Apesar da impossibilidade mimética, e porque falam na primeira pessoa, em algum momento conseguimos identificar-nos com estas narradoras póstumas: projetamos o nosso eu no eu que narra.

Essa projeção permite ativar uma das condições essenciais para a existência de um texto fantástico, segundo Todorov: a criação de ambiguidade em quem lê o texto, levando-nos a hesitar entre uma explicação lógica — como o fato de a amiga de Laura acordar numa cama num quarto branco, espaço hospitalar verossímil para os leitores — ou uma explicação sobrenatural, como a que nos é fornecida pela narradora de *A Casa dos Mestros*, que nos confessa nas primeiras linhas que os seus ossos vão ser removidos da campa em que estava enterrada para

reorganização do cemitério, que está ficando com falta de espaço. O lugar ficcional permite que figuras póstumas narrem histórias e nós, enquanto leitores, aceitamos a sua autoridade, porque descobrimos que a sua condição de não viventes lhes dá uma vantagem cognitiva: deslocam-se no tempo e no espaço, veem mais e sabem segredos.

Dessa forma, o gênero narrativo do conto, preferido por Amarílis, apresenta-se como o veículo ideal para traçar o indizível e o invisível da cultura de que fala Jackson, e tornar visível o que até então tinha estado oculto ou deixado à margem, aquilo que nos provoca a inquietante estranheza descrita por Freud. De acordo com Bárbara dos Santos (2012, s/p), “o conto é preferido por vários autores africanos por representar uma marginalidade em si, o que permite ao escritor criar um novo espaço de expressão.” O indizível e o invisível da cultura cabo-verdiana, para Amarílis, centram-se nas vivências femininas dentro e fora das ilhas, num período temporal que abrange a época colonial e a pós-colonial.

Esses dois contos tratam de assuntos tabu, como o incesto, a violação, o adultério, a violência doméstica, a objetificação da mulher negra em relação ao homem branco que a domina, a estratificação social entre classes inferiores (sempre negras) e as classes burguesas (de origem europeia e de cariz colonial). A migração cabo-verdiana em território português – o caso da amiga de Laura e narradora do segundo conto aqui analisado —, levanta algumas questões sociais, como as oportunidades profissionais dadas a estas mulheres: temos, na segunda parte de *Laura*, uma clara divisão entre gerações mais novas, que têm a oportunidade de estudar e aspirações profissionais – Aninhas —, por oposição às gerações anteriores, que não têm à sua disposição outro meio de subsistência que não seja o de trabalhos mal pagos — Etelevina, mãe de Aninhas, trabalha como empregada doméstica em casas de famílias mais abastadas (onde encontra os papéis velhos) e que é analfabeta (a filha tem de dizer-lhe o que está escrito no manuscrito, porque a mãe não sabe ler). O fato de todas estas informações serem reveladas por mulheres que já morreram reforça a sua marginalidade e a necessidade de transgressão às normas para se fazerem ouvir.

As histórias de Amarílis manifestam várias facetas de marginalidade: em primeiro lugar, por se apresentarem sob a forma de conto, categoria narrativa secundária no contexto das literaturas africanas. Depois, por retratarem realidades da vida cabo-verdiana, nas ilhas que constituem o seu arquipélago e também nos espaços da diáspora, como Lisboa, ambos territó-

rios geograficamente à margem do continente africano. A marginalidade manifesta-se também no fato de estas histórias serem narradas por mulheres, culturalmente e tradicionalmente segregadas em sociedades patriarcais. E, finalmente, por serem narradas por vozes póstumas. A morte é a derradeira margem de onde estas mulheres exercem a sua resistência no feminino.

Referências Bibliográficas

ALBER, Jan e Rüdiger HEINZE (orgs.). *Unnatural Narratives — Unnatural Narratology*. Berlin & Boston: De Gruyter, 2011.

AMARÍLIS, Orlanda. *A Casa dos Mestros: Contos Caboverdianos*. Linda-a-Velha: Edições ALAC (África, Literatura, Arte e Cultura, Lda.), 1989.

BARRENECHEA, Ana Maria. *Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica*. In: Revista Iberoamericana, Pittsburgh: 38 (80), jul-set. 1972, p. 391–403.

BRONFEN, Elisabeth e Sarah Webster GOODWIN. *Introduction*. In: _____ (orgs.). *Death and Representation*. The Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1993, p. 3–25.

FREUD, Sigmund. “The Uncanny” [1919]. In: _____. *Writings on Art and Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1997, p. 193–233.

FUSS, Diana. *Corpse Poem*. In: *Critical Inquiry*, Chicago: 30 (1), 2003, p. 1–30.

HOLLAND, Sharon Patricia. *Raising the Dead: Readings of Death and (Black) Subjectivity*. Durham & London: Duke University Press, 2000.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London & New York: Methuen, 1981.

LABAN, Michel. *Orlanda Amarílis*. In: _____. *Cabo Verde: Encontro de Escritores*, v. 1. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1992, p.263–78.

NORMAN, Brian. *Introduction: Recognizing the Dead*. In: _____. *Dead Women Talking: Figures of Injustice in American Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013, p. 1–21.

POE, Edgar Allan. *Reviews of American Authors and American Literature: Nathaniel Hawthorne, Twice-Told Tales* [1842]. In. Gary Richard THOMPSON. *Essays and Reviews*. New York: Viking Press, 1984.

SANTOS, Bárbara dos. *O Conto Africano de Língua Oficial Portuguesa e as Lutas de Libertação*. Revista Mulemba, v. 6, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/>. Acesso em: 3 jul. 2018.

SNAUWAERT, Erwin. *El Narrador Póstumo: Figura Innatural e Instrumento de lo Fantástico*. In: ZUBIATE, Gonzalo Portals e Elton Honores VASQUEZ (orgs). *Actas del Coloquio Internacional: Fines del Mundo: Narrativas Fantásticas en Hispanoamérica – Coloquio Iberoamericano 2012*. Lima: El Lamparero Alucinado Ediciones, 2013, p. 185–195.

TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre* [1970]. London: Press of Case Western Reserve University, 1973.