

Casas em exílio: fragmentos do feminino em personagens de Orlanda Amarílis¹



Jair Zandoná

Doutorando/Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Maise Caroline Zucco

Doutoranda/ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo: O presente artigo busca analisar os contos *Rodrigo*, *A casa dos mastros* e *Maira da Luz*, da autora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, observando o processo de deslocamento pelo qual passam as personagens femininas, marcado pelos sentimentos de melancolia e solidão.

Palavras-chave: Literatura cabo-verdiana; Orlanda Amarílis; A casa dos mastros; exílio

Abstract: This paper analyzes the tales *Rodrigo*, *A casa dos mastros* and *Maira da Luz*, written by the Cape Verdean author Orlanda Amarílis and notes the displacement process experienced by the female characters marked by feelings of melancholy and loneliness.

Keywords: Cape Verdean literature, Orlanda Amarílis, A casa dos mastros, exile

Resumen: El presente trabajo pretende analizar los cuentos *Rodrigo*, *A casa dos mastros* y *Maira da Luz*, de la autora caboverdiana Orlanda Amarílis, observando el proceso de desplazamiento que pasan los personajes femeninos, marcado por sentimientos de melancolía y soledad.

Palabras clave: Literatura caboverdiana; Orlanda Amarílis; A casa dos mastros; exílio

1. Recebido em março de 2011. Aprovado em julho de 2011.

A casa dos mastros, lançado em 1989, pertence à curta obra da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis. Além desse, publicou dois outros conjuntos de contos: *Cais do Sodré té Salamansa* (1974) e *Ilhéu dos Pássaros* (1983). Cada uma das publicações é composta por sete contos, sendo que a produção da escritora recebe destaque pela característica textual que evidencia a condição de exílio, de deslocamento, mas, principalmente, por uma narrativa que, de alguma forma, tem como elemento norteador a construção de personagens femininas e suas vidas.

Pires Laranjeira (1989:9), no prefácio do livro a ser analisado por este artigo, afirma que:

As principais personagens são mulheres. Retratos de mulheres, às vezes. Outras, retratos de mulheres com paisagens ao fundo, lá ao longe, muito longe, no espaço e no tempo, contando histórias de vidas ou vidas sem história. Melhor: vidas vazias, vidas caindo no vazio (sem futuro, sem amor, sem trabalho, sem alegria).

Nesse sentido, Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira analisam, em o “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa”, a particularidade no trânsito das mulheres em sua produção ficcional ao observarem a narrativa curta e os problemas da insularidade na obra de Orlanda Amarílis (2007:9). Nesse sentido, pretendemos estudar determinadas personagens em meio ao perfil literário de Orlanda Amarílis, especialmente os contos *Rodrigo*, *A casa dos mastros* e *Maira da Luz*, a fim de observar o caráter melancólico, solitário e o sentimento de “esperança perdida” imbuído no comportamento dessas mulheres a partir da noção de deslocamento/exílio das personagens – e que retoma ao da própria autora.

Se pensarmos sobre a natureza da literatura somos levados a refletir sobre [im]possíveis parâmetros que distingam a arte literária da “vida real”. René Wellek e Austin Warren (2003) ponderam que a arte tem como referência um mundo de ficção, de imaginação. “Um personagem de romance difere de uma figura histórica ou de uma figura real. [...] Ele não

tem nenhum passado, nenhum futuro, e, às vezes, nenhuma continuidade de vida” (2003:18). Nesse sentido, um escritor registra sua experiência e concepção da vida, talha-as com os artifícios da ficção, de modo a elaborar uma possível leitura de mundo.

Sendo assim, podemos considerar que não apenas o escritor seja influenciado pela sociedade, não reproduz meramente a vida, mas também deseja modificar o mundo que representa, funcionando, por vezes, como “documento social” – se pensarmos, *grosso modo*, na relação entre literatura e sociedade (Wellek 2003: 126).

É justamente esse aspecto da literatura que queremos, por ora, explorar nos contos supramencionados: o modo como o sentido e sentimento de deslocamentos, exílio e, em certa medida, a solidão e melancolia são articulados nesses textos.

No primeiro conto do livro *A casa dos mastros*, intitulado *Rodrigo*, a história é narrada por uma mulher que conhece o protagonista. A narrativa se desenrola através da figura de Rodrigo, que possuía uma relação próxima com a narradora, uma vez que o homem “branco queimado” de “cabelos escorridos” chegou a se hospedar em sua casa.

Rodrigo é narrado em primeira pessoa e transita entre as lembranças da chegada de Rodrigo a Lisboa e sua recente morte. Lembramos que, conforme a nota inicial do conto, Salomé, irmã de Rodrigo, pedira à narradora para que cuidasse de seu irmão, pois, segundo ela, ele “não tinha experiência de vida”. Somamos essa recomendação ao fato de que, como comumente encontramos nas práticas migratórias, quando se está “fora de casa” há uma espécie de identificação nacionalista e uma prática de ajuda mútua para que seu conterrâneo se adapte ao lugar estrangeiro, espécie de elo simbólico com a terra natal. Esse fato ainda é mais significativo pela relação colonial entre Cabo Verde e Portugal.

O texto inicia com a morte de Rodrigo, que resistiu ao “último sopro” e faleceu após uns três ou quatro dias no hospital, fato que impulsiona a narrativa, sendo que é elaborada em tom memorialístico, intercalando diálogos entre as personagens e o relato feito pela narradora que acentua sua percepção

dos eventos ao evocar questões subjetivas. Um exemplo desse formato é a passagem em que a narradora convida Rodrigo para que durma em sua casa e logo após tece sua impressão da ocasião:

Levei-lhe um copo de leite à cama e saí intrigada com o odor espalhado pelo quarto. “Rodrigo cheira a morte”. Esse pensamento emergiu do meu subconsciente e tão surpreendida me senti comigo mesma que os meus dedos me sobrepuseram em jeito característico de esconjuro ia eu pelo corredor dentro: cruces, canhoto! (Amarílis 1989:31-32)

O cheiro de morte que invadiu o quarto ultrapassa os limites de uma narrativa sistematizada na formalidade do evento e entra no ponto de vista da narradora, nas impressões, nas interpretações posteriores aos acontecimentos, que interseccionam passado e presente. Essas características remontam às teorias sobre a memória, que é seletiva e acaba por elencar fatos e eventos, trazendo à tona tanto a subjetividade como o contexto social em que se constitui o sujeito (Rouso 2006:94).

Seguindo a perspectiva memorialística, a narrativa de Orlanda Amarílis não segue uma cronologia de eventos, o que remonta o exercício de rememorar. Lembrar é seguir um percurso que muitas vezes atravessa descoordenadamente passado e presente, além de ressignificar o passado a partir da vivência do presente.

A narradora recupera suas lembranças ao fazer uso de sua memória e, ao mesmo tempo, reafirma sua condição de mulher solitária. Na medida em que faz esse movimento, revive essas experiências, rompendo com a linearidade da narrativa. É nesse processo que retoma parte de sua vida, em especial depois da chegada de Rodrigo:

De cada vez que eu arranjava um novo namorado, fazia-me um filho e lá ia eu viver com ele onde quer que fosse a sua morada. Tive quatro filhas, uma de casa pai. Chegada à última, desisti. Sempre pensara em casar e foi Rodrigo, perspicaz como sempre, a

aperceber-se da minha ideia fixa em arranjar marido. Olha, disse-me ele, desiste. Assenta arraiais aqui em Lisboa e trata de dar uma educação conveniente às tuas filhas. Vou falar com o Almerindo, avisou, para te arranjar uma ocupação. (Amarilis 1989:26-27)

No trecho acima se faz necessário desenvolver alguns pontos. O primeiro deles se refere à própria situação de abandono da narradora: ela também algum dia partiu de sua terra natal, teve filhas de quatro homens diferentes, com os quais ia viver quer onde fosse e sonhava em casar para sentir-se, talvez, mais segura. Como se necessitasse do apoio de um homem para receber coordenadas de como viver – numa resignação bastante palpável da “superioridade masculina” (Laranjeira 2006:536).² Mas é Rodrigo quem resolve como a amiga deveria agir: desistir do amor e arranjar ocupação para educar bem as filhas. Em outras palavras, deveria trabalhar para estabelecer-se financeiramente – afinal, como observa Néstor Canclini (2007), a ascensão econômica é um dos principais impulsionadores do movimento migratório. Se pensarmos no caso de Cabo Verde, a situação é ainda mais específica, devido à escassez de recursos. A agricultura e a riqueza marinha do arquipélago são as principais fontes de renda. Mesmo assim, em apenas quatro das dez ilhas chove regularmente, o que estimula, quase que naturalmente, o movimento migratório para o continente.

O mesmo aconteceu com o interesse dos portugueses para com a povoação da região. Pelos registros, não havia indício de povoamento quando o arquipélago foi ocupado pelos portugueses. Então, ocupou as ilhas com escravos para o crescimento agrícola. Com a irregularidade das chuvas, pequenez das ilhas e pobreza do solo, a coroa portuguesa não teve interesse em dar continuidade no investimento das novas terras coloniais.

Mesmo com essas adversidades, somadas aos efeitos da memória e saudades da terra natal, a narradora expressa seu desejo de retornar à sua ilha.

2. Citamos o trecho em quem Pires Laranjeira alude sobre a superioridade masculina: “a situação de vantagem do homem em relação à mulher na sociedade crioula é patente, derivada das referências ideológicas e dos valores cultivados num passado não muito distante, que impunham a superioridade masculina”.

Tinha vontade de voar até à praia da Baía das Gatas. As minhas saudades do Mindelo, nunca extravasadas, fizeram-me estremecer. Quantos de nós, longe das nossas ilhas, sempre a quereremos ir sem podermos e a ter de ficar sem quereremos. (Amarílis 1989:27-28)

Edward Said lembra que o exilado insiste em não pertencer a outro lugar e complementa: “O *páthos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão” (2003:52). No caso da narradora, seu desejo de retorno, parece-nos, está muito mais vinculado a um desejo de fuga de sua realidade. Se *a priori* ela havia fixado morada em Lisboa para divisar um futuro melhor, retornar para casa seria o mesmo que recobrar a vida tranquila de quando criança: “Quão pequenino o nosso arquipélago continuava a ser” (Amarílis 1989:29).

No conto, a narradora mantém uma postura de resignação e relata outras perdas, que não são apenas suas. Se a morte de Rodrigo é a peça desencadeante de sua história, outras mortes (ou o sentimento de morte/apatia) também, em certa medida, lhe pesam. Seu próprio nome retoma outros que tiveram mortes trágicas. Em uma conversa a narradora lhe pergunta por que sua mãe, Nené, lhe dera o nome Rodrigo. Respondeu não saber. Talvez porque tivesse lido *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo, no qual a personagem homônima tem uma morte desafortunada. Na ocasião o próprio Rodrigo completara que o pai, que tinha o mesmo nome, morreu acidentalmente ao retornar de uma caçada (Amarílis 1989:32).

Além dessas, a própria mãe de Rodrigo falece: “O papel avermelhado dizia que a tia Nené tinha morrido. E eu pensei: lentamente, de saudades de seu filho Rodrigo, único varão da família” (Amarílis 1989:36). Essa conclusão a que chega a narradora está intrinsecamente relacionada à sua própria experiência enquanto mãe. Teve quatro filhas, apenas uma delas, Eneida, lhe “prestava alguma atenção”. Como ela mesma afirma, ao hospedar Salomé, se sentia muito só. Já Nené possuía um oceano que a separava de seu filho. Muito embora não tenha partido, o luto proveniente da mudança de Rodrigo também poderia ter contribuído para seu “exílio interior”, ou metafórico, conforme expressão usada por Cláudio Guillén (2005).

A narradora recupera os eventos da vida de Rodrigo, mas ele não chega a ser a personagem principal desse conto. Sua figura serve de suporte para sistematizar, dentro dos limites do trabalho de rememoração, as lembranças de uma mulher desesperançosa diante de futuro. É essa mulher, a qual vive à sombra dos atos dos homens e se resigna com sua vida, que perpassa os contos de Orlanda Amarílis transmitindo um aspecto coadjuvante mesmo quando a personagem chega a ser a narradora em primeira pessoa da história.

No conto *Rodrigo*, a narradora não está totalmente impossibilitada de ação, de transformações futuras. Entretanto, em certa medida, parece ser arrastada pelos eventos que se sucedem que, aliados à sua desilusão, criam a impressão de que os episódios de sua vida sejam apenas ações pré-definidas pelo destino. Suas lembranças trazem consigo o sentimento de falta, e o desengano diante da possibilidade de obter o que almeja.

Eu tinha vivido vários anos fora de Lisboa. Em Caldas, no Porto, em Leiria. Não por gosto meu. De cada vez que eu arranjava um novo namorado, fazia-me um filho e lá ia eu viver com ele onde quer que fosse a sua morada. Tive quatro filhas, uma de cada pai. Chegada à última desisti. Sempre pensava em casar e foi o Rodrigo, perspicaz como sempre, a perceber-se de minha idéia fixa em arranjar marido. Olha, disse-me ele, desiste. Assenta arraiais aqui em Lisboa e trata de dar educação conveniente às tuas filhas. (Amarílis 1989:26-27)

Suas escolhas não são valorizadas nem por ela mesma, tanto que é na resolução de Rodrigo que a narradora assente ser a melhor decisão a ser tomada. Assim, ao mesmo tempo em que as memórias da narradora são descritas, as pessoas que a circundam adquirem uma dimensão maior do que a própria história de vida que está presente em grande parte do conto. Esse elemento pode ser associado ainda ao sentimento de solidão dessa personagem.

Seu deslocamento traz consigo um processo colonial de migração e o que Edward Said discute em *Reflexões sobre o exílio* (2003:46-60). Para o autor, o exílio pressupõe a separação das raízes, do passado, que passa por uma perda

da solidez associada à terra natal, pois “uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro” (Said 2003:54).

Envolvido por esse engodo, o sujeito se percebe obrigado a conviver, por vezes de modo insuportável, com a falta palpável, e carregar as marcas de deslocamento, de afastamento, de reclusão, de perda.

Com origem na prática do banimento, o exilado incorpora o estigma do forasteiro, e, portanto, pertencerá sempre à condição do entre-lugar uma vez que, depois que tenha partido de sua terra natal não terá mais o mesmo vínculo identitário que o relacionava diretamente àquele lugar. Tampouco se reconhecerá (ou será reconhecido pelos outros) como pertencente ao novo lugar de morada. O estranhamento permanecerá tatuado, como uma cicatriz advinda do deslocamento. Desse modo, por mais que o exilado seja bem sucedido na tarefa de reestruturar-se, ambientalizar-se, organizar sua vida em novas terras, ainda assim se sentirá órfão, noção de pertencer a lugar nenhum. Frequentemente, essa característica está muito relacionada às questões de nacionalidade (cf. Guillén 2005:106), “de um paraíso perdido” (sempre retomando o passado) e que se almeja reconquistar.

A narradora, de forma introspectiva, passa pelos dramas de sentir-se em exílio na medida em que sente vontade de voltar para uma terra que há muito tempo foi deixada e que povoa as lembranças da forma como foi deixada. Contudo, não é apenas o desejo de voltar que faz parte do conflito do exílio. A necessidade de ficar no novo lugar torna esse sujeito cindido e ainda mais complexo, como é o caso das divagações da narradora em meio à conversa com Maria da Glória, uma das namoradas de Rodrigo:

Eu ia analisando os desenhos do meu tapete de Arraiolos, último presente do pai da minha terceira filha, a Rita. Levantei-me para ir à cozinha apagar o fogão. Tinha vontade de voar até a praia da Baía das Gatas. As minhas saudades de Mindelo, nunca extravasadas, fizeram-me estremecer. Quantos de nós, longe de nossas ilhas, sempre a quereremos ir sem podermos e a ter de ficar sem quereremos. Interrompi-a. “Arranje-me boleia para Cabo Verde? Será capaz de me fazer isso?” (Amarílis 1989:27-28).

A narradora do conto *Rodrigo* apresenta-se como um sujeito esfacelado em relação ao vínculo territorial. Ela não se sente ligada a Portugal, mas também não está ligada a Cabo Verde. Sua identidade, tida como nacional, está relacionada a fatores territoriais e históricos. O espaço físico, com o qual trabalha Orlanda Amarílis, diz respeito a fronteiras circundadas pelo mar. Cabo Verde é formado por uma série de ilhas que tornam a própria ideia de nação cabo-verdiana algo fragmentado. Agrega-se a isso o processo colonial que retardou a constituição de um projeto de identidade nacional, como foi o propósito, por exemplo, das revistas *Claridade* e *Certeza* – criadas respectivamente em 1936 e 1944.

O exílio metafórico (Guillén 2005:10) também é permeado pelo sentimento de não pertencimento, visto como uma representação da condição humana, e que, em particular no modo como os artistas exploram/desenvolvem essa questão em seus trabalhos, se percebe a ambiguidade de se estar em mais de um – ou em nenhum – lugar. O que importa, contudo, é que o exílio, seja voluntário seja imposto, é uma forma de sobreviver sem haver a perda da própria voz.

Terezinha Taborda Moreira, em *A palavra em exílio* (2007:365-377) explora o modo como a escritora Orlanda Amarílis mistura a cultura local, tomada como tradicional, e os valores da modernidade em personagens que transitam entre níveis sociais e individuais, dentro de espaços geográficos específicos (Moreira 2007:367).

A partir dessa análise é possível observar elementos que operam quando os sujeitos estão em situação de trânsito, ou exílio. Contudo, a estudiosa alerta para um ponto específico, que são as diferentes temporalidades históricas de cada lugar, vivenciadas a partir do deslocamento territorial: “O que a obra de Orlanda Amarílis traça é, na verdade, uma topografia da própria identidade da autora forjada a partir do trânsito entre espaços distintos, entre a cultura tradicional cabo-verdiana e a modernidade da cultura ocidental européia.” (Moreira 2007:367)

Em *A casa dos mastros*, segundo conto do livro de Orlanda Amarílis, a história norteia os habitantes da casa e das pessoas que por lá circulam.

Violete, seu pai, a madrasta Dona Maninha, Isabel – a empregada –, o primo Alexandrino, Padre André e Augusto, noivo de Violete, são as personagens que compõem essa trama que transgride as relações cotidianas.

Violete, tal qual a narradora do conto *Rodrigo*, é levada pelos acontecimentos a um futuro sem perspectivas de felicidade, mudança ou satisfação pessoal. Contudo, é nesse processo que essas duas personagens se diferenciam. Enquanto a narradora fica à mercê do destino que não reserva surpresas ou reviravoltas em sua vida, Violete é protagonista de seu fim.

Após ter sido abandonada pelo noivo, Violete se torna uma pessoa “amarga, dura e incompreendida”. Durante um jantar o modo como sorveu a sopa fez com o pai se irritasse e fosse beber “dois grogues no botequim do Lela de nhô Plutim”. A partir desse acontecimento se desencadeia o conflito familiar:

Correu e pôs-se ao lado da madrasta. Junto à porta parou para respirar. D. Maninha ainda deu dois passos. O marido então levantou a bengala. Devia estar fora de si. Pondo-se na frente do pai, Violete arrancou-lhe a bengala das mãos. Olhou-o com firmeza e esperou. E disse: eu grito pelo povo!

A madrasta parou junto do marido e segurou-o pelas bandas do casaco de caqui. Um arrepio percorreu a Violete da cabeça aos pés. Voltou-se para a madrasta e, numa fúria bateu-lhe com a bengala uma, duas, mais vezes nos ombros à toa. O pai não a conseguiu dominar. [...]

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

A casa de “nhô Jul Martins”, pai de Violete, apresenta-se como um lugar pacato no qual as personagens do conto vivem distanciadas entre si mesmo diante da convivência diária. São figuras-sós que não partilham suas experiências pessoais e vivem tais quais ilhas. Dessa forma, o rompante de Violete transfere para o contexto cotidiano do conto um sentimento

de transgressão/libertação frente à rotina, mas também de tensão, que desestabiliza o silêncio da “Casa dos Mastros”.

Essa necessidade de libertação da protagonista, também aparece em outros momentos, como é o caso de seu defloramento. Na busca de redenção para seu sentimento de culpa, Violete vai à Igreja e nesse momento a diferença entre a experiência sexual feminina e masculina se evidencia:

Abriu-lhe um pouco a blusa. Deixou-se estar de pé, a ver para ela, não sabendo bem o que devia fazer. Olhava-a indeciso. Então descortinou para além da blusa os seus seios doirados e rijos. Acariciou-os com ardor àqueles seios de virgem. Sabia bem o que estava a fazer, mas não recuou. Ajoelhou-se e beijou-lhos. Tornou a beijá-los. Quando deu por si, estava em cima dela sobre o comprido banco no minúsculo gabinete. Os lábios moviam-se-lhe e ele quase a violara. Entre soluços ela suplicava, “minha nossa senhora, minha nossa senhora!” Os músculos irmanados na alegria inconfundida, os desejos transbordantes, o céu a abrir-se, de taça escorrendo mel. Quando ela se levantou ela procurou esconder os vestígios da heresia, da ignomínia, enrondilhando-se, metendo-se por ela dentro, predadora despojada das roupas de vestal.

Encostado à parede, a porta ainda fechada, deslavado, confundindo-se com a tinta baça do tabique, padre André concertava as farripas caídas sobre a testa. Violete deu dois passos e deixou pender a cabeça no peito do padre. Aroma de ervas desprendi-se da batina negra e é então quando os soluços lhe sobem à garganta e ela desata em pranto.

Não se sentia coagida a remorsos. Teve antes a sensação plena de alívio e de paz. Limpou os olhos e escapou-se pela porta da sacristia e seguiu rua fora, mulher e liberta. (Amarílis 1989:48-49).

Enquanto para padre André o defloramento significa um ato libidinoso, para Violete possui um carácter libertador em que demarca a transição de menina para mulher. Em sua confissão Violete buscava o perdão pelo seu ato, pois, para ela era necessário cuidar da madrasta. Contudo, é na relação carnal

com padre Augusto que ela encontra seu perdão simbolizado na “sensação plena de alívio e de paz”.

Esse episódio não é retomado no conto e fica como um segredo de Violete, corroborando a ideia de personagens solitários. Assim como o evento com o padre André, o espancamento da madrasta torna-se um assunto velado entre as personagens da Casa dos Mestros, que, mesmo diante do falecimento de Dona Maninha, não voltam a comentar o momento de fúria de Violete naquele jantar.

Benjamin Abdala Junior (1999) trabalha com o conceito de “mulheres-sós”, abordado por Maria Aparecida Santilli. Discorrendo sobre os dois primeiros livros de contos de Orlanda Amarílis, Santilli traça um perfil das personagens femininas da escritora cabo-verdiana que pode ser adotado também ao analisarmos Violete. Desse modo, a linguagem dos contos diz respeito às mulheres em busca da libertação dos códigos que a sociedade masculina lhes impôs. Essas personagens de Amarílis são figuras femininas universais da literatura (Abdala Júnior 1999:76-89).

A leitura de “mulheres-sós” considera as mulheres como personagens que ficam em torno de limites (ou ilhas, conforme Santilli) estabelecidos pelos homens de sua vida: pais, irmãos, maridos ou parceiros cuja ausência norteia sua existência. Em Violete, isso decorre de uma série de infortúnios: rompimento de seu noivado, pouca intimidade/proximidade com seu pai, que, para ela, era uma figura ausente. Foi deflorada pelo padre e, mais tarde, violada pelo pai. Já a narradora de *Rodrigo* foi abandonada pelos pais de suas filhas e pelo próprio Rodrigo com sua morte. Ambas permanecem em suas *ilhas desafortunadas* (Amarílis 1989:9), se usarmos a expressão de Pires Laranjeira.

Na esteira do “exílio interior”, Violete experimenta-o do modo mais agudo. Abandonada pelo noivo, depois de afirmar que não moraria ao lado de sua sogra, ele partiu.

Semanas a fio Violete aguardou-o, devorando romances sobre romances espreguiçada na cadeira de palhinha ao pé da janela. As semanas transformaram-se em meses, em anos.

E esta mocinha viria a tornar-se uma mulher amarga, dura, incompreendida. (Amarílis 1989:44).

Para Violete, sem o possível casamento, não lhe restava nenhuma outra esperança para mudar. Augusto seria seu passaporte para sair da casa dos pais. Com o compromisso desfeito, entregou-se ao único passatempo que tinha. Lia romances.

Ajoelhada aos pés da cama, a cabeça descaída sobre a colcha de algodão, clamou pelo noivo. <<Augusto, oh Augusto!>> Chorou, mordeu as mãos, rangeu os dentes de desespero e acabou por retirar o romance debaixo do travesseiro e ir sentar-se na cadeira de palhinha junto à janela. (Amarílis 1989:44)

O sentimento de desamparo é tão fortemente entranhado em Violete que, ao se dar conta sobre quem poderia cuidar da madrasta enquanto está em recuperação, apenas nomeia as parentas. Observemos o trecho:

Quem iria tratar da madrasta? Vovó Mimina há mais de dois anos vivia em Santa Catarina, prima Lucília fugira de casa com o antigo criado da cocheira do avô. Restava a Arcângela o dia inteiro aferrolhada no quarto. Fazia crochê durante a manhã, acertava rimas ocupando uma mesinha debaixo da clarabóia ao fim da tarde e cantava quando acordava altas horas até o amanhecer. Tomava as refeições no quarto e definhava-se de pouco ou nada comer. Era de uma loucura mansa vegetando no sobrado. (Amarílis 1989:50)

Em nenhum momento algum personagem masculino é mencionado, até porque podemos atribuir uma leitura machista à sociedade cabo-verdiana nessa relação feita pela escritora. Essa perspectiva se evidencia ainda mais em outro conto pertencente à mesma coletânea, *Jack Pé-de-Cabra*, no qual a figura feminina aparece apenas de modo bastante coadjuvante, em uma descrição em que “latas de excrementos eram levadas à cabeça de mulheres para serem despejadas no caisinho [...]” (Amarílis 1989:66).

Retomando o conto, nenhuma das mulheres nomeadas teria condições de cuidar da madrasta por diferentes razões. Se resumíssemos, todas, em níveis diferentes, viviam seus exílios. Além disso, um dado importante deve ser considerado nessa passagem “cerca de 60% da população crioula é feminina, sendo 33,5% constituída por famílias chefiada por mulheres.” (Gomes 2006:536). Esse indicativo exemplifica muito bem que o sentimento de solidão imputado nas personagens são, em certa medida, reflexo bastante próximo da situação da mulher cabo-verdiana. Se analisarmos esses valores, em que o número de mulheres é superior a de homens, mesmo assim, as desigualdades de gênero ficam evidentes. Nos contos isso se identifica nos episódios em que há a suspensão dos anseios e vontades femininas em favor da decisão masculina.

Por fim, Violete permanece no silêncio de sua casa abandonada, como se ela própria houvesse sido esquecida pela vida, como se ela tivesse esquecido que ainda vivia. Vivendo de recordações, lendo o mesmo livro era como se tivesse interrompido o tempo – talvez na tentativa de aplacar por um hiato que fosse a dor de viver. Assim, ela exterioriza a dor de seu exílio interior. A Casa dos Mastros se aproximaria à de Asterion, de Borges, cuja “casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo” (2005:87). Para Violete, sua casa, seu mundo estão em ruínas.

Sobre a questão do exilado Guillén pondera que “Os exilados, às vezes, compensam a sua marginalização mergulhando num mundo restrito, próprio” (2005:128), assertiva que se enquadra perfeitamente ao desfecho de Violete:

Violete continuou a viver de recordações, de desejos amaldiçoados, sé sem ninguém, errando pela casa. Alexandrino viera a morrer numa tarde de sonho; o pai desapareceu depois da noite de lascívia incestuosa. Nunca mais o viu.

Foi trazendo sempre o mesmo livro com ela. Sentada o pé da janela abre-o. Alguém que nunca aparece há-de surgir numa tromba de água alagando o mirante de João Ribeiro. A boca continua sem som. Os olhos erram pelas molduras douradas procurando nos retratos de família companhia para a solidão. (Amarílis 1989:53)

No conto *Rodrigo* o distanciamento das personagens passa pela questão física, territorial. A narradora vive o dilema entre querer estar em Cabo Verde e em Portugal, na terra natal que figura em suas lembranças e na cidade em que cria suas filhas. Como se fosse uma ilha, a narradora se vê deslocada e solitária. Já em *A casa dos mastros*, Violete, bem como as demais pessoas de sua família, vive a condição de isolamento que a imagem da ilha significa, mas numa dimensão psicológica. Embora habitem a mesma casa, estão sós em suas angústias e desejos, distantes afetivamente uns dos outros.

Há uma gama de situações que vinculamos ao termo exílio: razões políticas e econômicas são as principais alavancas para que o desterro ocorra. Exilados políticos, refugiados, expatriados têm suas vidas deixadas em estado de suspensão, semelhante a uma jangada que permanece à deriva, sendo conduzida pelas ondas, sem destino certo. “Sua” casa não é mais seu lar. Não há mais sua casa, apenas outra(s) casa(s). E aqui o singular se faz importante porque, via de regra, esse deslocar-se é um ato realizado sozinho, imerso nas (in)certezas do lugar estrangeiro. Said afirma que “todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos.” (Said 2003:59).

A partir da perda, o sujeito encontra-se visceralmente desorientado. Por esse motivo, recorreremos ao que desenvolve Freud sobre a manifestação da melancolia. Para ele, pode ser uma reação à perda de um objeto amado, o que não significa dizer que este tenha morrido, mas que perdeu o significado enquanto objeto de amor. Nesses casos, nem sempre é possível saber o que “realmente” foi perdido, o que se sabe é a perda do objeto, mas não se sabe “claramente” o que se perdeu nele (Freud 2010:180-184).

Nesse sentido, Claudio Guillén, analisa que o exílio “passa a ser, mais do que uma classe de adversidade, uma forma de ver o mundo e a sua relação com a pessoa.” (2005:82). O estudioso acrescenta que nos casos em que a temática é literariamente explorada o fundamental é vincular ao devir da literatura. E, por isso mesmo, Almeida Faria, no *Prefácio* ao livro de Guillén sintetiza que:

O exílio pode ser elixir cognitivo, afinamento da consciência e afirmação da estrutura do exilado, enriquecimento axiológico, filtro capaz de transformar a dureza do desterro em experiência do pensamento, desafio que põe à prova a capacidade de cada um enfrentar o que nunca enfrentaria no seu país de origem (2005:11).

Com relação à dureza do desterro mencionada por Faria, no conto *A casa dos mastros* a narradora, ao dialogar com outra personagem, expressa o quão duro pode ser o desenrolar das vidas. As duas, já falecidas, acompanham o que se passa na casa e, como veladoras, apenas têm o papel de aguardar o fim:

Aliás, para nós, você e eu, que temos vindo a assistir ao dismantelar de algumas vidas sem história, quais sombras para além da matéria, para nada contaria alguma surpresa. Pois eu e você também dismantelados fomos, as nossas sepulturas abertas, os nossos ossos transferidos para um canto guardados em saco de musselina roxo. (Amarílis 1989:43)

As duas personagens mortas, que também já viveram na Casa dos Mastros, conhecem as pessoas que lá habitam, dão um ar desesperançoso ao futuro dessa família – como se, além de veladoras, incorporassem o papel das moiras. A proximidade entre a narradora e as personagens faz com que a morte, de alguma forma, acompanhe a família que habita a Casa dos Mastros e estabeleça uma ligação entre o mundo dos vivos e dos mortos.

Essas vidas que se dissipam, chamadas pela narradora de sombras, tal o vazio que habita a existência de cada uma dessas pessoas, marcadas por sucessivas perdas que essas personagens carregam. Qualquer desfecho para cada uma dessas personagens não é tomado como surpresa, assim, por mais transgressor que sejam os atos de Violeta ao longo do conto, não são tomados como algo extraordinário ou assumem um tom enfático na narrativa. A perspectiva em relação ao fim dessa família não passa de um “dismantelar”, como expressou a narradora, e tem seu ápice no episódio em que Violeta espera pelo primo Alexandrino no quarto:

Deixou a porta encostada. Ele havia de vir. Tinha saído às quatro da tarde, devia ter ido a Ribeira Bote, mas havia de voltar. Sabia-o, sentia-o no ar quente da noite. Adormeceu entretanto.

Meio ensonada, com aquele peso sobre si e alimentada pelo desejo de seu corpo franzino, despertou e fingiu que não tinha percebido. Oferta discreta, envolvendo-o e oferecendo-se, os seus lábios colaram-se. O êxtase foi longo e doloroso. A tranquilidade tomou-a, a lassidão abençoada, o frêmito desvanecido.

Tudo se aquietou e ela viu-o na sua frente, de pé, o peito largo e forte. Ele voltou-se e saiu pé ante pé. Era o pai. (Amarílis 1989:53)

A relação incestuosa provoca gritos do pai que desaparece, espasmos e vômito em Violeta que nunca mais voltou a falar. Pai e filha definham na Casa dos Mestros até a morte, ocasião em que seus ossos vão ao encontro dos da narradora e da outra personagem que a acompanha enquanto narra os acontecimentos. O destino de Violeta é cunhado tal qual anuncia a narradora em um desdobrar de transgressões que levam ao fim esperado: vidas sem histórias que se fizeram sombras.

O último conto do livro *A casa dos mestros*, recebe o nome da protagonista da história: Maira da Luz. Narrado em terceira pessoa, a história de Maira não é contada por nenhuma pessoa próxima. Seu tom é impessoal, e o que transparece é o olhar de uma pessoa expectadora dessa vida. Assim, a biografia da Maira da Luz fica em evidência, bem como seu fim fantástico.

Maira almejava um futuro melhor e é na possibilidade de cursar o liceu que deposita suas esperanças de transformação. A situação de “menina do liceu” surge no conto como o ícone de sua felicidade, trampolim para seu objetivo maior: ser médica e usar uma bata branca como a da doutora Maria Francisca. Dessa forma, entrar na escola impulsiona as esperanças da personagem para concretizar de seus sonhos.

Entretanto, é no liceu, entre altos e baixos, que Maira da Luz vai perdendo gradativamente as esperanças, a alegria e a altivez. Ao ir à escola com um vestido de “crepe georgette encarnado”, presente recebido da tia durante as férias, Maira vê sua vaidade esvaecendo diante da atitude suas

colegas. Primeiramente com a intervenção de Marta, que a belisca fingindo querer determinar a textura do vestido, depois pelo desdém de Cesarina, para quem a vestimenta não era nada surpreendente:

Ao intervalo, a Cesarina, sua companheira de carteira, começou com uma conversa sobre roupas. Ficou irritada. “Mamã mandou-se fazer sete vestidos”, dizia Cesarina. “Todos de algodão. Um para cada dia. Mamã disse que para o liceu nós devemos usar só roupas de algodão” (Amarilis 1989:121)

Cesarina, ao longo do conto, torna-se uma figura que persegue Maira da Luz, depreciando a “menina do liceu” que vai, no transcorrer da narrativa, perdendo as esperanças e adquirindo um ar melancólico. A vida de Maira da Luz possui certa alternância que ao mesmo tempo a faz perder as esperanças e retomá-la, embora sempre em menor intensidade. A retomada de sua autoestima após o episódio do vestido ocorre durante uma aula de ciências na qual Maira passa a desfrutar de popularidade na sala:

[...] Nesse dia ela teve sorte. Dr. Duarte explicou, explicou por um ror de tempo e a turma foi apanhada de surpresa com uma pergunta. Todos baixaram a cabeça. Luciano ficou assim a olhar de lado. Era chefe de turma e gozava de uma certa impunidade. Mas não morria de amores pelas aulas de ciências. Não teve sorte porque o professor interpelou-o. “Então, Luciano?”

A voz forte do Dr. Duarte assustou-os. Maira da Luz levantou-se a medo e titubeou: “soluto de glicose”.

A turma virara-se para a carteira onde sentava. Ao lado a Cesarina a coçar a cabeça com um lápis. As lentes de Dr. Duarte faiscaram por momentos contra a luz. (Amarilis 1989:122)

Sua resposta correta a um professor que era conhecido por sua severidade fez com que Maira da Luz obtivesse certo prestígio. Mas, em meio às reviravoltas de sua vida, seu futuro é ameaçado com o fechamento do liceu.

A mola propulsora de seus sonhos é rompida e ela passa a imaginar que iria “tornar-se uma rapariga vulgar, uma rapariga qualquer, sem estudos” (Amarílis 1989:123). Mais uma vez suas esperanças se esvaem e a cada drama que sucede na vida da personagem torna-a mais melancólica e descrente nas oportunidades de concretização de seus desejos. “Se vida são alegrias e contratempos, as alegrias envolvam-se, mas os desgostos se bem que esquecidos, por vezes, deixam sinais, cicatrizes.” (Amarílis 1989:122).

Esse conto, aparentemente, rompe com a estrutura das mulheres-sós permeadas nos demais contos. Primeiro porque o trecho inicial refere-se ao que a personagem divisa para seu futuro, o qual narra sua experiência de escola, em primeira pessoa. Ao ingressar no liceu, experimenta a mudança no seu cotidiano. De origem humilde, desejava uma educação direcionada, almejando um futuro melhor. Por isso se desespera quando a escola fecha.

À noite, quando se meteu na cama viu tudo mais claro. E arrepiou-se. Arrepiou-se porque a sua vida ia parar. Ia tornar-se numa rapariga vulgar, uma rapariga qualquer, sem estudos. Os pais não tinham possibilidade de a mandar para a metrópole para os continuar. Mas nem uma lágrima lhe assomou dos olhos. Não tinha jeito para chorar. (Amarílis 1989:123)

Quando não pôde mais se matricular na escola por questões financeiras, ficou ainda mais desolada. Além disso, a casa de Maira foi se silenciando. O irmão foi para Coimbra, o tio emigrou e o pai faleceu numa tarde, de velhice. Tanto ela quanto sua mãe foram privadas das companhias dos homens de sua família. Sozinhas, passam por várias privações.

Um dia, quando saía de casa, encontro sua ex-colega de classe, Cesarina, com quem tinha sérias desavenças. Maira brigou com ela porque, ainda quando estudavam juntas, Cesarina lhe disse que “Tua mãe pôs-te nome de Maira, julgava tua ias ser uma *star*, não sabias? Coitada, *star*! És uma estrela

decadente”³ (Amarílis 1989:125), cuja passagem delinea as dicotomias de classes e de perspectivas.

Suas esperanças são de tal modo reprimidas/rejeitadas por ela e por sua mãe que há o apagamento de sua identidade (se transforma em um inseto sendo esmagada por quem mais desafiava o seu sucesso) e a loucura da mãe. Seu sentimento de fracasso confirmam os malogros de Cesarina e a casa da família da Luz é selada.

Cesarina também ocupa um importante papel no processo de desmantelamento das esperanças de Maira da Luz. É na relação desarmoniosa com Cesarina, que persiste em espezinhá-la, que Maira sente-se uma pessoa desafortunada, cada vez mais distante dos sonhos que alimentava na “nova madrugada” em sua vida, representada pelo primeiro dia de aula. Seus diálogos possuem como resultado a humilhação da “menina do liceu”, que a cada evento se vê impossibilitada em revidar.

La sair de casa e topou com Cesarina. Pela vira fora continuou a não gostar dela. Desde uma sabatina empatada na aula de português, as suas relações pioraram. À saída da aula a Cesarina espicou-a. “Tua mãe pôs-te o nome de Maira, julgava tu ias ser uma *star*. Maira é nome de *star*, não sabias? Coitada, *star*! És uma estrela decadente.” Víbora. Nunca mais lhe falou. Constrangida pelo encontro, Maira ficou à porta. Cesarina vinha alvoroçada, Toda folhos, o cabelo besuntado com óleo de rícino, os ganchos bem presos junto às orelhas. “Ei, Maira, bom dia!” Maira não lhe respondeu. “Começo hoje a trabalhar na administração. Tio Chico arranjou-me um lugar ao pé dele. Vou escrever à máquina.” O riso de Cesarina desafiava-a. Maira ficou a olhar para as casas ao longo da rua. (Amarílis 1989:125)

Despedaçada a cada encontro, Maira da Luz se vê ameaçada por Cesarina, mas também pela vida. Suas esperanças são constantemente desfeitas

3. Grifos do original.

e a cada desgosto uma cicatriz é cunhada em Maira que perde forças para lutar por seus objetivos. Assim, há uma associação entre melancolia e perda que acarreta em um processo de desencantamento (Ferrari 2006:109).

Instigada pela provocação de Cesarina, a menina tenta procurar emprego, mas é surpreendida pela mãe que consegue para ela um cargo de “professora de posto de ensino para o Tarrafal de Monte Trigo”. Esse é o evento que marca o fim de suas aspirações. O fim das esperanças, de um futuro melhor, um esfalar dos sonhos e de sua realização pessoal.

Humilhada por Cesarina e pela vida Maira da Luz chega a um nível de desilusão tal que sua existência torna-se insignificante. Decepcionada e desamparada, não existe mais a possibilidade de reviravoltas que alterem o rumo dos acontecimentos e promovam conforto ou satisfação. É nesse momento da narrativa que ocorre a metamorfose de Maira da Luz, em um evento fantástico do conto:

Uma sombra esguia e desengonçada estirou-se na calçada. Cresceu e alongou-se. Depois, um vulto sobrepôs-se sobre a sombra, a mancha aproxima-se da casa. Maira identificou as passadas tontas da Cesarina, estouvada no andar, amida de picardias. Espreitando por entre as tabuinhas e, encolhida de temor no âmago do eu, não chegou a levantar a vista dos samatás de pelica da intrusa postada na porta entreaberta. Entrou sem bater. Surpresa maior foi a descoberta da Maira de uns pés enormes quase a pisarem-na e de uma voz a desmoronar-se sobre si, a voz da Cesarina. Tinha entrado e rugia para a mãe da antiga companheira de carteira. “Bom dia D. Eufémia. A Maira não está?” “Mas eu estou aqui. Não me vês, Cesarina?”

Não ouviu a própria voz. Nem de grilo, nem de formiga era. De som a alcançar audição nenhures, ainda clamou: Estou aqui, Cesarina! Sou eu!

Curvou-se a Cesarina louca sobre a mancha castanha a deslocar-se no canto da janela. Arrastava-se a mancha deixando uma baba nos intervalos das tábuas do soalho.

“D. Eufémia, viu, viu isso aí? Repare nessa coisa, nesse bicho tão nojento.” Apontou o dedo esticado. “Parece uma carocha, não parece?”

A mulher seca de carnes e tensa de emoção, cerrou a vista e curvou-se também. “Não enxerga, D. Eufémia? Parece daquelas carochas malcheirosas”. Disse e entortou a boca num trejeito.

A mancha a arrastar-se.

“Pois eu, D. Eufémia” – sacudiu a cabeça e o laço verde tremeu. Mas só o laço porque os cabelos eram rijos e espessos – “pois eu a bichos faço assim”.

Levantou o pé e esborrachou a nódoa castanha. Um estalido elevou-se no ar. (Amarilis 1989:126-127)

Julia Kristeva (1989:12) traça a melancolia como uma condição natural humana, que pode ser caracterizada tanto como uma doença como um estado de espírito. Todavia, no caso de Maira da Luz essa melancolia e desencantamento chega a um nível agudo. A transformação de Maira da Luz é em certa medida a morte da personagem enquanto sujeito, para uma posterior morte física.

Nesse processo extremado que Maira da Luz vivencia seu fim, sem mesmo ser reconhecida enquanto sujeito pelas pessoas que a cercam. Ela é uma figura tão insignificante que acaba sendo abatida pela colega de liceu. Cesarina, que aos poucos esmagava psicologicamente a menina de vestido “crepe georgette encarnado”, dá seu golpe final e a transforma em estrela decadente.

O destino de Maira da Luz se liga ao da narradora do conto *Rodrigo* e ao de Violeta, pois para nenhuma delas existe mais esperança. Seres melancólicos, todas as três personagens tornam-se insignificantes e anuladas. Seja materialmente ou psicologicamente elas estão mortas, esfaceladas através de um processo melancólico onde não são sujeitos agentes de seus futuros, de seus destinos.

O exílio metafórico (Guillén 2005:10) perpassa o sentimento de não pertencimento, o que é igualmente válido para as situações em que se vive não um exílio de deslocamento físico, mas interior, vivenciado mesmo sem sair de casa (Guillén 2005:138). Nesses casos, o alheamento acontece quase como se

fosse um silenciamento de si, o exilado se envolve em uma prisão sem muros, estabelecendo um distanciamento com a “vida real”.

Orlanda Amarílis, ela própria uma mulher desterrada, nascida em Santa Catarina/Cabo Verde, viveu em Goa para concluir seus estudos e depois se mudou para Lisboa. O papel do exílio é amplamente explorado em seus contos (Guterres 1999:10). A autora iniciou sua vida literária contribuindo com a Revista *Certeza* (1944). Experimentou o colonialismo e a descolonização de seu país e a condição da cabo-verdianidade, ou seja, a ligação íntima com a terra, sua gente e seus valores culturais são seus *leitmotivs* (Tutikian 1999:91).

Como delinea Maria Guterres (1999), na literatura cabo-verdiana é necessário considerar o exílio voluntário provocado pela extrema pobreza do país ou ainda pelo desejo de uma liberdade pessoal ou anseio pela experiência cosmopolita, como é o caso de Rodrigo, no conto homônimo, escrito por Amarílis.

Por esse viés, as casas desses três contos – *Rodrigo*, *A casa dos mastros* e *Maira da Luz* – funcionam como mapas de seus respectivos exílios. A narradora, amiga de Rodrigo, tem uma casa apenas para si, sozinha, sem a companhia de nenhuma das filhas. A Casa dos Mastros silenciou-se, permaneceu com os mortos e suas lembranças. Já a casa de Maira foi selada, ninguém mais entrou nela. Enquanto metáfora da condição humana, as casas-exílios nos três contos exprimem/imprimem a ambiguidade de não sentir-se em lugar nenhum, somatização de suas mulheres-sós.

Esses elementos nos remetem ao que explanamos anteriormente acerca da relação entre literatura e sociedade. *A casa dos mastros* representa perfeitamente esse propósito. Publicada em 1989, quatorze anos depois de deixar de ser colônia, permanece como contributo cultural a seu país, como diz Orlanda Amarílis em entrevista concedida a Michel Laban:

Há registros que precisam de ser feitos. E a contribuição do escritor está inscrita nas estruturas culturais. 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 s.d:278)

Nesse cenário, pensando nos contos de Orlanda Amarílis como pertencentes a um dado momento, se antes havia uma relação específica com Portugal, depois de oficializada a independência do país a identidade nacional, que já era fragmentada, tornou-se ainda mais complexa. As personagens da autora cabo-verdiana são pessoas partidas que, mesmo pelo estrato da ficcionalidade, buscam um modo de manterem suas vozes ressoantes.

Além disso, com o propósito de demarcar esse olhar sobre o deslocamento, que embora tenha provocado agruras, registros do estranhamento, a literatura de Amarílis funciona como campo simbólico da realidade, em estreita relação como a própria situação dos cabo-verdianos em África ou fora dela, funcionando como “documento social”.

Referência bibliográfica

ABDALLA JÚNIOR, Benjamin. 1999. Orlanda Amarílis, literatura de migrante. *Dossiê Via Atlântica*, São Paulo, n. 2, jul, pp. 76-89. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_06.pdf> Acesso em: 13 de fevereiro de 2010.

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

BORGES, Jorge Luis. 2005. La casa de Asterion. In: _____. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, p. 81-88.

FERRARI, Ilka Franco. 2006. Melancolia: de Freud à Lacan, a dor de existir. *Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line*, VI, n. 1, p. 105-115.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. 2007. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Série Ensaios, n. 16: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Belo Horizonte, set, p. 13-63.

FREUD, Sigmund. 2010. Luto e melancolia. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, p. 170-194.

GOMES, S. C. ; PADILHA, Laura Cavalcante; SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro; FONSECA, Maria Nazareth Soares . 2006. O texto literário de autoria feminina escreve e inscreve a mulher e(m) Cabo Verde. In: Inocência Mata; Laura Cavalcante Padilha. (Org.). *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. 1 ed. Lisboa: Colibri, v. 1, p. 535-558.

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

GUTERRES, Maria. 1999. O exílio nos contos de Orlanda Amarílis. In: MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro (Org.). *A mulher escritora em África e na América Latina*. Évora: NUM, p. 9-17.

KRISTEVA, Julia. 1989. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro.

LABAN, Michel. s.d. Encontro com Orlanda Amarílis. In: *Cabo Verde: Encontro com escritores*. I vol. Fundação Eng. Antonio de Almeida. Porto/Portugal, p. 259-278.

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

MARIUZZO, Patrícia. 2004 . A saga da melancolia. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 56, n. 1, Jan. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000100035&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 8 fev. 2010.

MOREIRA, Terezinha Taborda. 2007. A palavra em exílio. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura C. *A mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, p. 365-377.

ROUSSO Henry. 2006. A memória não é mais o que era In: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína. *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, p. 93-102.

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

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

WELLEK, René; WARREN, Austin. 2003. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Frontes.