

A CRÍTICA SOCIAL PELO VIÉS DO NARRADOR EM *AS MULHERES QUE MEU PAI AMOU*, DE FÁTIMA BETTENCOURT

Pedro Manoel Monteiro (UNIR/USP)

Raquel Aparecida Dal Cortivo (FAPEAM/UFAM/USP)

RESUMO: Diante da produção ficcional da escritora cabo-verdiana Fátima Bettencourt é impossível ficar indiferente ao conto *As mulheres que meu pai amou*, que, inserido no livro **Semear em pó**, de 1994, brilha como um diamante no conjunto da obra. O conto destoa na voz, por ser masculina e única na coletânea, porém é a qualidade dessa voz, a sua verossimilhança apurada, que lhe confere um cariz de verdade, em que se possa crer, talvez esteja aí a sua melhor qualidade. O narrador de *As mulheres que meu pai amou* é capaz de enganar até mesmo o leitor crítico, pois essa voz masculina, de tal maneira convincente, parece ter vida própria, apartado da escritora. Cumulativamente, como narrador e personagem apresenta uma voz dotada de autonomia e autoridade masculina natural, de tal modo que quase torna crível sua gesta absurda. Este conto apresenta requintes em seus pormenores, inclusive no que tange às ausências propositais das 9 mulheres do pai-Don Juan e dos meios-irmãos, apenas mencionados. Dessa forma, o conto penetra fundo no universo social masculino, desvenda minuciosamente a ótica do *pater familias* cabo-verdiano, senhor de baração e cutelo. O conto opera como *constructo* segundo a definição da psicologia: “objeto de percepção ou pensamento formado pela combinação de impressões passadas e presentes [dentro do qual] criado a partir de elementos mais simples, para ser parte de uma teoria” (Houaiss eletrônico). Neste caso, elaborada na perfeição da psicologia reversa, pois funciona perfeitamente para denunciar, exemplar e vertiginosamente, a arquitetura psicológica incongruente daquilo que em Cabo Verde é chamado de “pai de filho” e das situações de dependência a que são expostas as mulheres no sistema falocêntrico.

Palavras-chave: Literatura feminina, Literatura Cabo-verdiana, Fátima Bettencourt, conto.

A coletânea **Semear em pó**¹ (1994), da escritora cabo-verdiana Fátima Bettencourt, é composta por doze contos. Cujos onze primeiros contos têm como ponto de partida as figuras femininas, pois, nesses contos, encontram-se apenas narradoras colocadas como observadoras de dramas alheios. Ao adotar uma perspectiva

¹ Utilizaremos a abreviatura SEP quando nos referirmos à coletânea **Semear em pó**, de Fátima Bettencourt.

predominantemente feminina, a autora não pretere as personagens masculinas, fato que sugere uma representação equânime dos gêneros sociais, apontando para a trajetória do processo de emancipação feminina em Cabo Verde, que coincide com o momento histórico da escrita e com a vivência da autora, num processo fabular memorialista, em que busca a revisão estética da história recente do arquipélago.

A partir do contexto geral e da organização dos contos no livro, torna-se significativo que apenas o último conto *As mulheres que meu pai amou* seja narrado por um homem. O referido conto diferenciar-se dos demais por apresentar a única perspectiva masculina hegemônica, crível e aceitável, visão profundamente irônica e crítica se observado o amplo contexto literário e biográfico que cerca a autora.

Em *As mulheres que meu pai amou*, erige-se como recurso diegético um narrador já na maturidade, uma vez que se apresenta em vias de aposentadoria, que busca (re)construir a memória do pai, cujo principal feito são aventuras poligâmicas das quais resultaram muitas mulheres e muitos filhos abandonados, dentre todos, destacados o próprio narrador e sua mãe:

Num dia estava bem, respeitado e querido por todos, o preferido das mulheres, sério e competente profissional, inteligente e invejado por muitos, no dia seguinte estava mal no hospital e logo o desfecho fatal deixando nada menos que nove órfãos: sete rapazes e duas raparigas, alguns ainda por nascer. (SEP, p. 58)

A gesta insana e impactante advém da quebra da expectativa da leitura que guarda inúmeros conflitos e exposição das sequelas emocionais e econômicas de tal situação. Contudo, instala-se um tom laudatório em torno do comportamento inconsequente do pai-Don Juan, vide os elogios do excerto citado “preferido das mulheres, sério, competente, inteligente, invejado”, que, paulatinamente, são postos por terra na narrativa.

A narração em primeira pessoa é sempre suspeita, como alerta Massaud Moisés (2004, p. 366): “Quando [o narrador testemunha] não compreende claramente o que presencia, chama-se *narrador ingênuo* ou *inocente* ou *suspeito*”. A suspeição deve-se a seguinte declaração:

Não me lembro do meu pai. Eu era criança muito pequena ainda quando ele morreu de maneira misteriosa [...].

Tudo o que sei hoje sobre o meu pai chegou-me através dos meus irmãos e respectivas mães. (SEP, p. 58)

A imagem do pai, portanto, constrói-se a partir dos relatos alheios, ressaltando o caráter coletivo da memória. Segundo Araújo e Santos, “A memória é constituída por indivíduos em interação, por grupos sociais, sendo as lembranças individuais resultado desse processo” (2007, p. 97).

Buscando recompor a sua própria estória, pela ótica patriarcal, o narrador postula-se representante da linhagem/linguagem masculina, consegue encontrar coerência numa virilidade viajante que visita todo o arquipélago: “de ilha a ilha, de coração em coração depositando uma esperança, de dedo em dedo, uma aliança, de ventre em ventre um filho” (SEP, p. 58). Esse comportamento é explicado pela perspectiva teórica de Walter Boechat (1997, *online*) que esclarece:

No tocante ao mito original de Don Juan, sua estória nos fala de sua virilidade e compulsão sexual não controlada. O assassinato do pai de uma de suas amantes, trazem a ideia de que há uma incompatibilidade entre o complexo juvenil e o arquétipo do pai, princípio da lei e da ordem. Jung denominou essa figura arquetípica presente em diversos mitos e na literatura de *puer aeternus*, - eterna criança- seguindo Ovídio, que em sua obra **Metamorfoses**, assim chamou o menino Cupido, filho de Vênus, portador da aljava de flechas do amor, um *puer aeternus avant la lettre*. [...]

O homem identificado com o arquétipo do *puer aeternus* tem uma incapacidade de integrar o princípio do pai, tão necessário para o desenvolvimento da consciência. Daí o arquétipo do pai aparecer petrificado como estátua de pedra.

Nessa linha de leitura, o “pai” retratado no conto, contaminado do comportamento do *puer aeternus*, não consegue exercer uma paternidade responsável, ou seja, “integrar o princípio do pai”, decorrendo daí os sucessivos abandonos. A incompatibilidade das figuras do conquistador e do pai fica expressa no relato da história de Inês: “Inês acabou voltando para casa. Anos mais tarde casou com um rapaz de Santo Antão, para sorte sua, um verdadeiro pai para o filho que feito homem optou pela ilha onde nascera” (SEP, p. 62, grifos nossos). Somente outro homem pode exercer

o papel do “verdadeiro” pai. Nesta adjetivação torna-se possível ler a entrelinha de detratção, já que o pai biológico não exerceu seu papel social.

O “pai – D. Juan” exemplifica a incapacidade de desenvolvimento da consciência do que é ser “pai”, assim encontra eco nas reflexões de Ballone (2004):

Descreve-se o donjuanismo como uma personalidade que necessita seduzir o tempo todo, que aparentemente se enamora da pessoa difícil mas, uma vez conquistada, a abandona. As pessoas com esse traço não conseguem ficar apegadas a uma pessoa determinada, partindo logo em busca de novas conquistas. As pessoas com essas características são os anarquistas do amor (Sapetti), tornando válidos quaisquer meios para conquistar; entretanto, os sentimentos da outra pessoa não são levados em conta. Aliás, Foucault enfatiza essa questão ao dizer que Don Juan arrebenta com as duas grandes regras da civilização ocidental, a lei da aliança e a lei do desejo fiel. (*online*)

Fátima Bettencourt consegue por meio dessa narração qualificada, criar um narrador coerente com arquitetura psicológica falocêntrica, pois o que está em voga é o desmantelamento por dentro dessa voz narrativa que busca sobredourar uma paternidade irresponsável, de modo a torná-la aceitável, o narrador não percebe que é a mulher a senhora de seu destino e não o homem, a escolha foi dela:

Nita, minha mãe, nasceu e cresceu em São Vicente. Filha de uma família conservadora e religiosa, cedo se rebelou contra os princípios rígidos da família e enveredou por uma profissão independente (...) Botou o olho naquele homem sereno e seguro de si, bem vestido e elegante (...). (SEP, p. 58)

Esse modelo de superioridade paterna, a que tanto o narrador despense esforços em enaltecer é a garantia de sua liberdade viril; contudo não representa o modelo social adotado nem por ele mesmo, confirmado pela descrição da própria esposa, empoderada e superalterna: “este ano vou sozinho enquanto minha mulher e os meus dois filhos irão para a Califórnia” (SEP, p. 57). Portanto, o narrador está em oposição clara ao *puer aeternus*, pois vive uma relação monogâmica, calcada na lei da aliança e do desejo fiel, oposta ao donjuanismo paterno centrado na folia do sexo:

Temos aí, talvez, entre outras, uma das razões do prestígio de Don Juan, que três séculos não conseguiram anular. Sob o grande infrator das regras da aliança — ladrão de mulheres, sedutor de virgens, vergonha das famílias e insulto aos maridos e aos pais — esconde-se uma outra personagem: aquele que é transpassado, independentemente de si mesmo, pela tenebrosa folia do sexo. (FOUCAULT, 2009, p. 46)

Destaca-se no texto de Fátima Bettencourt, por oposição de sentidos, o valor das mulheres. Obtêm-se, assim, a visibilidade às intervenções femininas, em oposição ao que prega o narrador. Com isso, o conto torna-se veículo para uma pesada crítica social e histórica de gêneros em Cabo Verde, que a escritora tenta a reescrita ou ressignificação, subvertendo aquilo que na voz de Maria Aparecida Santilli (1985, p. 107-111) sobre a obra de Orlanda Amarílis, ficou conhecido como “As mulheres-sós de Orlanda Amarílis”. Ainda são mulheres-sós, mas não mais abandonadas ao infortúnio, essa solidão ontológica reveste-se agora de empoderamento.

Pela ótica de Fátima Bettencourt a escolha dessa voz masculina, opera como *constructo*, segundo a definição da psicologia: “objeto de percepção ou pensamento formado pela combinação de impressões passadas e presentes criado a partir de elementos mais simples, para ser parte de uma teoria” (Houaiss eletrônico).

Ao centrar o seu olhar sobre a família estendida e em seu entorno, Fátima Bettencourt, pelo olhar do narrador, apresenta o pai-Don Juan como contraponto das mulheres que amou. Mulheres estas, que mesmo antes do contato com esse pai problemático, comandavam as atividades internas das casas, conduziam empresas ou eram funcionárias do estado.

Desse modo, o tom elogioso torna-se patético e revela o objetivo autoral de implodir o discurso falocêntrico por dentro, fazendo dessa voz sua própria ruína como construção incongruente, pois consegue dar vistas às fraquezas do pensamento e da práxis androcêntrica, quanto mais o narrador tenta enaltecer o pai, mais se contradiz e, conseqüentemente, maior destaque dá as suas muitas mulheres e seus muitos filhos legados ao abandono.

O discurso do narrador apresenta sinais muito sutis da perplexidade frente ao comportamento masculino hegemônico:

Como foi possível um homem amar tantas mulheres, todas tão diferentes umas das outras e em cada uma delas descobrir um encanto irresistível? Isso sempre me intrigou. Mas mais perplexo fico quando penso nelas. Todas o amaram até às últimas consequências e nenhuma o amaldiçoou. Nunca ouvi uma palavra amarga da boca de qualquer delas nem dos meus irmãos. (SEP. P. 63)

Tais declarações funcionam como fissuras internas do discurso androcêntrico, mostrando suas inconsistências e do próprio viriarcado; com isso, a dominação viril sofre a crítica explícita, presenciamos o “fidjo-matcho” como (des)continuador da linhagem.

Pela recuperação da história do pai, herói às avessas, quixotesco, provedor de nada, financeiramente ou afetivamente, *pater família* picaresco, são contadas as muitas histórias das mulheres que sempre estiveram sozinhas, mas, que, apesar disso, pela ótica parcial e alienada do filho-narrador, mantiveram-se felizes e fiéis à memória desse homem, cujo gigantismo heroico alimenta o imaginário masculino, no antegoço do viriarcado que o próprio narrador já não vivencia.

O pai-Don Juan apresentado pelo narrador figura-se plenamente carnavalizado, pois se insere numa saga que apresenta o “mundo às avessas”, conforme preconiza Bakhtin:

Leis, proibições e restrições, que determinam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. Elimina-se toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre os homens. (2010, p. 140).

Esta inversão hierárquica do mundo fica explícita nos tipos paradigmáticos de vida que levam pai e filho, pois contrastam vertiginosamente. Não há medos ou barreiras para o pai-Don Juan, pois tudo está ao seu alcance sem restrições ou proibições, portanto, nada é passível de imputar-lhe erro ou má conduta. As relações

supostamente afetivas justificam todo e qualquer comportamento. Em última análise o pai-Don Juan movimenta-se pelo mundo particular e sem regras do “*livre contato familiar entre os homens*” a que se refere Bakhtin.

O papel idealizado, mas carnavalizado, do pai-Don Juan, apresentado pela voz do narrador, agiganta-se incólume ao que tece como memória das viúvas e dos órfãos:

Não me lembro do meu pai. Eu era criança muito pequena ainda quando ele morreu de maneira misteriosa (...) Tudo o que sei hoje sobre o meu pai chegou-me através dos meus irmãos e respectivas mães, todos irmanados no calor da memória querida guardada com carinho e respeito. A recordação do mesmo homem – meu pai (SEP, p. 58).

A imagem irretocável do domínio masculino parece ser reforçada pela inesperada (para o leitor) memória afetiva envolta em positividade. Ressalta-se com isso certa resignação da mulher que é desconstruída pelas micronarrativas intercaladas à epopeia sexual do pai.

Desse modo, percebe-se a partir da construção das personagens femininas um espectro social de tipos humanos, especialmente femininos, de variado matiz. Isso proporciona ao leitor a possibilidade de observar processos de alienação, consciência e conscientização de mulheres, insubmissões e, além disso, permite associá-las a alguns estereótipos próprios da “sociodicéia” (BOURDIEU, 2012, p. 28) patriarcal que não reconhece nem fronteiras e nem limites:

Em Santo Antão, ilha natal do meu pai, ele começou a frequentar a casa de uns parentes na Ponta do Sol. Cada vez que o barco ali parava meu pai era hóspede certo do parente que por sinal tinha uma filha linda como o sol e tímida como um coelhinho sem mãe. Mas como era linda! (...) Meu pai viu na timidez da Ana Maria um desafio irresistível, exacerbado pelo facto de ter ouvido dizer que ela tinha uma linda e cristalina voz que só soltava na igreja. (SEP. p. 58, grifos nossos.)

Ana Maria é apresentada como um desafio para o poder de sedução masculino; suas características angelicais remetem ao arquétipo feminino na sociedade patriarcal. Para Grossi (2004, p. 15), “a linguagem atua num plano inconsciente. Os mitos têm o

poder de reatualizar valores da cultura que são ensinados em diferentes momentos”. Historicamente, em função da força da ordem dominante masculina, erigiram-se mitos que atribuíam às mulheres ora um sentido negativo, ora sagrado. Desse modo:

Na modernidade, [...], a Eva pecadora cede docemente seu lugar à santificada Maria. Ou seja, a mulher não é mais identificada à serpente do Gênesis, ou a uma criatura sábia, astuta e diabólica que é preciso ‘pôr na linha’ – como tantos milhões de mulheres (as bruxas) que, durante quatro séculos (XV-XVIII), foram queimadas pela Inquisição simplesmente pelo crime de serem mulheres orgásticas e possuírem um saber próprio – mas transforma-se em um ser doce e sensato, de quem se espera comedimento e indulgência. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 35)

Maria torna-se símbolo da perfeição do papel de mãe/mulher ideal e os comportamentos indesejados serão, conseqüentemente, associados à figura mítica de Eva, cujas características incorrem sobre outras personagens transgressoras como Madalena, Salomé ou Lilith (Cf. PAIVA, 1990). Tais estereótipos simbolizam e perpetuam a dominação androcêntrica pela divulgação de valores como a castidade, a honra, o silêncio, a obediência cega ao homem, a maternidade como um programa político e a redução do seu espaço ao doméstico e ao privado (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 35-38).

No conto, contudo, o sentido que sobressai das palavras do narrador revela-nos Marias transmutadas em guerreiras, capazes de construir seus futuros sozinhas. É o processo de subversão do modelo patriarcal de honra, pureza, beleza perfeita, circunscrição ao espaço doméstico, sob o domínio masculino, que as caracterizam, pois fogem ao papel de mães e de esposas resignadas ao assumirem a responsabilidade sobre o próprio sustento e a criação dos filhos.

Nem só de figuras como a Virgem Maria se nutre a obra. E nem só da oposição entre Marias e Salomé, santas e pecadoras, passivas ou guerreiras. Ou melhor dizendo: as Marias também se revelam na obra, mas aproximando-se do eixo das mulheres insubmissas, como Lilith e Eva, ou orgásticas, como Salomé. Exemplo disso é a imagem sedutora da personagem Chenchá, que remete ao poder de atração e à expressão de liberdade do mito pagão de Vênus. Mesmo esta em sua independência rende-se aos

encantos sedutores de Júpiter, o “pai” dos deuses, acabando por submeter-se à dominação simbólica masculina. Essa dominação simbólica faz-se necessária para a efabulação, não é um termo redutor, pois sem ela não haveria, socialmente, o que derrotar, de certa forma também representa um processo de escolha que subjaz a ótica do narrador.

Em síntese, a dominação simbólica masculina (BOURDIEU, 2012), o viriarcado, a visão falo-narcísica, o primado do espaço público, a libido *dominandi*, os princípios antagônicos das identidades masculina e feminina, a redução da voz feminina à discrição e ao silêncio e dos comportamentos à resignação, à honra e à castidade, assim como a violência (física ou simbólica) contra as mulheres constituem um quadro² que será implodido, pouco a pouco, pela apresentação das mulheres que o pai amou, o protagonismo e a tomada de consciência mostram um gradativo empoderamento das personagens femininas, superação de interditos, de princípios de inferiorização e exclusão, enfim, são possibilidades propostas, num tipo de escritura que busca romper por dentro o discurso dominante.

Referências

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. História, memória e esquecimento: Implicações políticas. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 79, dez, 2007. P. 95-111. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/79/RCCS79-095-111-MPNascimento-MSepulveda.pdf>>. Acesso em: 22/04/2015.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BALLONE, G. J. - Síndrome de Don Juan e "Ficar com" - In. **PsiquWeb**. Disponível em: <www.psiqweb.med.br>, revisto em 2004. Acesso em 10/02/2015.

² Detalhadamente descrito por Bourdieu no seu **A dominação masculina** (2012).

BETTENCOURT, Fátima. **Semear em pó: contos**. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1994.

BOECHAT, Walter. Don Juan de Marco - Filme escrito e dirigido por Jeremy Leven. Interpretação simbólica por Walter Boechat. **Comunicação em mesa redonda, após a exibição do filme, promovida pelo Instituto de Medicina Psicossomática do Rio de Janeiro, na Casa de Cultura Lauro Alvim**. Rio de Janeiro, abr, 1997. Disponível em: <<http://www.jung-rj.com.br/artigos/donjuan.htm>>. Acesso em 10/02/2015.

BOURDIEU, Pierre. **Masculine domination revisited**. Berkeley Journal of Sociology. 1997, 41: 189-203.

_____. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. **Estudos feministas**. UFRJ/CIEC, 2º semestre, 1994, p. 373-382.

_____. Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea. **Projeto 17: História: trabalhos da memória**. São Paulo: Editora da PUC, Nov. 1998, p. 223-258.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA (2001)
Versão 1.0. Editora Objetiva Ltda.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 19. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

GROSSI, Miriam Pillar. Masculinidades: uma revisão teórica. In: **Antropologia em primeira mão**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, n.1, 2004, p. 1-37.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 15. ed. Prosa. 2 vols. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAIVA, Vera. **Evas, Marias e Liliths**: as voltas do feminino. São Paulo, Brasiliense, 1990.

PERROT, Michele. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brado. **Africanidade**. São Paulo, Ática, 1985, p. 107-111.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Puede hablar el subalterno;. In: **Revista Colombiana de antropología**. Volumen 99, enero-diciembre, 2009, p. 297-364.